

4

Bild-Räume im *Corridor of the Procession Fresco*

Ein besonderes Charakteristikum minoischer Paläste ist die oftmals sehr umständliche Wegeföhrung, die Vermeidung direkter Routen zugunsten verwinkelter Gänge durch das Gebäude. Einen wesentlichen Beitrag zu diesem Phänomen leisteten Durchgangsräume, die, wie die hier gewählte Bezeichnung bereits vorwegnimmt, in erster Linie zum Durchschreiten angelegt waren. Die architektonische Form und Ausstattung sowie der Wanddekor, der – wie im Vergleich mit den beiden noch folgenden Kapiteln deutlich werden wird – im Unterschied zu den Aufenthaltsräumen eigenen formalen Regeln folgte, waren in Hinblick auf die dort stattfindende Bewegung und Wahrnehmung gestaltet. Zu den Durchgangsräumen gehörten vor allem Korridore und Treppenhäuser, aber auch Bereiche innerhalb größerer architektonischer Einheiten, die eher als Durchgänge denn als Aufenthaltsbereiche angelegt gewesen und erfahren worden sein dürften, so beispielsweise Bereiche nahe bei Türen oder auch Bereiche, die aufgrund von Sichtachsen aus Korridoren heraus ebenfalls als Durchgangsbereiche zu klassifizieren sind.

Die architektonischen Gegebenheiten, die oftmals relative Enge und Langgestrecktheit solcher Räume sowie die Kontinuität der eigenen Bewegung und damit die flüchtige Dauer des Verweilens machten es in den meisten Fällen unmöglich, die Darstellungen an ihren Wänden im Ganzen zu erfassen. Auch die Beleuchtung in Gängen und Treppenhäusern, die sich heute anhand des Befunds selbst zwar nicht mehr eindeutig nachvollziehen lässt, für die jedoch Vergleichsbeispiele aus Akrotiri herangezogen werden können, legt nahe, dass es in der Regel keinen direkten Lichteinfall gab, sodass mit dem Lichtschein aus anliegenden Räumen mit Fenstern sowie mit künstlichem Licht gerechnet werden muss⁶⁴⁴. Die architektonische Raumform, die relativ geringe Helligkeit im Raum, die eigene Fortbewegung sowie die potentielle Einschränkung der Sicht durch weitere Personen können demnach als prägende Faktoren bei der Wahrnehmung der bildlichen Darstellungen an den Wänden vorausgesetzt werden, und es ist naheliegend, dass diese Faktoren bereits bei der Konzeption der Wandbilder berücksichtigt und die Darstellungen entsprechend angelegt worden waren. Der Wanddekor in minoischen Durchgangsräumen zeigt denn auch entsprechende Spezifika, die ich im Folgenden darlegen und in Bezug auf zugrunde liegende Konzepte der Inszenierung des bild-räumlichen Wahrnehmungserlebnisses erörtern möchte.

644 Zur Frage der Beleuchtung und Inszenierung mit Licht in der minoischen Architektur siehe allgemein Stürmer 2011.

Die Zahl an Durchgangsräumen mit Wanddekor im minoischen Kreta erscheint zunächst recht gering. Das prominenteste Beispiel stellt der so genannte *Corridor of the Procession Fresco* im Südwesttrakt des spätpalastzeitlichen Palastes von Knossos dar, in dem teilweise *in situ* Reste der namensgebenden Prozessionsdarstellung an den Wänden vorgefunden wurden⁶⁴⁵. Demselben Ausstattungsprogramm ist aufgrund stilistischer und bildinhaltlicher Parallelen auch das *Cup-bearer Fresco* zuzuordnen, das im Korridor westlich des *South Propylaeum* zutage gefördert und von Evans an der Westwand des *South Propylaeum* selbst „rekonstituiert“ wurde⁶⁴⁶. Weitere Fragmente, die zumindest zum Teil von Prozessionsdarstellungen stammen dürften, wurden von Cameron zu einer neupalastzeitlichen Darstellung treppensteigender Prozessionsteilnehmer an der Wand des *Grand Staircase* im Osttrakt rekonstruiert⁶⁴⁷. Sowohl die Datierung der einzelnen Fragmente zum Teil in die NPZ, zum Teil in die SPZ, als auch die weit auseinanderliegenden Fundorte der Fragmente lassen diese Rekonstruktion ebenso wie ihren Anbringungsort jedoch zweifelhaft erscheinen⁶⁴⁸. Das Fragment eines lebensgroßen Gefäß-Trägers, das unter den Bruchstücken des *North Threshing Floor Deposit* zutage kam, zeugt abschließend wiederum eindeutig von einem spätpalastzeitlichen Zug von Gabenträgern, deren ursprünglicher Anbringungsort sich jedoch nicht mehr rekonstruieren lässt⁶⁴⁹. Weitere Fragmente von Schurzen, Körpergliedern und Gewändern männlicher wie weiblicher Figuren stammen aus unterschiedlichen Bereichen des Palastes und wurden von Cameron als Kreationen seiner spätpalastzeitlichen *School D* zusammengestellt⁶⁵⁰.

645 Evans 1899/1900, 12–14; Evans 1928, 682–685. 719–736.

646 Evans 1899/1900, 14–17; Evans 1928, 704–712. Siehe auch Cameron 1976a, 673. 675 Kat.-Nr. 5 m. Taf. 7A. 8.

647 Cameron 1970, 164f.; Cameron 1976a, 163f.; Cameron 1978, 587f. m. Taf. 4; Cameron 1980, 316f.; Marinatos 1993, 65f. m. Abb. 56; Evely 1999, 252f. m. Farbabb. Zu den verwendeten Fragmenten gehörten Evans 1921, Farbtaf. 1k (gegenüber von S. 230: Stuckfragment mit Ornament = Evans 1928, 199f. Abb. 110Ak); Evans 1928, 751 m. Abb. 485 (Gesicht im Profil neben Gesäß und Oberschenkel im Lendenschurz); Evans 1930, 297f. m. Abb. 194 (Fragment eines Schurzes(?); dort wird außerdem der Teil eines männlichen Beins erwähnt); Evans 1935, 249 Abb. 187; Cameron 1976a, 100. 703. 705f. Nr. 7 m. Taf. 98B (Lotusblüte).

648 Die Fragmente der Darstellung eines Gesichts im Profil neben Gesäß und Oberschenkel einer Figur im Lendenschurz fanden sich laut Evans 1928, 751 südlich des *Corridor of the Procession Fresco*. Blakolmer zufolge dürften sie außerdem eher von einer Boxkampfszene stammen; siehe Blakolmer 2001, 24f.; Blakolmer 2007b, 218 Anm. 61; Blakolmer 2018a; zur farbigen Abbildung des Fragments auch Jones 2015, 222 Abb. 6.78. Das Fragment der Lotusblüte stammt aus dem *Court of Distaffs* und ist Evely 1999, 252, zufolge das einzige Fragment, das – allerdings andersherum gedreht – möglicherweise als Gabe aus einer Prozessionsdarstellung stammt. Vgl. auch Blakolmer 2008b, 260.

649 Evans 1928, 722. 724 m. Abb. 451; Cameron 1976a, 327. 456f. 697 m. Taf. 56A. Evans fügte dieses Fragment in seine Rekonstruktion des Prozessionsfreskos ein; siehe Evans 1928, 723 Abb. 450 Taf. XVI.

650 Cameron 1976a, 327f. Nr. 5 m. Taf. 166 C4 (Fragment eines weiblichen Knöchels); Nr. 6 m. Taf. 7B (Fragment mit Haartracht aus dem *Queen's Megaron*). 164 A37 (Gewandfragment aus der *North Threshing Floor Area*). 171 A1 (Gewandfragment aus dem *Queen's Megaron*); Nr. 7 m. Taf. 9B (Schurzfragment aus dem *Room of the Stone Bench*); Nr. 8 (Schurzfragment aus der

Gemeinsam stellen diese Zeugnisse einen äußerst spärlichen Rest der spätpalastzeitlichen Bebilderung der Wege durch den Palast dar. Die Wanddekorfragmente legen die Vermutung nahe, dass die Korridore unter anderem im Rahmen von zeremoniellen Anlässen in Form von Prozessionen durchschritten wurden. Cameron zufolge fungierten Prozessionsfresken als Wegweiser (*sign-posts*) und geleiteten die Prozessionsteilnehmer zu den bedeutenderen Bereichen innerhalb des palatialen Raumgefüges⁶⁵¹. Dabei hätten sie sich sowohl hinsichtlich ihres Anbringensortes als auch thematisch in den Gesamtrahmen des Festzyklus eingliedert, der durch das Bildprogramm in Knossos unter Berücksichtigung der Korrelation von Ort und zeremoniellem Akt veranschaulicht worden sei:

„[T]he architectural design and functions of the main rooms in the palace fit in with the sequence of events which the festive cycle of pictures portrays, and an overall unity is observed between them.“⁶⁵²

Nach Hägg und Marinatos verstetigten die Darstellungen das Prozessionsgeschehen, welches zu den wichtigsten Orten der Kulturausübung führte, und repräsentierten es in Zeiten, in denen keine Prozessionen stattfanden⁶⁵³. Auch Palyvou beschrieb die Darstellungen hintereinander schreitender Figuren als Projektionen des im Raum stattfindenden Geschehens auf die Wand⁶⁵⁴, während Panagiotopoulos den affirmativen Charakter der Bilder betonte, welche das praktische Geschehen vor Ort reflektierten bzw. dieses in Form eines visuellen Statements verstärkten⁶⁵⁵. Angesichts des großen Formats der Darstellungen in Kombination mit der Enge der Korridore, aufgrund derer sich die Darstellungen an den Wänden in unmittelbarer Nähe zum Betrachter befanden, schloss jüngst außerdem John Bennet:

„the figures are highly legible, and a viewer would have been aware of them, and potentially interacted with them, almost as if they were sharing in similar actions within [...] the same space. Processions comprise a particularly prominent category of this type of ‘participatory’ relationship“⁶⁵⁶.

Welche inhaltliche Dimension die Darstellungen in den Durchgangsbereichen über diese formalen und wahrnehmungsbezogenen Aspekte hinaus zu

Area of the Demon Seals); Nr. 9 m. Taf. 13B (Fragment eines bekleideten Mannes mit erhobenen Arm aus dem *Room of the Stone Spout*).

651 Cameron 1976a, 140. 162f., bes. 140: „Processional frescoes are unique in that they serve a definite directive function, like sign-posts, leading the onlooker forwards from one location to another where we may be sure further action is to take place“. Vgl. auch Cameron 1970, 165; Cameron 1978, 580; Niemeier 1992, 98; Blakolmer 1995, 467f.; Blakolmer 2000a, 397.

652 Cameron 1976a, 165.

653 Hägg 1985, 210f.; Marinatos 1985, 220.

654 Palyvou 2000, 429; Palyvou 2005b, 167f.

655 Panagiotopoulos 2012b, 72f.

656 Bennet 2015, 29. Sie stünden damit im Gegensatz zu der von Renfrew 2000 beschriebenen *panoptic relationship* zwischen Betrachter und kleinformatigen Figuren.

vergegenwärtigen vermochten und welche neuen Erkenntnisse sich daraus für das dortige Handlungsgeschehen und dessen Bedeutung gewinnen lassen, möchte ich im Folgenden anhand der bild-räumlichen Analyse des so genannten *Corridor of the Procession Fresco* darlegen.

4.1 Architektur und bauhistorischer Abriss

Der ausgiebigste *in situ*-Fund einer Wandmalerei mit Menschendarstellung in einem Durchgangsraum auf Kreta stammt aus dem *Corridor of the Procession Fresco* im Südwesttrakt des Palastes von Knossos. Dieser führte in der SPZ von der *West Porch*, dem am Westhof gelegenen Südwesteingang, in das Innere des Palastes und bildete eine der wesentlichen Routen, die das Geschehen auf dem Westhof mit dem Geschehen auf dem Zentralhof sowie den von dort aus zu erreichenden Räumlichkeiten verband (Abb. 4.1). Aufgrund der schlechten Befundlage des Korridors, der bei der Ausgrabung im Anschluss an die *West Porch* lediglich auf wenigen Metern erhalten war, lassen sich nur kursorische Aussagen zu bauhistorischen Veränderungen und eventuell daran geknüpfte Veränderungen in der Nutzung treffen.

4.1.1 Neupalastzeit

Seine heutige architektonische Form erhielt der Prozessionskorridor im Zuge eines grundlegenden Umbaus des Eingangsbereichs zu Beginn der NPZ II. In der APZ hatte der Zugang ursprünglich in einer direkten Ost-West-Verbindung zwischen Westhof und Zentralhof bestanden: Der ältere Ost-West-Plattenweg, welcher der *West Porch* später wie eine Schwelle vorgelagert war, hatte einst zu jenem Eingang geführt⁶⁵⁷. Noch in der Altpalastzeit erfolgte die Schließung der Westfassade; die Eingangssituation wurde um etwa 90 Grad gedreht, und es wurde ein Korridor angelegt, der nun nicht mehr direkt nach Osten führte, sondern einen ausgedehnten Umweg nach Süden vorgab⁶⁵⁸. Der Umbau des Korridors lässt sich anhand von Keramik, die unter dem zugehörigen Schieferplattenboden sowie unter der neu gebauten Ostmauer gefunden wurde, in das frühe SM IA datieren⁶⁵⁹. Zusammen mit der MM IIIB/SM IA-zeitlichen Keramik, die sich gemäß den Studien Momiglianos unter dem spätesten Pflaster des Westhofs befand⁶⁶⁰, ergibt sich ein Datum früh in der NPZ II für die Neugestaltung von Westhof, *West Porch* und

657 Siehe dazu ausführlicher Evans 1928, 660–667, aber auch die Korrekturen Momiglianos bzgl. Evans' Rekonstruktion der altpalastzeitlichen Westfassade in Momigliano 1992.

658 Evans 1928, 664–669.

659 Siehe Macdonald 2002, 39. Vgl. auch Macdonald 1990, 84–87. Siehe jedoch auch Macdonald 2005, 95, der den Bau des Korridors bereits in MM IIIB, d. h. in der NPZ I, ansetzt.

660 Momigliano 1992.



Abb. 4.1 Prozessionsrouten auf dem Westhof des Palastes von Knossos und rekonstruierter Verlauf des *Corridor of the Procession Fresco* oberhalb der *South Terrace Basements* zum Zentralhof (1).

Prozessionskorridor. Auch Evans brachte den unter Verwendung von Gipsstein- und Schieferplatten im Bodenbelag erfolgten Umbau des neuen Korridors bereits mit den Baumaßnahmen nach der *Great Destruction* am Ende von MM IIIB in Verbindung⁶⁶¹. Die NPZ II war somit die erste Nutzungsphase des späteren *Corridor of the Procession Fresco* und bedeutete eine eindrucksvolle Monumentalisierung der mit dem Betreten des Palastes verbundenen Ritualpraxis.

Die Breite des altpalastzeitlichen Korridors hatte noch lediglich 2,38 m betragen; er war demnach knapp einen Meter schmäler als sein neupalastzeitlicher, heute noch sichtbarer Nachfolger⁶⁶². Der zentrale Weg aus Gipssteinplatten war zu beiden Seiten ebenfalls von Gipssteinplatten eingefasst und setzte sich demnach noch nicht farblich ab, sondern lediglich durch seine Erhöhung sowie möglicherweise dadurch, dass die Randstreifen die üblichen rot verputzten Fugen besaßen. Der Boden war durchgehend mit einer Pflasterung aus Gipssteinplatten ausgestattet, und auch die Wände waren mit Gipssteinplatten verkleidet⁶⁶³. Der zu Beginn der NPZ II verbreiterte Korridor hingegen besaß nun einen zentralen, leicht erhöhten Weg aus Gipssteinplatten, der zu beiden Seiten von Schieferplatten eingefasst war und sich demnach farblich deutlich von diesem absetzte. An den Wänden waren möglicherweise Darstellungen weiblicher Figuren angebracht, deren fragmentarische Reste sich in einer Grube mit Schuttmaterial unter dem Boden der späteren Ausstattungsphase fanden⁶⁶⁴. Die Fragmente zeigen Textildekor sowie Halschmuck auf weißer Haut und wurden bereits von Evans mit den *Ladies in Blue* verglichen, die einen Raum im zeitgenössischen Osttrakt des Palastes geschmückt haben sollen⁶⁶⁵. Die Größe der erhaltenen Motive deutet auf die Wiedergabe der weiblichen Figuren in annähernder Lebensgröße hin⁶⁶⁶. Evans wies die Fragmente der früheren Phase des Korridors zu, in der somit *sitzende* Frauenfiguren über einem Sockel aus Gipssteinplatten platziert gewesen seien⁶⁶⁷. Die Fragmente datieren jedoch in die NPZ II, in der eine solche Form des Wanddekors mehr als ungewöhnlich wäre, wie andere NPZ II-zeitliche, mit hintereinander schreitenden Figuren dekorierte Durchgangsräume, etwa in Gebäude *Xesté 3*⁶⁶⁸, illustrieren. Viel

661 Evans 1928, 670.

662 Evans 1928, 669.

663 Evans 1928, 668 m. Abb. 425.

664 Evans 1928, 680f. m. Abb. 430.

665 Evans 1921, 544–547 mit Abb. 397. 398; Evans 1928, 680. Vgl. auch Hawke-Smith 1976, 70; Peterson 1982, 27. 177 Kat.-Nr. 7. Als weitere Beispiele für den Wanddekor derselben Ausstattungsphase des Palastes zieht Evans 1928, 682, die von Cameron 1971 als *Lady in Red* bezeichnete Frauenfigur aus dem nordwestlichen Bereich des Palastes sowie das *Jewel Fresco* aus dem Westtrakt heran. Zum selben Programm könnte ihm zufolge außerdem eine frühere Ausstattungsphase des Bereichs des *South Propylaeum* gehört haben: auch hier fanden sich Fragmente, die jenen aus der Grube unter dem späteren Boden des *Corridor of the Procession Fresco* sowie den *Ladies in Blue* gleichen; vgl. Evans 1928, 703.

666 Evans 1928, 681: „approaching life-size“. Siehe auch Peterson 1982, 27; Macdonald 2005, 95f.

667 Evans 1928, 682f.

668 Gemeint ist sowohl der Wanddekor des Korridors in Raum 3b im Erdgeschoss als auch der Wanddekor des Korridors, der im Obergeschoss vom *Secondary Staircase* (Raum 8) in Raum 3

4.1 Architektur und bauhistorischer Abriss

wahrscheinlicher ist daher, dass bereits jene weiblichen Figuren – so sie denn überhaupt aus dem neupalastzeitlichen Korridor stammen – eine ähnliche Wiedergabe schreitender weiblicher Figuren bildeten.

Über die Gründe für das Verlegen des Zugangs und somit auch für die Anlage des Vorgängers des *Corridor of the Procession Fresco* in der APZ lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Am wichtigsten war wohl das Bedürfnis nach einem Prozessionskorridor im wahrsten Sinne des Wortes, also einem architektonisch definierten Rahmen für die angemessene Ausübung eines entsprechend zelebrierten Prozessionsgeschehens, denn anders als mit der Schaffung zusätzlicher Laufmeter an Weglänge für ein derartiges Ereignis lässt sich der Umweg über den Südosttrakt wohl kaum erklären. Mit dem neuen Prozessionskorridor wurde die ursprüngliche direkte Route durch den Westtrakt aufgegeben und die Weglänge – sofern die von Evans vorgeschlagene Wegführung nach Süden, dann oberhalb der *South Terrace Basements* nach Osten und nördlich der *South Porch* wieder nach Norden zum Zentralhof zutrifft⁶⁶⁹ – beinahe verdreifacht. Cameron zufolge mündete zumindest der spätere *Corridor of the Procession Fresco* allerdings nicht in den Zentralhof, sondern ins *South Propylaeum*, von wo aus der Prozessionszug über die von Evans rekonstruierte monumentale Treppe in das *Piano Nobile* geführt haben soll⁶⁷⁰. Unter Berücksichtigung der Untersuchungen von Stefan Hiller, denen zufolge die Evans'sche Rekonstruktion des *South Propylaeum* aus verschiedenen Gründen unhaltbar ist, muss allerdings auch von einem solchen Ende des *Corridor of the Procession Fresco* sowie, falls zutreffend, von dessen Vorgänger an dieser Stelle abgesehen werden:

„For if there was no South Propylaeum and no stairway in this part of the palace, there also is no cogent need of a complicated corridor leading to this non-existent architectural unit“⁶⁷¹.

Auch in Anbetracht der Tatsache, dass an der Stelle der *West Porch* bereits vormalig ein direkter Zugang zum Zentralhof existierte, der nun jedoch umgeleitet wurde, ist meines Erachtens davon auszugehen, dass auch die neue Route den Zentralhof zum Zielort haben sollte. Das Erreichen des Zentralhofs vom Westhof aus wurde somit markant in die Länge gezogen, wodurch das aufgrund der späteren Wandmalereien zu postulierende Prozessionsgeschehen eine beträchtlichere zeitliche Dauer zugewiesen bekam, an der sich zugleich eine erhöhte Bedeutung dieser Form der Ritualausübung messen lässt⁶⁷².

führte; siehe Dumas 1999, 146f. Abb. 109, 111; Vlachopoulos 2003, 513 Abb. 9; 520 Abb. 20; 522 Abb. 22; Vlachopoulos 2008, 493, 501 Abb. 41, 34, 35.

669 Vgl. Evans 1928, Plan C; Macdonald 2005, 96.

670 Cameron 1976a, 162.

671 Hiller 1980, 230. Siehe jedoch auch Niemeier 1982, 234.

672 Angesichts der Wegführung nach Süden, die in etwa der Orientierung des Zentralhofs entspricht, ließe sich auch an eine Art Zuschreiten auf den Punkt, an dem der Palast orientiert ist, denken: Möglicherweise ist es kein Zufall, dass man auf den ersten Metern gen Süden auf die markante Erhebung des Jouchtas zuschritt, auf dem eines der wichtigsten Höhenheiligtümer gelegen war; vgl. etwa die Aufnahme in Evans 1928, Taf. 23. Je nachdem, wie das aufgehende

Der rekonstruierte, zumindest in seiner süd- und anschließend ostwärtigen Orientierung einigermaßen gesicherte Verlauf verlieh dem Korridor den Charakter eines so genannten *bent-axis approach*⁶⁷³: dieser war eine in der NPZ sehr geläufige Zugangsform zu rituell genutzten Räumen und ließ somit auch das Eintreten in den Palast als Eintritt in einen Ritualbereich erkennen. Quentin Letesson und Jan Driessen zufolge schränkte diese Zugangsform außerdem den fortschreitenden Bewegungsfluss ein und verstärkte somit die Wirkung des *external transition space*⁶⁷⁴ als Bereich des kontrollierten und strukturierten Betretens eines Ritualraumes. Dafür, dass es sich bei dem Zielort des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors sowie des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* um den Zentralhof handelte, spricht auch die von Letesson als *genotype* erkannte Aufeinanderfolge von *external transition spaces* und *spaces of extremely high integration*: Letztere Bereiche waren als Konvergenzpunkte (*poles of convergence*) mit den anderen Räumlichkeiten des Gebäudes sowie mit der Außenwelt eng verbunden, und jeder weitere Raum des Gebäudes konnte von diesen Bereichen aus leicht erreicht werden; ferner waren diese Bereiche leicht einseh- und kontrollierbar und gliederten als zentrale Knotenpunkte der Gebäude die Zirkulation zu weiteren Räumen⁶⁷⁵. Das Aufeinanderfolgen von Westhof als Außenbereich, *West Porch* und Prozessionskorridor als *external transition space* sowie dem Zentralhof als Zielort und *pole of convergence* im Palast von Knossos reproduziert exakt diese Art von *genotype* und kann als ein weiteres – vielleicht sogar monumentalstes – Beispiel für die auf diese Weise artikulierte Herstellung von Zirkulations- und Versammlungsbereichen in neupalastzeitlichen Gebäuden angeführt werden.

Letesson und Driessen zufolge lässt sich in der Schaffung von derartigen typologisch ähnlichen Architekturformen eine Entwicklung hin zu einer stärker standardisierten architekturräumlichen Umgebung erkennen, in der sich die nun auf

Mauerwerk im Süden oberhalb der *South Terrace Basements* gestaltet war, wo der Korridor vermutlich nach Osten umbog, war das Schreiten in Richtung des Höhenheiligtums eher eine mentale Angelegenheit oder tatsächlich mit der Sicht auf den Berggipfel verbunden. War die Südfassade des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors und spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* auf seinem Ost-West-Verlauf aufgebrochen, so könnte auf der gesamten Länge dieses Abschnitts der Ausblick nach Süden gewährt worden und die visuelle Einbeziehung des in der NPZ II ausgebauten Höhenheiligtums Bestandteil des Ritualgeschehens gewesen sein. Dies bleibt jedoch aufgrund des völligen Fehlens architektonischer Anhaltspunkte in diesem Bereich rein hypothetisch. Zur Orientierung der minoischen Paläste siehe Shaw 1977, bes. 55 f.; Marinatos 1993, 41–46. Vgl. auch Driessen 1997, 74: „it is obvious that this orientation must also have influenced the location of the major entrance(s), which is usually from the north and/or west, a circumstance which must undoubtedly also be largely dictated by ritual“. Zur Bedeutung von Bergen in der minoischen Religion siehe ferner Panagiotopoulos 2008a, 124–130.

673 Siehe dazu Marinatos – Hägg 1986, 73: „This means that the visitor would have to turn once or twice, usually at right angles, before being able to see the ‘primary attention focusing device’ [...] of a building“. Ferner Hägg 1986, 49–61.

674 Letesson – Driessen 2008, 209.

675 Letesson – Driessen 2008, 209f. mit weiteren Eigenschaften dieser Bereiche, zu denen *external transition spaces* in der Regel führten; außerdem Letesson – Driessen 2008, 211, zu den Eigenschaften der Zentralhöfe minoischer Paläste als „space with most connections“.

eine veränderte Weise strukturierte und reglementierte gesellschaftliche Ordnung und ihre performativen Äußerungen verstetigten:

„If gatherings taking place in the open were indeed the driving force of Minoan social dynamics, promoting cohesion and integration, the proliferation during Late Minoan I of internal poles of convergence – courts, Minoan Halls and all other kinds of co-presence enhancing spaces – should perhaps be seen as attempts to control these gatherings. [...] The codification witnessed by Neopalatial architecture betrays a strong concern for standardized behavior, and a development to more structured sequences of actions and encounters“⁶⁷⁶.

In diesem Sinne reflektiert schon die Anlage des Prozessionskorridors in der APZ eine veränderte soziopolitische Situation, bei deren Etablierung Prozessionen und ihr Vermögen der Transgression des Draußen und Drinnen eine fundamentale Rolle spielten. Im Falle des Palastes von Knossos fungierte dabei bereits der Westhof, nicht erst der Zentralhof, als „Draußen“ und markierte seit der APZ die soziale Stellung derer, die den Palast überhaupt betreten durften⁶⁷⁷.

Die zu Beginn der NPZ II erfolgte Neugestaltung von *West Porch* und Prozessionskorridor kann als ein weiterer Schritt in dieser Entwicklung gewertet werden. Hatte die ursprüngliche Anlage des Korridors in der APZ zunächst noch eine Schließung des Palastes zum Westhof hin bedeutet, so lässt sich die Verbreiterung und Monumentalisierung derselben Eingangssituation zu Beginn der NPZ II als eine ostentative Verfestigung und Verstetigung der für die ursprüngliche Anlage des Korridors ursächlichen Motive beschreiben. Während die altpalastzeitliche Eingangssituation noch beibehalten wurde, als das Ensemble bestehend aus dem Zentralhof als Versammlungsbereich und den benachbarten Kult-, Lager- und ähnlichen Räumen bereits als Bestandteile des frühen Neuen Palastes in Benutzung stand, erfolgten die Neugestaltung des Westhofs und der *West Porch* sowie die Verbreiterung des Prozessionskorridors erst zu jener Zeit, als eine Steigerung oder Instrumentalisierung der Ritualpraxis allgemein sowohl zur inselweiten Etablierung der Paläste, ‚Villen‘ und Kultorte im ‚palatialen Architekturstil‘ als auch zur Aufstellung des Thrones im *Throne Room* und zur Etablierung des für die NPZ II typischen Bildwesens führte. Mit der Errichtung des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors wurde somit einem erhöhten Bedürfnis nach sozialer Differenzierung und programmatisch-strukturierter Bewegung entsprochen, das sich – wie Letesson mit seinen Untersuchungen zeigte – anhand der architektur-räumlichen Struktur von neupalastzeitlichen Gebäuden generell fassen lässt. Der Korridor stellte von nun an einen Ort für die intensivere Ausübung von Prozessionen bereit, welche seit der APZ Bestandteil des Ritualgeschehens im Palast waren und nicht nur dem Publikum die herausragende gesellschaftliche Stellung der Prozessionsteilnehmer vor Augen führen, sondern den Übergang vom Westhof

⁶⁷⁶ Letesson – Driessen 2008, 212.

⁶⁷⁷ Siehe dazu noch einmal unten [Kapitel 4.6](#).

zum Zentralhof auch für die Prozessionsteilnehmer selbst zu einer intensiveren Erfahrung machen sollten.

4.1.2 Spätpalastzeit

Wohl im Rahmen der Umbaumaßnahmen der fortgeschrittenen NPZ III und frühen SPZ erfolgte schließlich die Neugestaltung des *Corridor of the Procession Fresco*⁶⁷⁸. Evans zufolge führte der Korridor zunächst nach Süden, bog nach etwa 24 m nach links bzw. nach Osten ab, führte im Geschoss über den *South Terrace Basements* auf einer Länge von etwa 48 m in östliche Richtung und bog dann oberhalb der *South Porch* noch einmal nach links bzw. Norden ab, um schließlich nach weiteren 22 m in den Zentralhof zu münden⁶⁷⁹. Aufgrund von Erosion in diesem südlichen Areal des Palastes sind lediglich die ersten etwa 17 m des *Corridor of the Procession Fresco* erhalten⁶⁸⁰. Die Breite des Korridors beträgt 3,34 m, knapp einen Meter mehr als sein altpalastzeitlicher Vorgänger⁶⁸¹. Die blaugrünen Schieferplatten des ursprünglichen Bodens wurden nun mit einer Schicht aus rot bemaltem Stuck bedeckt⁶⁸². In der Mitte des Pflasterbodens verlief weiterhin der 1,02 m⁶⁸³ breite Weg aus Gipssteinplatten, der nun jedoch mit einer weißen Stuckschicht übertüncht wurde. Dieser markante Weg stellte somit auch weiterhin die Fortsetzung der erhöhten Plattenwege auf dem Westhof und durch die *West Porch* dar, sodass, eine kontinuierliche Verbindung zwischen der Stadt und dem Inneren des Palastes bestand⁶⁸⁴.

Driessen und Palyvou zufolge waren die Plattenwege Teil eines Wegesystems, welches bereits am Stadtrand beginnend den Zentralhof zum Ziel hatte⁶⁸⁵. Demnach

678 Zur Datierung des *Corridor of the Procession Fresco* siehe Evans 1928, 682: „It illustrates a distinctive feature of the new wall decoration generally adopted in this quarter of the Palace [...] after a partial catastrophe that took place in the mature L. M. I a epoch.“ Zu dieser Katastrophe und deren Auswirkungen in Knossos siehe Macdonald 2005, 171–177. Außerdem Hawke-Smith 1976, 70f. Auch die im Jahr 1987 durchgeführten Grabungen im Areal der *South Terrace Basements*, über denen der Korridor in Ost-West-Richtung verlaufen sein dürfte, belegen Umbaumaßnahmen gegen Ende von SM IB; siehe Momigliano – Hood 1994, bes. 147f.; Macdonald 1997, 271; Macdonald 1990, 84–87; Macdonald 2005, 96.

679 Evans 1928, 684f.; Evans 1928, Plan C. Vgl. auch Macdonald 2005, 96.

680 Evans 1928, 684.

681 Evans 1928, 669.

682 Evans 1928, 670. 673 Abb. 427.

683 Evans 1928, 669.

684 Palyvou 2004, 214f.; Panagiotopoulos 2006a, 35f.; Driessen 2009, 44–52. Außerdem Driessen 2004, 79: „Usually the raised walk arrived at the palatial complexes from different directions, crossing the Protopalatial West Courts almost like a red carpet, indicating or rather forcing the visitors towards the entrance of the palaces and within.“

685 Palyvou 2004, 214f.; Driessen 2009, 48–50. Auf den Zentralhöfen finden sich niemals Plattenwege, weshalb sie nach Driessen 2004, 79, ein Charakteristikum der außen liegenden Höfe seien. Er beschrieb sie denn auch als „areas to be crossed, or, if you want, liminal zones that linked the outside with the inside, a controlled interface between the city and palace [...]. Following the raised walks through the West Courts and entering the complex implies a transition from one world, open to the view of the public, to another, hermeneutically closed off. The

ließe sich der *Corridor of the Procession Fresco* als ein Abschnitt auf diesem Weg zum Zentralhof begreifen, der, nach der Definition von Fritz Graf und Michael Wedde, in einer zentripetalen Prozession (*centripetal procession*) beschriftet wurde, das heißt in einer Prozession, die in einer politischen Einheit, etwa einer Stadt, begann und zu einem oder dem zentralen Heiligtum führte⁶⁸⁶. In Anknüpfung an die von Jannis Sakellarakis und Efi Sapouna-Sakellarakis⁶⁸⁷ vorgeschlagene Deutung der erhöhten Plattenwege als Routen, auf denen Prozessionen durch die versammelten Mengen auf den Westhöfen zogen⁶⁸⁸, ist anzunehmen, dass der Prozessionszug, nachdem er auf dem lichten Westhof vor den Augen der versammelten Menge entlanggezogen war, nach Durchschreiten der *West Porch* nun in relativer Dunkelheit und Abgeschlossenheit seinen Weg fortsetzte⁶⁸⁹. Der *Corridor of the Procession Fresco* bildete somit jenen Abschnitt des langen Prozessionsweges, auf dem der Prozessionszug den Übergang vom öffentlichen Teil der Zeremonie zum abgeschlosseneren Höhepunkt des Ritualgeschehens auf dem Zentralhof oder in den angrenzenden Räumlichkeiten vollzog⁶⁹⁰. In dieser Phase des Eintritts in das Innere des Palastes potenzierten die Darstellungen an den Wänden das Prozessionsgeschehen in seiner Feierlichkeit und Masse und führten zugleich die personelle Struktur der spätpalastzeitlichen Palastgesellschaft vor Augen, wie ich im vorliegenden Kapitel demonstrieren möchte.

4.1.3 Endpalastzeit

Der Zeitpunkt, ab dem der *Corridor of the Procession Fresco* nicht mehr seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechend genutzt wurde, lässt sich indirekt über den Befund des *South Propylaeum* fassen. Wie bereits Evans notierte und nach ihm Hiller und Niemeier ausführlicher erörterten, bildete das *South Propylaeum* in der letzten Nutzungsphase des Palastes von Knossos nicht mehr einen Teil des Wegesystems, sondern eine Lagerstätte für teils SM II-, teils SM IIIB-zeitlich datierte Aufbewahrungsgefäße und Pithoi⁶⁹¹. Umbaumaßnahmen umfassten das Vergießen des *tarazza*-Bodens, die Errichtung einer der Westmauer vorgeblendeten Mauer sowie

narrowness of the pathway to follow, with a funnel effect at the entrance, implies a line-up of individuals and a selection process, whereas the wide open space of the courts themselves suggests much larger crowds“.

686 Graf 1996, 57–59; Wedde 2004b, 153.

687 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 122. 127.

688 Driessen 2004, 79. Vgl. auch Marinatos 1986, 32–34.

689 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Maran 2006b, 83 zum Spiel mit Licht und Dunkel bei der Annäherung an den mykenischen Thronraum.

690 Wedde 2004b, 153f. charakterisierte Prozessionen als „the movement of people and objects from A to B within the context of a ritual activity [...] articulated around three main components: the space traversed, the participants, and the goal (locus B)“. Dabei dienten Prozessionen dem Zweck, Funktionäre und Zelebranten auf einem Weg zwischen zwei Punkten zu befördern, und die Prozession stellte sowohl selbst eine Performanz dar als auch eine Übergangszone zwischen zwei psychologischen Zuständen; vgl. Wedde 2004b, 151.

691 Evans 1899/1900, 16; Hiller 1980, 217. 225; Niemeier 1982, 233–236, bes. 234.

eines in den Raum hineinragenden Mauerelements, welches von Evans zur westlichen Einfassung einer Tür rekonstruiert wurde⁶⁹². Popham datierte die Keramikfragmente aus den Umbaumaßnahmen im *South Propylaeum* in SM IIIA, Palmer und Hatzaki konkreter in SM IIIA2⁶⁹³. Eine nach dem hier angewendeten Zeitstufensystem somit in jedem Fall in der EPZ zu verortende Datierung der vorgelagerten Wand sowie des Vorsprungs entlang der Westmauer lässt grundsätzlich die Schlussfolgerung zu, dass sich das *Cup-bearer Fresco* zu diesem Zeitpunkt nicht mehr an der Westwand des *South Propylaeum* befunden haben kann – falls es denn vorher jemals dort angebracht gewesen war. Spätestens zu diesem Zeitpunkt nämlich war es wohl an seinen Fundort im westlich benachbarten Korridor gekommen – ein Areal, das gemäß den Plänen Hallagers und Boardmans keine keramische Evidenz für eine endpalastzeitliche Nutzung mehr zeigte⁶⁹⁴. Es ist meines Erachtens unwahrscheinlich, dass das *Cup-bearer Fresco* zu diesem Zeitpunkt rückwärts von der Ostwand der Westmauer des *South Propylaeum* gefallen war⁶⁹⁵, da diese ja noch weiterhin bestand. Es ist wohl eher anzunehmen, dass die Wandmalerei zur Vorbereitung der geschilderten Baumaßnahmen abgenommen und in dem schmalen, nun nicht mehr benutzten Korridor gemeinsam mit einer Linear B-Tafel sowie einem Siegelabdruck⁶⁹⁶ deponiert worden war. Trifft dieses Szenario zu, so kann das *Cup-bearer Fresco* grundsätzlich aber von jeder Wand des Areals stammen.

Wenngleich sich der Zusammenhang zwischen dem Areal des so genannten *South Propylaeum* und dem in seinem Ost-West-Verlauf ebenfalls nur hypothetisch zu rekonstruierenden *Corridor of the Procession Fresco* auch nicht mehr eruieren lässt, so legen die SM IIIA2-zeitlichen Bautätigkeiten in diesem Bereich dennoch nahe, dass seine frühere Struktur generell aufgegeben worden war. Von Boardman wurde aufgrund des Befundes an SM IIIA2/SM IIIB_{früh} Gefäßen, Bodenniveaus und Linear B-Tafeln auch für das Areal der *South Terrace Basements* eine SM IIIB-zeitliche Wiederbenutzung angenommen⁶⁹⁷, die möglicherweise eine Ausweitung der Umnutzung bis in diesen Bereich belegt. Die oben skizzierte Vermutung, dass das *Cup-bearer Fresco* zu dieser Zeit bereits nicht mehr an der Wand war, würde ebenfalls für die Aufgabe des raumübergreifenden Bildprogramms sprechen, zu dem sowohl das *Cup-bearer Fresco* als auch die Darstellungen aus dem *Corridor of the Procession Fresco* gehörten. Cameron zufolge fielen die Wandmalereien des *Corridor of the Procession Fresco* selbst bereits einer SM IIIA1- bzw.

692 Hiller 1980, 217f. 222. 224; Niemeier 1982, 234. Es ist dabei Niemeier zuzustimmen, dass die Befunde der im Jahr 1925 durchgeführten Testgrabungen nicht, wie von Hiller 1980, 218. 222. 224, argumentiert, auch auf eine SM IIIB-zeitliche Entstehungszeit der Seitenwände des *South Propylaeum* schließen lassen. Diese können prinzipiell zu jedem vorherigen Zeitpunkt entstanden sein. Zu deren SM IA-zeitlicher Errichtung (infolge der *Great Destruction*) siehe Macdonald 2002, 37f.; Macdonald 2005, 97–99.

693 Popham 1970, 56f. 76; Palmer 1969, 51; Hatzaki 2007b, 225.

694 Vgl. Boardman 1963, 81f. m. Abb. 17; Hallager 1977, 62–65 m. Abb. 47.

695 Siehe Evans 1899/1900, 15f.; Evans 1900/1901, 8; Evans 1928, 704–712; Cameron 1976a, 675.

696 Siehe Gill 1965, 62f. m. Abb. 1; Cameron 1976a, 675.

697 Boardman 1963, 81f. m. Abb. 17. Außerdem Momigliano – Hood 1994, 148f. sowie ferner Hatzaki 2007b, 233–235 (insbesondere Nr. 4 und 5 auf Abb. 6.25 und im Text).

4.2 Die Wandbilder

SM IIIA2_{früh}-zeitlichen Brandzerstörung zum Opfer⁶⁹⁸. Alles in allem liegt somit die Vermutung nahe, dass der Betrieb im Südwesttrakt wohl zumindest teilweise weiterhin aufrechterhalten wurde; die an der Wand verbliebenen Abschnitte der Prozessionsdarstellungen spielten in diesem Zusammenhang jedoch keine Rolle mehr.

4.2 Die Wandbilder

Evans betrachtete die Fresken als Teil eines größeren malerischen Ausstattungsprogramms, welches nach einer teilweisen Zerstörung des Palastes am Ende von „L.M. I a“ zur Ausführung gekommen sei⁶⁹⁹. Christos Boulotis, Sinclair Hood, Ellen Davis und Maria Shaw befürworteten eine Entstehung in SM IB, spätestens SM II, nach den hier verwendeten Zeitbegriffen also am Übergang von der NPZ III zur SPZ, während andere allgemein die SPZ als infrage kommenden Zeitraum veranschlagten⁷⁰⁰. Nach Cameron erfolgte die Ausführung der Malerei durch die von ihm als *group D: the „Mycenacan School“* bezeichnete Werkstatt, die unter anderem auch für die Ausführung des Schildfreskos, des Greifenfreskos im *Throne Room* sowie der Spiralen-Rosetten-Friese im Osttrakt verantwortlich zeichnete⁷⁰¹. In Anbetracht des bauhistorischen Abrisses, welcher eine Anbringung gegen Ende der NPZ III bzw. in der frühen SPZ nahelegt, sowie der stilistisch meines Erachtens größten Nähe zur knossischen SM II-Keramik, die für eine Ausführung der Wandmalereien in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Herstellung dieses sehr detailliert und präzise mit kleinteiligen Ornamenten ausgeführten Keramikdekors spricht, sehe ich die Umsetzung des Bildprogramms im Zusammenhang mit dem großen Umbau und der Redekoration des Palastes zu Beginn der SPZ. Mit der Neudekoration der *West Porch* in Form eines Stiersprungfreskos und der Neugestaltung des anschließenden *Corridor of the Procession Fresco* wurde ein neuer Rahmen für das Palastzeremoniell an dieser neuralgischen Schnittstelle zwischen dem öffentlichen Westhof und dem Inneren des Palastes geschaffen. In den Darstellungen an den Wänden dieses Eingangsbereichs spiegeln sich der

698 Cameron 1976a, 430 Taf. VI; 674: „burnt in final destruction fire“; ferner Immerwahr 1990, 84. 88. Dazu, dass eine Brandzerstörung zu diesem Zeitpunkt den Westflügel jedoch nicht allzu hart getroffen haben dürfte, siehe hingegen Niemeier 1982, 225–236. 257.

699 Evans 1928, 682f.

700 Boulotis 1987, 145. 147; Hood 2005, 55. 66 Kat.-Nr. 15. Vgl. auch Rehak 1996, 44f. Sowohl Ellen Davis als auch Eleni Mantzourani machten die Datierung an den Formen der herbeigebrachten Gefäße fest; siehe Davis 1990, 214; Mantzourani 1995, 135; Davis 2000, 69. Shaw 2000, bes. 62, zufolge ist aufgrund des Textildekors eine Datierung „no later than LM II“ wahrscheinlich. Ferner argumentierten Peterson 1982, 39f. für das frühe SM II, Immerwahr 1990, 174f. Kat.-Nr. Kn No. 22 sowie Driessen – Langohr 2007, 183 für SM II bis IIIA(1). Für einen zusammenfassenden Überblick über die diversen Datierungsvorschläge siehe auch Rehak 1996, 44f.

701 Cameron 1976a, 325–340. 439–442.

Machtanspruch der Palastelite wider sowie das legitimatorische Fundament, auf welches man sich bei der Neukonzeption des Herrschersitzes in Knossos berief. Mit der folgenden Studie des Prozessionsfreskos möchte ich diesbezüglich einige bislang unberücksichtigte Details in den Blick rücken und die Bedeutung des Areals für das Verständnis des Palastes in der SPZ in ein neues Licht rücken.

Darstellungen von Prozessions szenarien bedeckten ursprünglich beide Seitenwände des *Corridor of the Procession Fresco*, vom Boden bis vermutlich zur Decke. Nach Evans und ihm folgend auch Cameron sollen hier ebenso wie im Falle des *Cup-bearer Fresco* zwei Register übereinander existiert haben⁷⁰² – eine Vorstellung, die er an der ‚wiederhergestellten‘ Westwand des *South Propylaeum* verewigte⁷⁰³. Für diese Rekonstruktion gibt es jedoch, wie schon Suzanne Peterson und nach ihr auch Boulotis und Immerwahr betonten, keinerlei Anhaltspunkte⁷⁰⁴. Vielmehr ist von einer einfachen Anordnung der hintereinander schreitenden Figuren auszugehen, wie ich im Folgenden anhand vergleichbarer Befunde sowie unter Berücksichtigung der in Durchgangsbereichen üblicherweise verwirklichten bildräumlichen Arrangements verdeutlichen werde.

Die Reste der Wandmalereien an beiden Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* zeigen zum Teil nebeneinander, zum Teil auf mehreren Tiefenebenen überlappend, Füße und Gewänder männlicher und weiblicher Figuren, die in der Mehrzahl in Richtung des Palastinneren ausgerichtet sind (Abb. 4.2; 4.3). An der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* haben sich auf einer Länge von etwa 9 m Füße und Gewänder von insgesamt 22 Figuren, zwei weiblichen und zwanzig männlichen⁷⁰⁵ erhalten. Sie sind in annähernder Lebensgröße wiedergegeben⁷⁰⁶ und schreiten auf einem grauen⁷⁰⁷ Streifen, der den Boden repräsentiert. Der Hintergrund der Darstellung besteht aus insgesamt drei Farbflächen, die in welligem Verlauf voneinander abgesetzt sind: die unterste Farbfläche ist ockergelb, in der Mitte folgt eine blaue Fläche, die oberste ist weiß⁷⁰⁸. Die Konturen des Übergangs werden von dreifachen, dem Wellenverlauf folgenden Streifen eingenommen: oben einem dünnen schwarzen Streifen in der blauen Fläche

702 Evans 1928, 704. 720; Cameron 1976a, 162. Vgl. auch Hood 1978a, 65f.; Immerwahr 1990, 88f.

703 Siehe Evans 1928, 709 Abb. 444.

704 Peterson 1982, 38; Boulotis 1987, 148; Immerwahr 1990, 89.

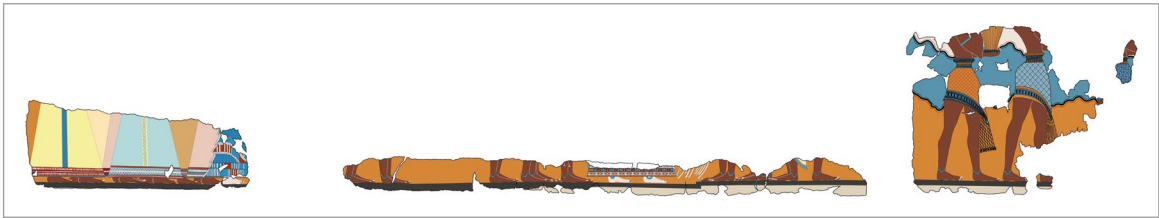
705 Zu der vermutlich aus Ägypten übernommenen Konvention der Wiedergabe männlicher Figuren mit rotbrauner, weiblicher Figuren mit weißer Haut siehe unter anderem Hood 1978, 86; Davis 1986, 401; Immerwahr 1990, 53. 161; German 2005, 44.

706 Peterson 1982, 174f. Kat.-Nr. 2–4: „slightly under life-size“; vgl. auch Immerwahr 1990, 89, die für die Figuren eine Höhe von 1,75 m bzw. „5 feet 8 inches“ angibt. Zieht man allerdings die anhand von Skelettfunden rekonstruierten Durchschnittsgrößen von 154,6 cm für weibliche, 167,6 cm für männliche Personen heran, so sind die Figuren *mindestens* in Lebensgröße wiedergegeben. Zu diesen Größenangaben siehe Krzyszkowska 2005, 130 Anm. 38 mit weiterführenden Literaturverweisen.

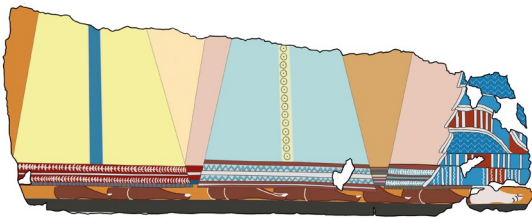
707 Ich danke Efi Tsitsa für diesen Hinweis bezüglich der Farbgebung.

708 Vgl. Peterson 1982, 176. Diese Art der Hintergrundgestaltung wurde auch im *Cup-bearer Fresco* beibehalten; vgl. Peterson 1982, 37; siehe auch Evans 1928, 704.

4.2 Die Wandbilder



Gesamtdarstellung



Detail links



Detail Mitte



Detail rechts

Abb. 4.2 Umzeichnung der Fragmente des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*.

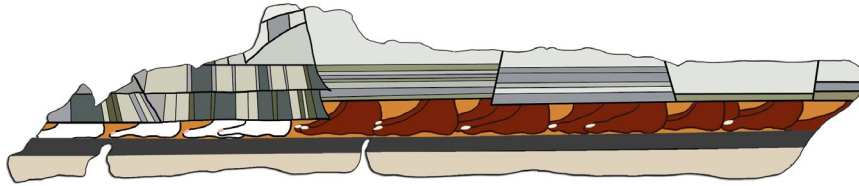


Abb. 4.3 Umzeichnung der Fragmente des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Westwand des *Corridor of the Procession Fresco*.

gefolgt von einer dicken schwarzen Kontur und darüber einem weiteren dünnen roten Streifen in der weißen Fläche; unten genau umgekehrt mit einem dünnen roten Streifen in der gelben Fläche⁷⁰⁹. Da diese Form der Hintergrundgestaltung bereits für einige Diskussion sorgte, möchte ich an dieser Stelle etwas ausführlicher darauf eingehen.

4.2.1 Exkurs: Gewellte Farbflächen als Hintergrund in minoischen Wandmalereien

In der Diskussion werden im Wesentlichen zwei Standpunkte eingenommen: zum einen die Deutung der wellenförmigen Konturen als stilisierte Silhouette einer (Fels-)Landschaft, so unter anderem Evans⁷¹⁰, Cameron⁷¹¹ und Blakolmer⁷¹², und somit die Verortung des dargestellten Ereignisses in einer landschaftlichen Umgebung anstatt im Inneren eines Gebäudes; zum anderen ein Verständnis der Wellenbänder als „stilisierte Nachahmungen von Alabasterplatten“, so Wolfgang

709 Ich danke Efi Tsitsa für die genaue Erläuterung dieser Details. Siehe hierzu auch die Abbildung auf S. 184 in Dimopoulou-Rethemiotaki 2005.

710 Evans 1928, 728–730, bes. 728: „They represent in fact the simplified tradition of the rocky Cretan landscape, as rendered in their peculiar manner and with naturalistic details by the ingenious artists of a much earlier period“. Noch im ersten Grabungsbericht hatte Evans 1899/1900, 13, den blauen Streifen im Hintergrund erkannt als „a river – here, perhaps, ‘the Stream of Ocean‘“.

711 Cameron 1976a, 88. 283. 440–442. 476, bes. 88: „Landscapes are denoted by variegated rockwork or undulating bands representing ‘landscape’ in the abstract, with trees, wild flowers, pebbles, streams and waterfalls here and there adding to the interest and characterisation of the scenes. [...] Landscape depicted in ‘abstract’ is impressionistically denoted by broad undulating and usually horizontally aligned background bands suggesting gentle hills or shallow valleys such as mark the lower-lying regions of Crete: such backgrounds may be filled with flowering plants, as in the Griffin Fresco from Knossos: or they may be left strangely empty, as in the Processions Fresco from Knossos. Rockwork is indeed seen above the Cupbearer’s head in that fresco series, *but its functions seems more decorative than topographically significant*“ (kursive Hervorhebung durch Verf.). Siehe ebenfalls Cameron 1976a, 337 mit Bezug auf die Wandbilder der ‚mykenischen Schule‘: „Indeed, in all the paintings under discussion the function of the background schemes is not so much symbolically significant as primarily decorative“. Zur neopalastzeitlichen Hintergrundgestaltung in Form von Farbflächen mit gewellter Kontur siehe ferner Cameron 1976a, 407–409.

712 Blakolmer 2010a, 97; Blakolmer 2012, 90.

4.2 Die Wandbilder

Schiering⁷¹³. Zweitere Interpretation gewinnt zunächst vor allem vor dem Hintergrund an Attraktivität, dass der Prozessionskorridor in seiner NPZ II-zeitlichen Ausstattungsphase tatsächlich Wandpaneele bzw. eine Sockelzone aus Gipssteinplatten besessen hatte. Schiering zufolge schritten

„die Figuren dieser Fresken [...] also nicht – wie man meist sagt – vor traditionellen unverstandenen Felskulissen einher, sondern eben vor nachgeahmten Gipssteinwänden, die durch ihre stilisierten Maserungsbänder deutlich genug als solche gekennzeichnet wurden. Vielleicht haben die Maler mit diesem Hintergrund die Wände selbst gemeint, vor denen die Figuren erscheinen, jedenfalls aber Wände des Palastes von Knossos“⁷¹⁴.

Zugleich machen allerdings die Überreste von zeitgleichen Fresken an Ost- und Südwand der direkt benachbarten *West Porch* deutlich, dass das Imitat von gemaserten Steinpaneelen in der Wandmalerei üblicherweise anders, nämlich in Form von kleinteiligen Kompositionen vielfarbiger, schräg verlaufender Wellenlinien gestaltet war, wenngleich diese in der SPZ auch sehr unterschiedliche Formen annehmen konnten, wie sich anhand des zeitgleichen Dekors im *Throne Room* exemplifizieren lässt⁷¹⁵. So kann zwar die gemalte Sockelzone in der *West Porch* als Nachfolger der hier ebenfalls belegten, früheren steinernen Sockelzone angesprochen werden, nicht jedoch der Wellenbanddekor im Hintergrund des Prozessionszuges im angrenzenden Korridor.

Wie steht es jedoch um die Deutung als Terrainlinien? Dafür gilt es zunächst etwas weiter auszuholen und die Hintergrundgestaltung des *Corridor of the Procession Fresco* in die minoische Tradition der Durchgangsraumgestaltung einzubetten. Für die NPZ stehen dabei insbesondere jene Bilddarstellungen zur Verfügung, welche in den Gebäuden von Akrotiri auf Thera zutage kamen: die Prozession von Jungen an den Wänden des Doppelkorridors 3b sowie die ‚Kettenträgerin‘ im Treppenbereich des Lustralbeckens im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*; die Prozession weiblicher Figuren an den Wänden des Korridors zwischen dem sekundären Treppenhaus (Raum 8) und Raumkomplex 3 im Obergeschoss desselben Gebäudes; außerdem die Männerprozession an den Wänden des Treppenhauses (Raum 5) von Gebäude *Xesté 4*, die ‚Priesterin‘ im Durchgang zwischen den Räumen 4 und 5 sowie ferner die ‚Fischerjungen‘, deren Anbringung den Eingangsbereichen von Raum 5 im *West House* entspricht⁷¹⁶. Bei allen handelt es sich um Prozessionsfiguren im weitesten Sinne bzw. um Gabenträgerinnen und Gabenträger, die an

713 Schiering 1960, 33f., bes. 33. Vgl. auch Davis 1990, 214.

714 Schiering 1960, 33f.

715 Zur Imitation von gemaserten Steinpaneelen in der *West Porch* siehe Evans 1935, 893–895 m. Abb. 873 und Anm. 1; Hood 2005, 66f. Kat.-Nr. 14 Abb. 2.16. Zur Maserung im Fresko des *Throne Room* siehe Galanakis u. a. 2017, 60 Abb. 16; 64 Abb. 21; 80, 84, sowie hier Abb. 6.4; 6.5.

716 Palyvou 2012, 10 Abb. 2 und Doumas 1999, 52 Abb. 18, 19 (‚Fischerjungen‘, *West House*). Doumas 1999, 56. Abb. 24 (‚Priesterin‘, *West House*); 136 Abb. 100 (links: ‚Kettenträgerin‘, *Xesté 3*); 146f. Abb. 109–111 (Prozession von Jungen, *Xesté 3*); 176–179 Abb. 138–141

der Wand eines Durchgangsbereichs in Richtung des jeweiligen Zielortes gewandt abgebildet sind. Bezüglich der Hintergrundgestaltung lassen sich dabei drei Faktoren festhalten, die meines Erachtens gegen eine Verortung des Dargestellten in einer Landschaft sprechen: erstens die Platzierung der Figuren auf einer Sockelzone, die entweder in Form eines dunklen Streifens den Boden repräsentierte oder aber in Form gemasierter Wandpaneele eine steinerne Wandverkleidung in der Sockelzone imitierte, die ausschließlich im Inneren von gebauten Räumen begegnete; zweitens das Fehlen von Pflanzen, welche einen festen Bestandteil minoischer Landschaftsdarstellungen ausmachten⁷¹⁷; drittens die gelegentliche Einbindung von gemalten Imitationen von Architekturteilen⁷¹⁸, die in direkter Weise die aktuelle Architektur vor Ort reflektierten. Zusammengenommen spricht dies meiner Meinung nach eindeutig für eine Verortung der dargestellten Handlungen und Bewegungen *innerhalb* des jeweils vorliegenden *gebauten* Umfelds⁷¹⁹ – und somit auch für eine Verortung des Bild-Raums *innerhalb* der Mauern, die den aktuellen Durchgangsbereich einfassten. Die genannten theärischen Beispiele befolgten dieses Konzept, indem sie in typisch kykladischer Manier⁷²⁰ den Hintergrund in figürlich dekorierten Durchgangsbereichen in der Regel unbemalt ließen.

Umso bezeichnender ist die Ausnahme von dieser Konvention, welche die Wandmalereien an den Seitenwänden des Korridors zwischen dem *Secondary Staircase* (Raum 8) und Raumkomplex 3 in Gebäude *Xesté 3* bildeten: Sie zeigten jeweils zwei hintereinander schreitende lebensgroße Frauenfiguren. Alle vier bewegten sich auf einem schwarzen Bodenstreifen und vor weißem Hintergrund; doch hinter einer der Figuren auf der Südwand erstreckte sich eine rote Farbfläche mit Wellenkontur vom oberen Rand der Hauptzone aus in das Bild hinein⁷²¹.

(Männerprozession, *Xesté 4*); Vlachopoulos 2003 und Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 64 (Frauenprozession, *Xesté 3*).

717 Wenngleich Blakolmer 2012, 90 dies unter Verweis darauf verneint, dass Pflanzen in auf dem griechischen Festland zutage geförderten Prozessionsdarstellungen abgebildet sind, ist dennoch anzumerken, dass diese Darstellungen auf den Siegelbildern nicht die Darstellungen *an den Wänden von Durchgangsräumen* reproduzieren. Vielmehr ist davon auszugehen, dass entsprechend den unterschiedlichen Formen und „Verwendungen“ der Trägermedien auch die Konzepte variierten, die der Wiedergabe der Prozessionen in den jeweiligen Fällen zugrunde lagen. Es ist nicht einmal mit Sicherheit zu sagen, ob es sich bei den ‚Prozessionen‘ vor gebauten Strukturen überhaupt um solche handelte: Nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, dass hier Gruppen von Personen gezeigt werden, die stationäre rituelle, auf den gebauten Bezugspunkt gerichtete Gesten vollziehen – ein bildräumliches Ensemble, welches seine nächste Parallele in den aufgestellten Votivstatuetten in Naturheiligtümern findet. Ähnliche Bedenken äußerte bereits Wedde 2004b, 158 Anm. 40; vgl. auch Cavanagh – Mee 1995, 50. Noch dazu sind in denjenigen Fällen, in denen eindeutige Anspielungen auf Innenraumdekor gegeben sind, wie hier in Abb. 5.13 zu sehen, niemals Pflanzen inkludiert.

718 Siehe Doumas 1999, 146–147 Abb. 110. 111. Zu Architekturimitationen in der Wandmalerei siehe außerdem Palyvou 2000, 425–429; Palyvou 2005b, 166f.

719 Siehe dazu bereits Schiering 1960, 33f.; Hägg 1985, 210f.; Palyvou 2000, 429; Palyvou 2005b, 167f.; Güntel-Maschek 2011, bes. 126–129. 131–135.

720 Vgl. Davis 1990, bes. 215.

721 Siehe Vlachopoulos 2003, 520 Abb. 20. 21; 522f. Abb. 22. 23; Vlachopoulos – Zorzos 2014, 193 Taf. 61–64.

4.2 Die Wandbilder

Zumindest die zwei Figuren auf der Südwand schritten folglich vor einem weißen Hintergrund, der zusätzlich durch eine rote Fläche mit Wellenkontur eine Akzentsetzung erhielt. Den Grund hierfür würde ich zunächst ganz pragmatisch sehen: Die rote Farbfläche bildete die einzige Möglichkeit, um die weißen Madonnenlilien am Kopf und im Strauß einer der Prozessionsteilnehmerinnen in realistischer Weise abzubilden. Ist hier nun jedoch von einer Wiedergabe von Terrainlinien zu sprechen, welche die gesamte Prozessionsszene ideell in einer außerhalb des Gebäudes liegenden Landschaft verortet hätte?

Eine Vorstellung davon, wie Terrain dargestellt wurde, geben innerhalb desselben Gebäudes sowohl die Darstellung der ‚Krokussammlerinnen‘ auf der Ostwand jenes Raumes 3, auf welchen die Prozessionsfiguren zusteuernten, als auch die Darstellung der sitzenden Frau mit blutendem Fuß an der Nordwand des Lustralbeckens im Erdgeschoss⁷²². In beiden Fällen folgen zwar die Konturen der Terrainangaben einem gewissen Wellenverlauf, doch sind die Flächen sowohl des felsigen Untergrundes als auch der von oben herabhängenden Felsen weitaus kleinteiliger gestaltet und weisen eine mehrfarbige Struktur auf, mittels derer die Maserung des Gesteins wiedergegeben wurde⁷²³. Neben der Polychromie zeigt auch das Vorhandensein von Pflanzen eindeutig an, dass es sich hierbei um eine Naturlandschaft handelte, die außerhalb der Mauern verortet war bzw. die das Handeln vor Ort ideell in eine solche Landschaft verlagerte. Die monochrome Farbfläche mit Wellenkontur im Hintergrund des Prozessionszuges im Korridor von Gebäude *Xesté 3* ist daher meines Erachtens nicht als Terrainangabe bzw. als obere Einfassung einer solchen zu verstehen. Hätte man Derartiges darstellen wollen, so hätte man mit Sicherheit auf die für Terrain üblichen – und bereits im nächsten Raum umgesetzten – Darstellungskonventionen zurückgegriffen. Die rote Farbfläche mit gewellter Kontur wurde folglich in Akrotiri, wo weiß verputzte Wände als angemessenes räumliches Erscheinungsbild in Durchgangsbereichen an der Tagesordnung waren, nicht als Terrainangabe verwendet, sondern schlichtweg um farbige Akzente zu setzen und die Darstellung weißer Elemente und Pflanzen zu ermöglichen. Die Inspiration hierfür stammte aus Kreta, wo voneinander abgesetzte Flächen ohne Bewuchs ebenfalls bereits in der NPZ II und NPZ III umgesetzt wurden, so etwa in den Wandmalereien aus der ‚Lilientvilla‘ in Amnisos, die mal weiße Lilien auf rotem Grund, mal rote Irisblüten auf weißem Grund zeigten⁷²⁴. Die rote Fläche ist von der weißen im ersten Fall durch eine gestufte Kontur mit zusätzlichen Doppelstreifen, im zweiten Fall durch

722 Doumas 1999, 136f. Abb. 100; 152 Abb. 116. Selbiges gilt für das ‚Lilienfresko‘ in *Building Complex A*; siehe Doumas 1999, 100f. Abb. 66–68.

723 Diese Polychromie der Gesteinsmaserung trifft auch dort zu, wo tatsächlich nur felsiges bzw. bergiges Terrain angegeben wurde, so etwa im Miniaturfresko aus dem *West House* sowie im ‚Affenfresko‘ aus *Building Complex B*; siehe Doumas 1999, 68–70 Abb. 35; 120f. Abb. 85. 86. Sie fehlt hingegen, wenn es sich um sandiges bzw. Ufergelände handelt, so etwa im Fresko der Pankratium-Lilien aus dem *House of the Ladies* oder auch im ‚Schilffresko‘ aus Gebäude *Xesté 3*; siehe Doumas 1999, 36 Abb. 2–4; Vlachopoulos 2000.

724 Schäfer 146. 149f. 220f. Taf. 69; zur Rekonstruktion siehe Cameron 1978, 581 Taf. 1; Morgan 2005, Taf. 1; zur berechtigten Kritik an dieser Rekonstruktion Shaw 1993, 666f.

Wellenkontur ohne weitere Trennelemente abgesetzt. Im Falle der roten Irisblüten auf weißem Grund kam also in umgekehrter Weise die gleiche Art der Hintergrundgestaltung zur Umsetzung wie in der Korridormalerei in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri. Und auch im Falle von Amnisos spricht meines Erachtens nichts dafür, dass hier eine Naturlandschaft als Umgebung der in Behältern bzw. aus nicht-natürlichem Boden und vor einem baulich gestalteten⁷²⁵ Hintergrund wachsenden Pflanzen suggeriert werden sollte.

Das Paradebeispiel dafür, dass auch auf Kreta derartige Flächen mit Wellenkontur und ohne Bewuchs bereits in der NPZ II und NPZ III als angemessener Hintergrund für Durchgangsräume erachtet und umgesetzt wurden, stellt die Hintergrundgestaltung von Raum 54 im *Quartiere Signorile di Nord-Ovest* der ‚Villa‘ von Agia Triada dar: mit einer im Süden und Westen rechtwinklig um einen zentralen Lichthof angelegten Portikus bildete er ein architekturräumliches Arrangement ähnlich der *Hall of the Colonnades* im Osttrakt des Palastes von Knossos, die hier in Kapitel 5 als bebildeter Durchgangsraum ausführlicher diskutiert werden wird⁷²⁶. Der Durchgangsraumcharakter der Portikus von Raum 54 liegt in ihrer Funktion begründet: Sie verband Treppenhaus 53 mit Raum 55. Die Wandmalereien, die *in situ* auf der Ost-, Süd- und Westwand gefunden wurden, stammen aus dem SM IB-Zerstörungshorizont und waren dementsprechend im Laufe von NPZ II und NPZ III angebracht und „benutzt“ worden⁷²⁷. Von unten nach oben setzte sich der Wanddekor wie folgt zusammen: ein braun-blauer Sockelstreifen (20 cm) und eine weiße Hauptzone (128 cm), die oben an eine rote Zone stieß, die in dreiecksförmigen Ausbuchtungen mit gewellter Kontur in die weiße Fläche hineinragte; darüber befand sich wiederum ein weißer Streifen (22 cm), der unterhalb der Höhe der Türstürze verlief⁷²⁸. Die Fläche darüber war vollständig in Rot gehalten (Abb. 4.4). Der Sockelstreifen repräsentierte somit den Boden, während die Hauptzone aus einer weißen Fläche mit einer durch Wellenkontur abgesetzten roten Fläche sowie einem die Horizontale zusätzlich betonenden weißen Band darüber bestand, über dem sich die in die Oberzone übergehende rote Farbfläche anschloss. Figürliche Darstellungen und vegetabile Elemente fehlen. Aufgrund der Monochromie der Farbflächen lässt sich wie schon im Falle Akrotiris auch hier feststellen, dass mitnichten auf die vorherrschenden Konventionen zur Darstellung von Landschaften zurückgegriffen wurde, zu denen auf Kreta etwa die Polychromie des steinigen

725 Vgl. Shaw 1993, 667 mit weiterführenden Referenzen.

726 Zwischen der Nordwand des Lichthofes und den zugemauerten Türen des *polythyron* zwischen den Räumen 54 und 55 befand sich eine Nische, in der eine Kiste aus Gipssteinplatten platziert war, die eine große Menge an Tonsiegeln enthielt; vgl. Halbherr u. a. 1977, 100. Hier waren möglicherweise administrative Tätigkeiten lokalisiert, wie sie in ähnlicher Weise auch in der *Hall of the Colonnades* in Knossos ihre Spuren hinterlassen haben. An der Südwand des Lichthofes waren ferner drei Linear A-Graffiti eingeritzt, die als eine Art Rechentabelle gedeutet wurden; sie befanden sich auf dem braunen Streifen des farbigen Wanddekors; siehe Halbherr u. a. 1977, 98; Watrous 1984, 125 f. mit Literaturverweisen.

727 Militello 1998, 67f. 75–77.

728 Halbherr u. a. 1977, 98. 102 Abb. 69; Militello 1998, 75–77 Abb. 11. 12; 342.

4.2 Die Wandbilder

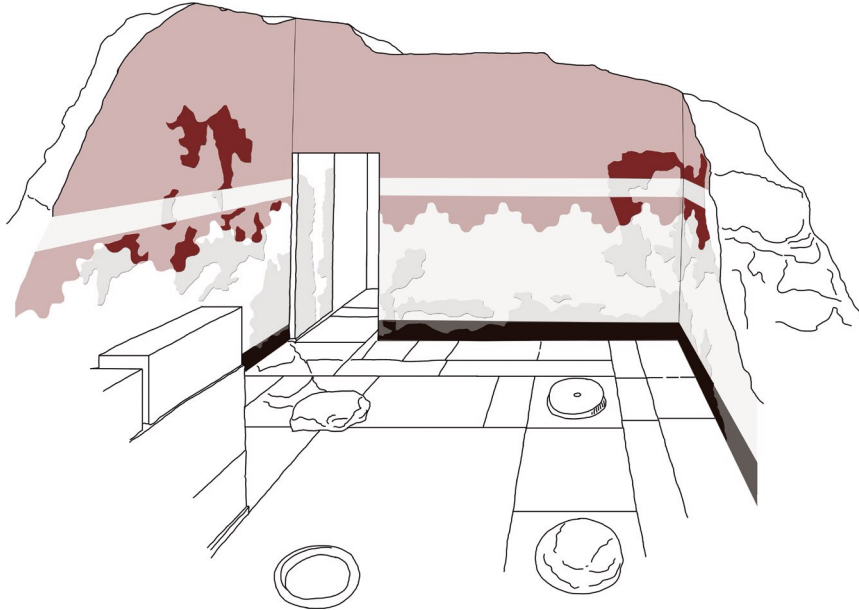


Abb. 4.4 Skizze der Wandmalereien an den Wänden des Lichthofs (Raum 54) in der sog. Villa von Agia Triada.

Untergrundes und eine Vielfalt an Pflanzenarten gehörten. Stattdessen weist der Wanddekor im Durchgangsraum 54 die formalen Kriterien auf, die auch schon in Bezug auf die Hintergrundgestaltung der Durchgangsbereiche in Akrotiri herausgearbeitet wurden⁷²⁹.

Die gleichförmige Flächengestaltung, die Vereinheitlichung des räumlichen Erscheinungsbildes unter Betonung der Horizontale, die eine gewisse Kontinuität und Homogenität vermittelte⁷³⁰, sowie schließlich das Fehlen von vegetabilen Elementen scheinen somit nicht mehr und nicht weniger als eine gängige Form der Wandgestaltung in Durchgangsbereichen gebildet zu haben. Diese

⁷²⁹ Eine erwähnenswerte Variante einer Hintergrundgestaltung mit Wellenkontur und ohne Bewuchs stellt die Wandgestaltung in Raum 1 im *House of the Ladies* dar, wo ein in Wellen verlaufender Streifen den weißen Hintergrund der figürlichen Szene von einem mit Textildesign gefüllten Bereich darüber abtrennt; vgl. Doumas 1999, 39 Abb. 6. 7. Dass hier ein textiler und mit Perlen bestickter Wandbehang imitiert wurde, vermuteten bereits Blakolmer 1994, bes. 22. 26 und Shaw – Laxton 2002, 97. Auch in diesem Raum, der möglicherweise als Durchgangsbereich zu dem im benachbarten Raum suggerierten Kultort in einer Papyrus- oder Wasserlilienlandschaft (siehe Doumas 1999, 36 Abb. 2–4) identifiziert werden kann, wurde somit eindeutig ein Innenraumdekor imitiert, der gemäß der minoischen Konvention mit einer wellenförmigen Kontur untergliedert war. Eine Parallele in der Abfolge von Räumen, namentlich eines mit Textilimitat dekorierten Durchgangsraums vor einem ‚Naturkultraum‘, bildet das Ensemble aus Areal 13 und Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada; siehe Shaw – Laxton 2002, bes. 102.

⁷³⁰ Siehe dazu auch Karo 1959, 46; Cameron 1976a, 262. 264f. 283. 476; Davis 1990, 214; Tzschili 2011, 297.

Form der Wandgestaltung wurde in der NPZ neben den in [Kapitel 5](#) noch ausführlicher zu besprechenden horizontalen Bändern mit Spiraldekor sowie horizontalen, simplen Farbflächen und -streifen als angemessene Art der farblichen Wandgestaltung für Durchgangsbereiche etabliert. In der SPZ wurde sie dann offensichtlich herangezogen, um den angemessenen Hintergrund für das auf den bemalten Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* dargestellte Geschehen zu bilden⁷³¹. Dabei ist die Idee zur Verwendung von Farbflächen mit gewellter Kontur vielleicht tatsächlich aus der „Freude“, so Schiering, „der Minoer an unregelmäßig begrenzten, unberechenbaren Flächengebilden“⁷³² entstanden, die insbesondere in den neupalastzeitlichen Landschaftsmalereien Niederschlag fand⁷³³; doch kommt die in eine strenge horizontale Gliederung gebrachte Wandgestaltung der Durchgangsbereiche meiner Meinung nach auch ohne eine Interpretation dessen aus, was sie in einer vollkommen stilisierten Form wiedergegeben haben könnte.

Es kann somit festgehalten werden, dass in neupalastzeitlichen Durchgangsräumen die Schaffung eines einheitlichen, gleichförmig die Horizontale betonenden, häufig von Farbflächen mit Wellenkontur geprägten Erscheinungsbildes die Norm war. Es bildete den Hintergrund für das tatsächliche Geschehen in Durchgangsbereichen: das Hindurchgehen, um von einem Gebäudeareal in einen anderen zu gelangen, was gelegentlich wohl auch in der zeremoniellen Form einer Prozession erfolgte. In manchen Fällen waren derartige Prozessionen explizit auf den Wänden wiedergegeben. Dieselbe konventionalisierte Form der Wandgestaltung kam schließlich auch im spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* zur Umsetzung, womit sie schlichtweg an die bereits etablierte neupalastzeitliche Tradition anknüpfte. Auch in der SPZ spielte sich das Prozessionsgeschehen *vor einer gleichförmig von Wellenbändern geprägten, die horizontale Erstreckung des Korridors betonenden Wand* ab. Das zugrunde liegende Raumkonzept lässt sich also so verstehen, dass auch die gemalten Gruppen von Prozessionsteilnehmern *vor* den mit dreifarbigem horizontalen Flächen gestalteten Wänden unterwegs waren⁷³⁴. Diese Art der Konzeption von Bild-Räumen war im spätpalastzeitlichen Knossos keine Ausnahme, sondern auch bei der Ausführung des Schildfreskos zur Umsetzung gekommen, in dem lebensgroße Schilde einem auf halber Höhe und somit den Konventionen des Durchgangsraumdekors entsprechend platzierten Spiralfries vorgeblendet waren (siehe hierzu [Kapitel 5.2.2](#)).

731 Diese Hintergrundgestaltung wurde nicht zuletzt in Wandbildern der mykenischen Paläste übernommen, siehe etwa die ‚Frauenprozession‘ aus dem Palast von Theben bei Reusch 1956, Taf. 15. Vgl. auch Blakolmer 2012, 90f. m. Abb. 26.

732 Schiering 1960, 32f.

733 Siehe zur Hintergrundgestaltung in Landschaftsdarstellungen jetzt auch Tzachili 2011, bes. 298f.

734 Siehe zum Konzept der „shallow stage“ auch die Ausführungen von Betancourt 1977, bes. 19; Blakolmer 2012, 89. Zu den verschiedenen Arten der Relation oder Interaktion von Hintergrund und narrativer Schilderung siehe ferner Tzachili 2011, 296–301.

4.2.2 Die Darstellung der Prozession an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*⁷³⁵

Im Gegensatz zu dieser Konvention der Hintergrundgestaltung verstärkten die gemalten Prozessionsteilnehmer das zentrale, reale Prozessionsgeschehen in ihrer Mitte oder hielten, wenn keine Prozessionen stattfanden, durch ihre Präsenz das zentrale Prozessionsgeschehen gleichsam in Gang. Von links nach rechts – bzw. bei der *West Porch* beginnend und an den Wänden des Korridors einerschreitend – lassen sich die Figuren auf der Ostwand zu folgenden Gruppen zusammenfassen (Abb. 4.2): zunächst eine Gruppe von sechs männlichen und einer ihnen vorausschreitenden weiblichen Figur; die männlichen Figuren bekleidet mit verschiedenfarbigen knöchellangen Roben mit Mittelstreifen und breitem gemustertem Saum, die weibliche Figur mit einer in Rot und Blau gehaltenen Volantschürze über einem nach unten mit horizontalen, detailliert gemusterten Volants abschließenden Kleid⁷³⁶. Darüber und davor bricht das Fragment ab.

Auf dem folgenden Fragment sind die Füße und Unterschenkel zweier isoliert im Paar nebeneinander schreitender männlicher Figuren erhalten. Sie dürften eine Art Rock oder Schurz, keinesfalls jedoch eine Robe getragen haben, da sich keine Reste eines langen Gewands erhalten haben. Dies deutet zumindest darauf hin, dass sie keine der bei den anderen Figuren nachgewiesenen Arten der Beinbekleidung trugen. Es kann sich hierbei wohl nur um eine Art von Schurz, möglicherweise auch um einen kurzen Chiton, wie jenen des Flötenspielers auf dem Sarkophag von Agia Triada⁷³⁷, gehandelt haben. Nach einem größeren Abstand folgt eine weitere Gruppe aus vier männlichen Figuren, denen erneut eine weibliche Figur vorangestellt ist. Die männlichen Figuren tragen Schurze, an deren vorne herabhängender Spitze jeweils ein Netz mit ornamentalen Anhängern, unter anderem in Form der erhaltenen *waz*-Lilien, appliziert war. Eine Vorstellung davon geben die besser erhaltenen Schurze der Gabenträger hinter den ‚Fellrock‘-Trägern (siehe unten) sowie der Gefäßträger im *Cup-bearer Fresco* (Abb. 4.6). Das Gewand der weiblichen Figur bestand indes aus einer knöchellangen Robe oder einem knöchellangen Rock mit vorne und hinten aufliegenden, jedoch nicht näher zu identifizierenden blauen Gewand(?)teilen. Vom Saumdekor⁷³⁸ haben sich von unten

735 Für die Korrektur einiger Details in einer ersten Version und für ihre Hilfe bei der Anfertigung der vorliegenden Rekonstruktionszeichnung, welche zur Illustration der folgenden Beschreibung dient, möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bei Efi Tsitsa bedanken. Zu der von ihr vorgenommenen Restaurierung eines Teils des Prozessionsfreskos siehe Tsitsa 2013.

736 Zur Beschreibung des Gewandes und dessen Musterung siehe jetzt Jones 2015, 132f. Abb. 4.148a. 4.148b. 4.149a. 4.149b; 197; zur Abbildung auch Macdonald 2005, Abb. vor S. 191 (oben links). Ferner Evans 1928, 723 Abb. 450 Taf. XXV, auf die sich die frühere Beschreibung bei Peterson 1982, 174 Kat.-Nr. 2 stützt, die sich im Vergleich mit dem Fragment im Museum von Heraklion jedoch als inkorrekt erweist.

737 Militello 1998, Taf. 14B.

738 Da die Darstellung bereits über dem zweiten horizontalen Streifen abbricht, kann nicht mit letztgültiger Sicherheit gesagt werden, dass es ausschließlich der Saum war, der diesen Streifendekor aufwies. Alternativ ließe sich an jene Röcke denken, die von oben bis unten mit horizontalem Streifendekor versehen waren. Diese weisen allerdings in den meisten Fällen auch

nach oben zwei schmale Streifen Zahnschnittornament, ein Streifen vereinfachter, bikonkav angeordneter ‚Halbrosetten‘-Motive, zwei weitere schmale Streifen Zahnschnittornament sowie ein Streifen mit zwei gelben, dann jeweils abwechselnd zwei blauen und zwei roten Rosetten erhalten⁷³⁹. Darüber bricht die Darstellung ab. Im Vergleich mit den Roben der männlichen Figuren im hintersten Abschnitt, von denen einer ebenfalls Rosetten im Saumdekor zeigt⁷⁴⁰, während vorhandene Mittelstreifen erst oberhalb des Saums ansetzen, lässt sich auch das Gewand der weiblichen Figur am ehesten als ein robenähnliches Kleidungsstück mit aufwendigem Saumdekor und Mittelstreifen darüber ergänzen⁷⁴¹.

Vor der weiblichen Figur hängen schräge, ungleich lange weiße Streifen mit rundem Abschluss herab, bei denen es sich, wie bereits überzeugend von Boulotis argumentiert wurde, um Fransen eines Textiles handelt, welches gemäß seiner Deutung der weiblichen Figur von den folgenden, ihr zugewandten Gabenträgern überreicht würde.⁷⁴² Eine erneute Betrachtung der folgenden Sektion legt jedoch eine andere Interpretation nahe.

Ein Detail, das trotz seiner korrekten Wiedergabe in Rekonstruktionszeichnungen in der Forschung bislang keine weitere Berücksichtigung fand, ist die kleine Stufe, die der graue Bodenstreifen rechts unterhalb der Fransen bildet (Abb. 4.5). Eine Entsprechung der Stufe im architektonischen Befund ist nicht festzustellen; die Stufe besaß in diesem Fall also eine rein bildinhaltliche Relevanz⁷⁴³. Während die bisher beschriebenen Figurengruppen sich auf einem gemeinsamen Bodenniveau bewegten, deklariert die Stufe das Niveau der nun auftretenden Figuren als höher gelegen⁷⁴⁴. Es folgt zunächst eine Gruppe von vier männlichen Figuren, die den bisher genannten Figuren entgegengewandt stehen. Von einer der beiden hinteren Figuren hat sich an der Hinterseite des Beins der von einem breiten blauen und einem schmalen gelben Streifen gesäumte Zipfel eines weißen

einen mittig platzierten vertikalen Streifen auf. Siehe zu diesen Röcken unten [Kapitel 5.6 m. Anm. 1661](#). Für eine Abbildung des restaurierten Wandmalereifragments siehe die Abbildung auf S. 407 in Dimopoulou-Rethemiotaki 2005.

739 Zur Klärung, dass es sich um Rosetten handelt, siehe Camerons Kommentar während der Diskussion seines Vortrags in Cameron 1987, 328. Siehe im Detail auch Cameron 1976a, Taf. 34A; Jones 2015, 133f. m. Abb. 4.150; Boloti 2019, 5f.

740 Die vierte Figur von links, so Jones 2015, 133.

741 Zu dieser Erkenntnis gelangte unlängst auch Boloti 2019.

742 Boulotis 1987, 147. 150. 153f. m. Abb. 8. Ihm folgend, unter Berücksichtigung der Fußstellung, auch Davis 2000, 65.

743 Zumindest findet eine eventuelle Stufe bei Evans keinerlei Erwähnung und wurde auch in Hoods und Taylors Steinplan nicht gekennzeichnet; siehe Hood – Taylor 1981, Plan. Stufen in der Bodenlinie finden sich ansonsten hauptsächlich in Wandmalereien in Treppenhäusern, wo sie ein entsprechendes Pendant in der Architektur besaßen; vgl. Dumas 1999, 176–179 Abb. 138–141.

744 Vgl. Peterson 1982, 176: „The figure stands on a black ground line (width c. 7 cm); below it an area of white to the destroyed edge“. Dies scheint – wenngleich der Grad der Wahrnehmung dieses Sachverhalts vom bronzezeitlichen Betrachter freilich nicht überschätzt werden darf – die höher gelegene Position der darauf stehenden, entgegengewandten Gruppe und der dahinter schreitenden Gabenträger noch betont zu haben.

4.2 Die Wandbilder



Abb. 4.5 Detail des Prozessionsfreskos: eine Stufe in der Bodenlinie.

Gewandes erhalten, der zunächst von Cameron, dann auch von Boulotis zu dem aus anderen bildlichen Darstellungen bekannten ‚Fellrock‘ ergänzt wurde⁷⁴⁵. Die Gewänder der anderen drei Figuren aus der Vierergruppe sind hingegen unbekannt. Dahinter folgen mindestens drei einzeln schreitende männliche Figuren, die wieder in die vorherige Laufrichtung gewandt sind und somit den Zug ins Innere des Palastes fortsetzen. Während sich von der linken bzw. letztgereihten Figur nur ein Fuß erhalten hat, zeigt das folgende Fragment etwa zwei Drittel der beiden vor ihr schreitenden Figuren, von denen zumindest die hintere ein teilweise noch zu erkennendes Gefäß trägt. Die Schurze bestehen aus einem um die Hüften gewickelten, hinten etwa bis zur Mitte der Oberschenkel reichenden mit aufwendigem Dekormuster gestalteten Textil, welches vorne knapp oberhalb der Knie eine Spitze nach unten formt⁷⁴⁶. Von dieser Spitze hängt ein fein gearbeitetes Netz aus Schnüren herab, die jeweils durch kleine Knoten miteinander verknüpft sind. Das Netz verbreitert sich nach unten hin, wo es etwa auf mittlerer Höhe der Unterschenkel durch kleine Anhänger in Form floraler Ornamente wie *waz*-Lilien oder Punktrosetten beschwert ist. Um die Taille formt der Schurz einen Wulst, der wie die Gürtung darunter mit horizontalen Dekorstreifen wahlweise mit laufenden Spiralen, Rosetten oder Zahnschnittornament versehen ist. Neben den qualitativollen Gewändern tragen die männlichen Figuren blaue bzw. silberne⁷⁴⁷ Knöchelbänder und, wie im Falle der Gefäßträger ersichtlich, Oberarmreifen desselben Materials. Ein weiteres kleines Fragment mit Rest einer männlichen Figur im Stil der Gabenträger deutet an, dass diese Gruppe von Prozessionsteilnehmern ursprünglich noch zahlreicher war.

745 Ich danke Efi Tsitsa für die nähere Erläuterung der Farbgebung der erhaltenen Rockspitze: So handelte es sich bei der auf den gelben Streifen folgenden weißen Farbfläche entweder um einen weiteren weißen Streifen oder um die Farbfläche des restlichen Gewandes. Siehe außerdem Evans 1899/1900, 13: „the corner of a white blue-bordered robe“; aber auch die Beschreibung von Boulotis 1987, 147 m. Anm. 11 eines weiteren ‚Fellrock‘-Trägerfragments aus einem benachbarten Areal als von gelber Farbe, wobei vermutlich das Gelb des dünnen Streifens diesen Eindruck nährte. Zur Cameron’schen Auswahl von Rekonstruktionen des Gewandes siehe Evely 1999, 231 Abb. 69. Vgl. auch Cameron 1976a, 58, wo er dieses Gewand noch nicht in Zusammenhang mit den ‚Fellröcken‘ auf dem Sarkophag von Agia Triada diskutierte. Zur Interpretation von Boulotis siehe Boulotis 1987, 147; außerdem Peterson 1982, 258 Anm. 15.

746 Siehe Rehak 1996, 39f. m. Abb. 3, dem zufolge dieser Schurz vorne zusammengehalten wird; die Ränder des rechteckigen Textiles hängen dabei vorne weiter herab. Zu Schurzen und Gewandmuster siehe Shaw 2000, 52–63 m. Abb.; Jones 2015, 217f. Abb. 6.71. 6.72.

747 Vgl. Televantou 1984; Laffineur 2000, 899–906, bes. 901.

Eine auf der gegenüberliegenden Westwand angebrachte Darstellung bildete das bildinhaltliche Pendant zu der Prozession auf der eben besprochenen Ostwand. Wie Boulotis und Cameron erstmals zeigten⁷⁴⁸, haben sich hier auf einer Länge von 2,47 m ebenfalls die Füße einer Gruppe von mindestens neun männlichen Figuren erhalten, die von mindestens drei weiblichen Figuren angeführt wird⁷⁴⁹ (Abb. 4.3). Sie schreiten auf einem grauen Bodenstreifen, über dem wie auf der gegenüberliegenden Ostwand ein ockergelber Hintergrund ansetzt, und sind von der *West Porch* ins Gebäudeinnere gewandt. Die männlichen Figuren tragen knöchellange Roben, die weiblichen Figuren Volantröcke⁷⁵⁰. Vor letzteren bricht die Darstellung ab.

Evans deutete die Reste dieses Wanddekors als Wiedergabe einer Prozession⁷⁵¹. Ihm zufolge näherten sich die Gruppen von männlichen und weiblichen Figuren von beiden Seiten einer zentralen weiblichen Figur, die „die Göttin selbst“⁷⁵² vergewärtigt hätte. Auf diese Deutung aufbauend bettete Cameron die Darstellung in die übergeordnete Thematik diverser Festlichkeiten zu Ehren der Großen Göttin ein, die er generell für das Bildprogramm des knossischen Palastes postulierte⁷⁵³. Peterson zog die Interpretation der weiblichen Figur als Göttin indes mit dem Argument in Zweifel, dass zum einen eine Göttin in sitzender Position zu erwarten sei⁷⁵⁴ und dass zum anderen die Abwendung der männlichen Gabenträger von der Übergabe- oder Adorationsszene deren Wichtigkeit mindere⁷⁵⁵. Ferner sei ihre Position in der Mitte des Freskos ungewöhnlich, da man eine Göttin am Zielort einer Prozession – und somit als letzte dargestellte Figur – erwarten würde⁷⁵⁶. In Bezug auf die zwei unterschiedlichen Orientierungen der Figuren merkte sie an, dass das Bildthema offenbar nicht primär zur Richtungsangabe

748 Boulotis 1987, 148 m. Anm. 18; 150 m. Abb. 5; Cameron 1987, 323 Abb. 4. 6.

749 Evans 1899/1900, 13 und Taf. XIII: „On the right side of the gallery, to which we may give the name of ‘The Corridor of the Procession’, were some scanty traces of the feet of a similar series of human figures.“ Außerdem Evans 1928, 684f.: „on the right side of the gallery were some scanty traces of the feet of a similar succession of human figures“; und Evans 1928, 720: „on the right wall, which had been destroyed, little more was found than parts of the narrow black band below, adhering to its base“.

750 Vgl. Boulotis 1987, 148 Anm. 18: „Die Frauenröcke zeigen weiße, blaue und rote Volants. Die Chitonborten aus vier Streifen, abwechselnd gelb und blau.“

751 Evans 1928, 684. 719–722.

752 Evans 1928, 722 (Übers. Verf.).

753 Cameron 1976a, 132–171, bes. 138–140. 161–165; Cameron 1987, 324. Vgl. auch Peatfield 1990, 129: das Prozessionsfresko mit der Darstellung der Göttin sei „an epiphany scene in that it shows the successful summoning of the Goddess to the Palace. In bringing the Goddess into the Palace, the fresco is saying that access to the Goddess is through the Palace“.

754 Peterson 1982, 32.

755 Peterson 1982, 122f.: „the change in direction of the figures once again a little further on detracts from the importance of this section of the scene. [...] Among the hundreds of conjectured figures in the Procession Fresco, this effect would have been lost, particularly in the narrow corridor. [...] the kilted figures bearing offerings away from the ‘goddess’ tend to deny such a lofty identification, which would be better suited to a more visible location“.

756 Peterson 1982, 122f.

4.2 Die Wandbilder

verwendet worden sei, sondern dazu, die Wand mit einer religiösen Bedeutung zu versehen, namentlich der zeremoniellen Darbringung von Gaben an eine Gottheit. Entsprechend kam sie zu der Ansicht:

„When such a scene decorated a room, the figures moved in two directions, converging at some point which was not related to the architectural features of the room“⁷⁵⁷.

Boulotis erkannte ebenfalls die Problematik der Evans'schen Interpretation und argumentierte, dass die an beiden Wänden zutage gekommene Darstellung

„keine einheitliche Prozession schilderte: Der kompositionell geschlossenen ersten Sequenz der Ostwand, mit der weiblichen Gestalt Nr. 14 in der Mitte als Ziel [...], folgt eine völlig getrennte Sequenz, was durch den Richtungswandel der Prozessionsfiguren Nr. 19–22 [...] deutlich wird. Diese schritten offenbar einem anderen Ziel entgegen“⁷⁵⁸.

Insgesamt ergäbe sich daraus, „daß hier keine einheitliche Prozession, sondern mehrere Prozessionssequenzen mit deutlichem Richtungswandel und verschiedenen Zielen geschildert wurden“⁷⁵⁹. Für die von ihm publizierten Fragmente von der gegenüberliegenden Westwand nahm er dasselbe an⁷⁶⁰. Dabei blieb auch er bei der Überzeugung, dass die weibliche Figur – ihm zufolge möglicherweise eine Göttin, Epiphanie, Hauptpriesterin oder die Königin – den zentralen Bezugspunkt der in beide Richtungen schreitenden Gabenträger gebildet habe⁷⁶¹.

In den bisherigen Studien wurde somit bislang eine der erhaltenen weiblichen Figuren in das Zentrum der erhaltenen Darstellung gerückt. Diese zentrale Position führte zu ihrer Deutung als Göttin, Königin oder Hauptpriesterin, die innerhalb eines Prozessionsgeschehens als Empfängerin von Verehrern und Gaben aufgetreten sei. Unter Berücksichtigung des räumlichen Kontexts sowie der zur

757 Peterson 1982, 39.

758 Boulotis 1987, 148.

759 Boulotis 1987, 151.

760 Boulotis 1987, 148–150 m. Abb. 5.

761 Boulotis 1987, 150. 153 f. m. Abb. 8. Diese Sichtweise auf die Komposition sowie die damit einhergehende Deutung der vermeintlich zentralen Figur ist nach wie vor die vorherrschende Auffassung. Vgl. u. a. auch Marinatos 1986, 58; Marinatos 1989b, 37 f.; Immerwahr 1990, 89. 114 mit Taf. 40; Marinatos 1993, 51–53; Kontorli-Papadopoulou 1996, 134–137; Marinatos 1996, 151 f.: „central female figure“; Davis 2000, 65; Macdonald 2005, 96. Außerdem Morgan 2005, 28: „Real processions of important visitors would have walked between the painted figures who guided the way in to the interior of the labyrinthine palace, while focusing attention on a central figure of a 'goddess'“ (Hervorhebung durch Verf.), Chapin 2014, 32: „the east wall preserves the feet and lower bodies of sixteen men and one woman *converging upon a female figure* – perhaps a goddess [...], or a priestess or some other woman of elite status“ (Hervorhebung durch Verf.), sowie unlängst auch Boloti 2019, 14: „The assumed central position of the 'Goddess' in the processional sequence, between two antithetical male groups, is by far the most plausible reconstruction proposed.“

Verfügung stehenden vergleichbaren Darstellungen aus Durchgangsräumen ist eine solche auf ein Zentrum gerichtete Komposition jedoch grundsätzlich in Frage zu stellen. Tatsächlich rechnet bereits Evans mit insgesamt etwa 536 Figuren⁷⁶²: Wieso also sollte gerade eine der zufällig erhaltenen weiblichen Figuren im, wie gleich noch deutlicher werden wird, *hintersten Abschnitt des Prozessionszuges* die göttliche, königliche oder priesterliche Empfängerin von Gabenbringern und Gaben gewesen sein?

Mit dem bislang unbeachtet gebliebenen Detail der Darstellung, namentlich der Stufe in der Bodenlinie, auf der die Prozessionsfiguren sich bewegten, lässt sich die Rekonstruktion des dargestellten Geschehens wortwörtlich auf eine neue Grundlage stellen. Insgesamt kann an der bisherigen Deutung der bildlichen Darstellung neben- und hintereinander aufgereihter Figuren als Prozession wohl festgehalten werden, wenngleich an dieser Stelle angemerkt sei, dass das Schreiten der Figuren keinesfalls explizit gezeigt, sondern vom modernen Betrachter in der Annahme eines sich fortbewegenden Menschenzuges hineingelesen wird. Das zugrunde liegende Kompositionsschema besitzt Parallelen in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen / endpalastzeitlichen Bilddarstellungen, so etwa auf dem Goldring aus Elatia (Abb. 4.121), auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada⁷⁶³ und auf dem Sarkophag von Agia Triada (Abb. 4.13). Auch im Falle des *Corridor of the Procession Fresco* haben wir es mit einer größeren, in einer Vorwärtsbewegung zu begreifenden Menschengruppe zu tun, die auf eine kleinere, ihr zugewandte und vermutlich als in stehender Erwartungshaltung zu interpretierende Partie trifft.

In Anbetracht der räumlichen Situation, der zufolge der *Corridor of the Procession Fresco* einen Abschnitt des Wegesystems mit dem Zentralhof als Ziel dargestellt haben dürfte, erhält diese Deutung umso mehr an Gewicht. Bis auf die Gruppe von vier männlichen Figuren – mindestens einer davon im ‚Fellrock‘ – sind alle Figuren in eine Richtung gewandt: von der *West Porch* zum Gebäudeinneren hin. Sie illustrieren auf diese Weise einen zumindest zeitweise abgehaltenen Prozessionszug, der aus der Stadt oder vom Stadtrand über den Westhof kommend in das Innere des Palastes hinein strömte. Der Eintretende sah sich rechts und links von diesem Prozessionszug eingeschlossen bzw. von Figuren umgeben, die offenkundig in ein ähnliches Prozessionsgeschehen eingebunden waren wie jenes, in das er vielleicht selbst gerade involviert war. Die formale Gestaltung der Wandmalereien unterstützte das räumliche In-Beziehung-Setzen von Eintretendem und bildlicher Darstellung: Durch die annähernde Lebensgröße der Figuren gingen diese sozusagen tatsächlich Schulter an Schulter mit dem real dort Vorbeilaufenden. Der Wellenbandhintergrund betonte das räumliche Kontinuum und verstärkte die Einheitlichkeit und Langgestrecktheit des Zuges durch den Korridor. Der graue Bodenstreifen repräsentierte dabei den tatsächlichen Boden⁷⁶⁴; die

762 Evans 1928, 720.

763 Zum *Chieftain Cup* aus Agia Triada siehe Kaiser 1915, 244–247 m. Abb. 1. 2; Koehl 1986b; Säflund 1987, 227–229.

764 Vgl. auch Palyvou 2000, 419; Palyvou 2005b, 162f. 167f.

Stufe existierte indes nur im Bild, nicht jedoch im Pflasterboden und vermittelte den Passanten an dieser Stelle somit eine zusätzliche Information bezüglich des Geschehens und des Ortes, an dem sie sich befanden.

Das die Stufe begleitende Bildmotiv – die weibliche Anführerin einer Männergruppe trifft auf eine ihr entgegengewandte, auf höherem Niveau stehende Gruppe männlicher Figuren – scheint nun jedoch einen besonderen und inhaltlich bedeutenden Moment innerhalb des Prozessionsgeschehens darzustellen. Hier wurde nicht nur der einheitliche Bewegungsfluss der Figuren von der *West Porch* in Richtung Palastinneres gestört, hier änderte sich auch die Zusammensetzung und Beteiligung des Menschenzuges: Waren die von links bzw. vom Eingang herannahenden Figuren noch in Gruppen und Paaren organisiert, so bestand der Zug, der sich rechts bzw. dahinter fortsetzte, aus hintereinander schreitenden Einzelfiguren. Außerdem lässt sich feststellen, dass letztere einzeln schreitende Gefäßträger sich auf dem gleichen Niveau wie die in die Gegenrichtung gewandte Vierergruppe befanden. Daraus ist ersichtlich, dass es sich bei der Vierergruppe nicht um eine in ihrer Bedeutung generell herausragende Gruppe handelte. Die Stufe hebt die Vierergruppe nicht aus dem *gesamten* Zug heraus, sondern sie markiert ihre höhere Stellung ausschließlich im Rahmen ihres Aufeinandertreffens mit den von der *West Porch* herannahenden Gruppen und ihrer Anführerin.

Es muss nicht weiter betont werden, dass es genau diese Höherstellung der männlichen Figuren gegenüber der herannahenden – und keinesfalls zentral positionierten – weiblichen Figur und ihrem Gefolge ist, die von einer Interpretation als Göttin absehen lässt. Stattdessen war es die aus Männern bestehende Vierergruppe, der durch die Stufe symbolisch eine höhere Stellung gegenüber den vom Eingang kommenden Prozessionsfiguren beigegeben wurde⁷⁶⁵. Um die Gründe für diese Komposition nachzuvollziehen und um darüber hinaus der Bedeutung näherzukommen, die jener Perspektivenwechsel für das Verständnis des *Corridor of the Procession Fresco* hat, sollen in der folgenden ikonographischen Analyse die erhaltenen Bildelemente und Motive untersucht und in ihren historischen Kontext eingebettet werden. Ein besonderes Augenmerk ist dabei auf den ‚Fellrock‘-Träger zu richten, da sich das anhand der Fragmente noch mögliche Verständnis der Darstellung zu einem wesentlichen Grad an die Präsenz dieser Figuren knüpft.

4.2.3 Addendum: Weitere Teilnehmer am Prozessionsgeschehen

Ein weiteres Malereifragment, welches „zusammen mit grünen Schieferplatten aus der Pflasterung des West-Osttraktes des Korridors in einem Zimmer der *South Terrace Basements* ans Licht kam“⁷⁶⁶, wurde von Evans, Cameron und Boulotis

⁷⁶⁵ Zur generell als größer eingestuften Bedeutung höhergestellter Figuren siehe Sourvinou-Inwood 1989, 247f.

⁷⁶⁶ Boulotis 1987, 147.

als zum *Corridor of the Procession Fresco* zugehörig identifiziert⁷⁶⁷. Daraus, so Boulotis, gehe hervor, dass sich „die Dekoration auch im Ost-Westtrakt des Korridors“ fortsetzte⁷⁶⁸. Aufgrund seiner stilistischen Ausführung ist das Fragment als zeitgleich mit dem Prozessionsfresko anzusprechen. Je nachdem, ob es nun von der einen oder von der anderen Wand des Korridors stammte, reihte sich der zu rekonstruierende ‚Fellrock‘-Träger in die Prozession ein oder war den Prozessionsmitgliedern entgegengewandt.

Aufgrund bildthematischer und kompositorischer sowie stilistischer Gemeinsamkeiten mit dem Prozessionsfresko können außerdem die Fragmente des *Cupbearer Fresco* in die vorliegenden Untersuchungen einbezogen werden (Abb. 4.6). Fundort war der Korridor, der an der Westseite des von Evans (re)konstruierten⁷⁶⁹ *South Propylaeum* in Nord-Süd-Richtung orientiert entlangführte⁷⁷⁰. Erhalten sind Kopf und Körper einer nach links gewandten männlichen Figur, die mit beiden Händen ein Rhyton vor sich trägt. Wie die Gefäßträger im Prozessionsfresko ist auch er mit einem gemusterten Schurz bekleidet. Armreifen und ein an einem Bändchen getragener Siegelstein schmücken seine Handgelenke und Oberarme. Der Schläfenbereich ist rasiert, wie durch die blaue Fläche vor dem Ohr angedeutet⁷⁷¹. Am linken Fragmentrand zeigen die Reste eines Oberarms, dass unmittelbar vor dem Gefäßträger eine weitere männliche Figur schritt.

Der Hintergrund der Darstellung stimmt weitgehend mit jenem des Prozessionsfreskos überein. Den dort bereits festgestellten drei Farbflächen, die durch Wellenbänder voneinander getrennt sind, lässt sich ein weiterer mehrfarbiger Wellenbanddekor am oberen Bildrand hinzufügen, der vermutlich für die in diesem Bereich nicht erhaltenen Fragmente aus dem *Corridor of the Procession*

767 Siehe Evans 1900/1901, 8: „Below the point where the Corridor must have abutted on the Terrace occurred a fresco fragment consisting of the foot and the corner of the robe of a male figure similar to those of the ‘Procession’ found on the walls of the Corridor nearer the Western Entrance. Near the same spot were also found pieces of the characteristic blue slate slabs that form the border of the Corridor pavement, and many other examples of the same occurred at various spots above the floor level of the Southern Terrace – a striking indication of the continuation of the Corridor along its upper floor.“ Außerdem Cameron, 1976, 327. 673. 675 Nr. 6 m. Abb. 80 Taf. 12C (aus *Area of, South House Dump*); Boulotis 1987, 147 m. Anm. 11: „Das [Fragment] zeigt Teil des zurückgestellten Fußes mit Knöchelring (Blau) und spitzes Gewandende eines nach r[echts] schreitenden Prozessionsteilnehmers. Gelber Hintergrund. Erhalten ist noch Teil des schwarzen Bodenstreifens. Das Gewand ist gelb ohne Musterung und sein unterer Abschluß mit blauer Borte versehen – sehr wahrscheinlich aus Stoff; eine Herstellung aus Leder nicht ausschließbar.“ Zu Abbildung und Rekonstruktionsvorschlag siehe Boulotis 1987, 149 Abb. 4a. 4b. Siehe außerdem Trnka 1998, 52 Taf. 63A.

768 Boulotis 1987, 149.

769 Zur kritischen Auseinandersetzung mit Evans’ *South Propylaeum* siehe Hiller 1980.

770 Evans 1899/1900, 15f.; Evans 1900/1901, 8; Evans 1928, 704–712; Cameron 1976a, 673. 675 Kat.-Nr. 5 m. Abb. 80 Taf. 7A. 8; Hood 2005, 46 (Nr. 16). 54. 66 Kat.-Nr. 16. Vgl. zum Fundort auch Hood – Taylor 1981, 14 Nr. 33 und Plan Nr. 10 (*Corridor of the Cupbearer*).

771 Parallelen hierfür finden sich bei Männer- und Frauenfiguren an den Wänden von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri; siehe Doumas 1999, 147 Abb. 111; 151f. Abb. 115. 116; 154–163 Abb. 118–126; 166f. Abb. 129. 130. Vgl. auch Davis 1986; Doumas 1987; Günkel-Maschek 2014.

4.2 Die Wandbilder



Abb. 4.6 Umzeichnung der Fragmente des *Cup-bearer Fresco*.

Fresco ebenfalls angenommen werden darf⁷⁷². Hintergrund und parataktische Anordnung der Figuren sprechen folglich dafür, dass hier ein verwandter Zug hintereinander schreitender Personen dargestellt war, die Gaben – im erhaltenen Fragment ein Rhyton – durch den Palast trugen. Aufgrund der Fundumstände ist im vorliegenden Fall jedoch nicht mehr bestimmbar, welche Wand die Fragmente ursprünglich geschmückt hatten bzw. in welche Richtung die beiden Figuren einst gewandt waren: Waren die Fragmente tatsächlich, wie von Evans postuliert, an der Westwand des *South Propylaeum* angebracht, so wären sie von Norden nach

⁷⁷² Vgl. auch die Rekonstruktion der Darstellung auf der Westwand des *Corridor of the Procession Fresco* bei Cameron 1987, 323 Abb. 6 (eigene Rekonstruktion) sowie Taf. 14A (Rekonstruktion im Museum von Heraklion, einschließlich des Gefäßträgers aus dem *Cup-bearer Fresco*).

Süden, das heißt aus dem zentralen Bereich des Westtraktes in Richtung der im Südwesttrakt gelegenen Räumlichkeiten oder möglicherweise zum *Corridor of the Procession Fresco* hin geschritten⁷⁷³. Es ist an dieser Stelle erwähnenswert, dass bereits Evans die rekonstruierte Bewegungsrichtung der Gefäßträger in ein größeres bildräumliches und, wie noch deutlich werden wird, dem hier postulierten genau entgegengesetztes Zeremonialgeschehen einbettete, in dem er die vermeintliche Göttin als den Prozessionsteilnehmern entgegengewandte Rezipientin konzipierte:

„It is a fair conclusion that the scenes depicted here were intended as a glorified representation of actual ceremonial processions in which, at fixed seasons, the acolytes and ministers of the Palace cult carried out the sacred vessels or other relicts, to be shown to the assembled people in the West Court. There are, indeed [...], indications that, at the point where the processions approached the Western portal, a facing figure of the Goddess herself was portrayed, holding, it is suggested, her double-axe symbol in either hand“⁷⁷⁴.

Vor die Problematik der in zwei unterschiedliche Richtungen orientierten Prozessionsfiguren gestellt, argumentierte Cameron darüber hinaus zugunsten einer ursprünglichen Anordnung der Figuren in zwei Registern, wobei die der allgemeinen Bewegungsrichtung ins Palastinnere entgegengewandten Gefäßträger dem oberen Bereich zuzuordnen seien, wo sie – „for greater aesthetic effect“ – in die Gegenrichtung der Figuren im unteren Register geschritten seien⁷⁷⁵. Angesichts der dominierenden Bewegungsrichtung der Prozessionsfiguren hätte dies den folgenden Effekt gehabt:

„[T]he inward sweep of the architectural design of this main entrance system would be complemented by the inward-looking character and ‘directive function’ of the procession fresco itself which aims at leading the goddess and the onlooker (ourselves) into the most important rooms of the west wing of the palace.“⁷⁷⁶

Dekorierten die Fragmente jedoch ursprünglich eine der Wände ihres tatsächlichen Fundorts, des Korridors westlich des *South Propylaeum*, so hinge von der Wand ihrer Anbringung ab, in welche Richtung sie schritten bzw. welche Hauptbewegungsrichtung für den Korridor angedeutet wurde. War das Fragment an der Westwand angebracht, so verlief diese von Norden nach Süden, im Falle einer Anbringung an der Ostwand von Süden nach Norden. Der Beschreibung von Evans zufolge fanden sich die Fragmente mit der Bildfläche nach oben auf

773 Vgl. Evans 1928, 710f.

774 Evans 1928, 710. 712. Zur Annahme eines kontinuierlichen Figurenfrieses zwischen *South Propylaeum* und *West Porch* siehe auch Cameron 1976a, 162.

775 Cameron 1976a, 162.

776 Cameron 1976a, 162f. Siehe auch Immerwahr 1990, 88f.

Bodenniveau⁷⁷⁷ bzw. auf dem Schutt, der den Boden des Korridors bedeckte⁷⁷⁸ und seien von der Innenfläche der Westwand des *South Propylaeum* herabgefallen⁷⁷⁹. Eine derartige Fundsituation könnte aber möglicherweise auch auf ein Hinabfallen der Fragmente von der Westwand des Korridors selbst hindeuten. In diesem Fall *könnte* der Korridor eine Abzweigung des im Süden in ostwestlicher Richtung vorbeiziehenden *Corridor of the Procession Fresco* nach Norden bzw. in den Westtrakt des Palastes hinein dargestellt haben. Leider fehlen jedoch konkretere Hinweise zur Auffindung der Fragmente, sodass eine derartige Rekonstruktion rein hypothetisch bleiben muss.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Von den Figuren, die auf der Ost- und Westwand des *Corridor of the Procession Fresco* von Knossos gemeinsam die Prozession bildeten, sind hauptsächlich die in Richtung des Palastinneren weisenden, unterschiedlich dicht gestaffelten und in zwei Farben gehaltenen Füße erhalten, zum Teil die Körper bis auf Höhe der Oberarme, einige der Gewänder sowie der Schmuck. Die erste Sequenz der Prozession zwischen *West Porch* und Stufe in der Bodenlinie auf der Ostwand (Abb. 4.2) wurde angeführt von der weiblichen Figur in langer Robe, dicht gefolgt von vier Schurzträgern. In etwas Abstand folgten zwei weitere Schurzträger. Das Schlusslicht bildete eine Gruppe von fünf Robenträgern, die von einer weiblichen Figur im Volantgewand angeführt wurde. Die zweite Sequenz der Prozession endete mit den männlichen Gabenträgern, die den Zug jenseits der Gruppe mit dem ‚Fellrock‘-Träger fortsetzten. Auf der gegenüberliegenden Westwand (Abb. 4.3) bestand die erste und einzige erhaltene Sequenz ähnlich der ersten Gruppe auf der Ostwand aus neun männlichen Figuren in langen Roben, denen mindestens drei weibliche Figuren in Volantgewändern voranschritten⁷⁸⁰. Vereinzelt Reste der in den Händen getragenen Gegenstände vervollständigten das ausschnittshafte Bild des Menschenzuges, dessen dauerhafte Präsenz einst eine der wichtigsten Zugangsrouten in den Palast sinnstiftend prägen sollte.

Abgesehen von der Hautfarbe, die eine Zuordnung der Figuren zum männlichen oder weiblichen Geschlecht erlaubt, oder der Barfüßigkeit, die Helga Reusch zufolge einen ritualpraktischen Kontext der Handlung impliziert⁷⁸¹, bilden die Gewänder und der Schmuck die augenfälligsten Charakteristika, anhand derer die Prozessionsfiguren als Träger einer bestimmten Tracht und somit als Repräsentanten bestimmter sozialer Gruppen identifiziert werden können. Wiederholt wurde

777 Evans 1899/1900, 15.

778 Evans 1928, 704.

779 Evans 1899/1900, 16; Evans 1928, 704.

780 Vgl. Boulotis 1987, 148–150 Abb. 5; Cameron 1987, 323 Abb. 4. 6.

781 Reusch 1956, 37 mit weiteren Literaturverweisen. Siehe auch Militello 1998, 283; Boulotis 2002, 15.

diesbezüglich die Annahme geäußert, dass es sich dabei um Mitglieder einer Oberschicht handle, da erstens die figürliche Kunst der Ägäis an sich, so Blakolmer, „eine Angelegenheit palatialer Eliten“⁷⁸² gewesen sei, man zweitens zwischen gewöhnlichen, häufig in Siedlungskontexten wiedergegebenen Menschen in den Miniaturfresken und den elitären Frauen und Männern im Volantgewand bzw. im Lendenschurz (*loincloth*) oder Schurz (*kilt*) unterscheiden könne und drittens diese Gewänder sowie auch der oft dazu getragene Schmuck einen Zugang zu den entsprechenden Ressourcen und Produktionsstätten voraussetzten, der wohlhabenderen Individuen vorbehalten gewesen sei⁷⁸³. Diese Zuordnung der Prozessionsteilnehmer zu den Mitgliedern einer gehobenen Gesellschaftsgruppe ist kaum infrage zu stellen. Darüber hinaus waren es in der minoischen Bildkultur, in der weitgehend auf die Angabe individueller Züge verzichtet wurde, *gerade* die unterschiedlichen Gewänder und der Schmuck, die ein wesentliches Differenzierungsmerkmal darstellten, mittels dessen unterschiedliche soziale Stellungen, Funktionen und Kontextualisierungen wiedergegeben wurden⁷⁸⁴.

Die Kleidungsstücke, anhand derer sich die Figurengruppen im Prozessionsfresko differenzieren lassen, sind die von den Männern und einer weiblichen Figur getragene knöchellange Robe, der Schurz, der ‚Fellrock‘ sowie das Volantgewand. Sie zeichneten ihre Träger als Angehörige verschiedener Gesellschaftsgruppen aus, für deren Darstellung im Bild entsprechend ihren sozialen Pflichten und Idealen auch nur eine beschränkte Anzahl von Handlungssituationen infrage kam und umgesetzt wurde. Diese beschränkte Anzahl erlaubt es wiederum, die für die Gewandträger repräsentativen Aktivitäten und Kontexte herauszuarbeiten und somit ihre zumindest bildlich propagierten Verortungen innerhalb sozialer Situationen und der damit verknüpften Sinnkonzepte zu skizzieren. Werden diese auf jene Figuren an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* übertragen, deren Gewänder erhalten sind, so ergibt sich eine heterogene Zusammensetzung des Prozessions szenarios unter Beteiligung verschiedener Typen sozialer Individuen und Gruppen, die weitaus mehr als nur die Mitglieder einer pauschal als ‚Elite‘ klassifizierten Einheit sind. Im Folgenden möchte ich die durch ihre Gewänder charakterisierten Figuren daher jeweils unter dem Aspekt des *Trägers* des jeweiligen Gewandes als Bildelement ansprechen und hinsichtlich ihrer Vergesellschaftungen mit anderen Bildelementen und ihren Einbettungen in Handlungssituationen untersuchen. Dabei geht es zunächst um die Beteiligten an der in den Palast

782 Blakolmer 2008b, 261 (Übersetzung; Verf.).

783 Siehe u. a. Barber 1991, 312–330; Boulotis 2002, 11–13; German 2005, 24. 86; Blakolmer 2008b, 261.

784 So erfüllte die Bekleidung etwa Trnka 1998, 272, zufolge „verschiedene Funktionen – wie neben einer schützenden und ästhetischen auch eine symbolische – und steht in Wechselbeziehung zu Status, Geschlecht und Handlungsrahmen des Trägers, sodaß ihre Form natürlich vom Zweck, den ästhetischen Anforderungen, sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen und dem technischen Stand abhängig ist“. Vgl. auch Blakolmer 2008b, 261: „Hair-style, dress, jewellery and other social aspects of appearance may indicate the hierarchical status in society or a distinct ritual function“. Siehe jetzt auch Blakolmer 2018b, 41 f. sowie außerdem Morgan 2000, 925 f. 933 f.; Boulotis 2002, bes. 11; German 2005, 23–25.

hineinziehenden Prozession selbst; der ihnen entgegengewandte ‚Fellrock‘-Träger wird den Gegenstand des anschließenden Analysekapitels bilden.

4.3.1 Robenträger

Die Robenträger auf Ost- und Westwand sind bis maximal knapp oberhalb der Knie erhalten. Für die verschiedenfarbigen, im Einzelnen jedoch monochrom gehaltenen Roben charakteristisch sind der breite und reich ornamentierte Saum sowie eine schmälere, im Zentrum des trapezförmigen Rockes vertikal verlaufende Borte⁷⁸⁵. Auf beiden Wänden gehen die männlichen Robenträger in dicht gedrängten Gruppen, was durch das Überlappen der Gewänder und die Staffe- lung der rotbraunen Füße mit weißen Fußnägeln zum Ausdruck gebracht wird. Eine einzelne weibliche Figur, die vielleicht ebenfalls mit einer ähnlichen, in ihrem Fall auffälliger dekorierten Robe – allerdings ohne Hinweis auf die charakteristi- sche, mittige Vertikalborte – bekleidet war, schreitet indes der Gruppe von männ- lichen Schurzträgern voran und trifft auf die ihr auf höherem Niveau entgegen- gewandte Gruppe männlicher Figuren.

Robenträger treten in der minoischen Bildsprache der *communis opinio* ent- sprechend erst in der SPZ auf⁷⁸⁶. Allgemein werden die Darstellungen oft als mykenisch angesprochen, da die lange Robe häufig in den mykenischen Wand- malereien der Paläste auf dem Festland, etwa in Pylos getragen wurde⁷⁸⁷. Diese datieren allerdings um einiges später als das Prozessionsfresko in Knossos, und es ist wahrscheinlicher, dass das Gewand ebenso wie Thema und Komposition der Darstellungen auf dem entgegengesetzten Wege kretischen Vorbildern entlehnt waren. Auf der Grundlage ihrer Untersuchungen zu Prozessionsdarstellungen und Gewändern kamen unter anderem Peterson und Trnka zu dem Schluss, dass es sich bei der Robe, die im spätpalastzeitlichen Kreta hauptsächlich im Zusam- menhang mit Darstellungen von Prozessionen wiedergegeben wurde, um ein

785 Zur Beschreibung und zum Schnitt der Robe siehe Rehak 1996, 42 Abb. 3, dort als *long tunic* bezeichnet. In Bezug auf mykenische Darstellungen, wo die lange Robe mit gemustertem Saum und durch die Gewandmitte verlaufenden, vertikalen Streifen ebenfalls begegnet, wurde der vertikale Streifen von Lang 1969, 66, als Seitennaht, von Peterson 1982, 225, als Mittelnahnt interpretiert; vgl. Trnka 1998, 81 m. Anm. 20.

786 Militello 1998, 291f. (Typ 1); Trnka 1998, 39–41. Vgl. auch Verlinden 1984, 99: „Les personnages figurés par les figurines néopalatiales en bronze ne portent ni robes, ni ‚shorts‘, ni manteaux.“

787 So etwa von Barber 1991, 315. Zu den SH IIIB-Fresken aus dem Vestibül Raum 5 sowie weite- ren Fragmenten mit Robenträgern aus dem Palast von Pylos siehe Lang 1969, 38f. 64–68 Kat.-Nr. 7–14 H5 Taf. 3–11. 119. 120; Peterson 1982, 84f. 224 Kat.-Nr. 148; Trnka 1998, 81 Taf. 93. Auch in Pylos sind es somit immer Kompositionen hintereinander schreitender Menschenfiguren, d. h. Prozessionen, in denen Robenträger auftauchen; siehe dazu McCallum 1987, 114f. Aufgrund der Fundposition ist anzunehmen, dass der Prozessionszug an den Wänden des pylischen Vorraums in den Thronraum zog; siehe Lang 1969, 51; Thaler 2015, 343–345. Alle weiteren lebensgroßen Fragmente stammen ebenfalls aus Prozessionsszenarien; siehe Lang 1969, 51–59.

Gewand handelte, das in seiner aufwendigen dekorativen Gestaltung vor allem im Rahmen von Kulthandlungen getragen wurde⁷⁸⁸.

Kretische Zeugnisse – und zugleich die engsten Parallelen für das Vorkommen der Robenträger im Palast von Knossos, trotz einer späteren Datierung – finden sich auf Seite A des Sarkophags von Agia Triada⁷⁸⁹ (Abb. 4.13a) sowie in den Wandbildern der *Grande Processione* und der *Piccola Processione*, ebenfalls aus Agia Triada⁷⁹⁰. Die Robe wird sowohl von männlichen als auch von weiblichen Personen getragen. Auf Seite A des Sarkophags bringt eine Trägerin der „einfachen“⁷⁹¹ Robe eine über die Schulter gelegte Stange mit zwei daran hängenden Eimern zu einer von einer ‚Fellrock‘-Trägerin durchgeführten Libationsszene; ein ihr folgender Robenträger spielt eine Lyra⁷⁹². Auf Seite B steht oder schreitet hinter dem geopfertem Stier – und somit in unmittelbarem Zusammenhang mit der Durchführung des Opfers – ein männlicher Flötenspieler in einem etwa knielangen Chiton; eine ‚Fellrock‘-Trägerin agiert vor einem Altar. Die Szene ist eingebettet in das mit der Doppelaxt assoziierte Kultgeschehen; sie findet an einem Ort statt, der durch aufgestellte Doppeläxte und Bauten mit Spiraldekor geprägt ist. Die Robenträger sind bezüglich der Kulthandlungen nicht die Hauptakteure, sondern unterstützen die ‚Fellrock‘-Trägerinnen bei deren Aktivitäten, indem die Robenträgerinnen Gefäße tragen, während die Robenträger das Geschehen musikalisch untermalen⁷⁹³. Die Robe unterscheidet sich dabei von den Roben mit schräg verlaufender Untergliederung, die in Wandbildern und auf dem Sarkophag von Agia Triada von Personen im Streitwagen und beim Bankett getragen wurden sowie von der Personengruppe, die auf dem Sarkophag von Agia Triada dem Stieropfer beiwohnte⁷⁹⁴.

788 Peterson 1982, 96f.; Trnka 1998, 132.

789 Militello 1998, Taf. 14A. Diese, von Militello 1998, 291 f., als Typ „1) Lunga tunica bipartita, non decorata“ bezeichneten Roben kommen denjenigen im Prozessionsfresko am nächsten, während die Roben auf Seite B sich durch einen detaillierteren Dekor der Stoffe sowie durch variierende Bänder unterscheiden; vgl. dazu Militello 1998, Taf. 14B. Die Datierung des Grabgebäudes ins fortgeschrittene SM IIIA2 (siehe Privitera 2008 mit entsprechenden Literaturverweisen) lässt die Entstehung des Sarkophags selbst noch während der fortgeschrittenen SPZ oder in der frühen EPZ verorten.

790 Aufgrund der sehr kleinen Anzahl an Bildquellen wurde im Falle der Robenträger auf einen Verzweigungsbaum verzichtet. Zur SM II/III A1-zeitlich datierten *Piccola Processione* siehe Militello 1998, 283–320 Taf. 9–11. I–M; Privitera 2008; Privitera 2015, 80 f. m. Abb. 7. Zur späteren, in SM IIIA2_{spät} datierten *Grande Processione* siehe Privitera 2015, 73 f. mit Abb. 2; 81 f. mit weiteren Literaturverweisen. Außerdem Peterson 1982, 44 f. 180 Kat.-Nr. 12.

791 Trnka 1998, 39–41.

792 Die beiden Eimer scheinen denselben Dekor bzw. dieselbe Machart aufzuweisen wie derjenige, der auf Seite B unter dem Schädel des geopfertem Stieres aufgestellt ist, um dessen Blut aufzufangen. Lediglich die Form der Henkel zu beiden Seiten variiert: auf Seite B handelt es sich um Vertikalhenkel, auf Seite A sind sowohl die beiden hängenden Eimer als auch der, aus dem die weibliche Figur im ‚Fellrock‘ etwas in einen größeren Behälter zwischen Doppelhörnern gießt, mit über dem Rand senkrecht aufragenden Henkeln ausgestattet.

793 Zu Musik und Musikinstrumenten siehe Younger 1998. Ferner Marinatos 1993, 138–141 sowie zu Musikinstrumenten auch Cameron 1976a, 82.

794 Siehe zum *Palanquin and Chariot Fresco* aus Knossos: Cameron 1976a, 59–60; Immerwahr 1990, 92–95. 175 f. Kat.-Nr. Kn No. 25; Hood 2000a, 31; Hood 2000b, 203 Kat.-Nr. 22; Hood 2005,

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

In der Darstellung der *Grande Processione* sind der Fuß und die untere Gewandpartie einer Robenträgerin sowie drei weitere Robenträger erhalten: ein Lyraspieler, ein Eimerträger, eine Eimerträgerin und vermutlich ein Flötenspieler⁷⁹⁵. Sowohl auf dem Sarkophag als auch in der *Grande Processione* tragen die Robenträger mit Eimern Armبändchen mit Siegelsteinen an den Unterarmen, Militello zufolge „un segno di rango elevato“⁷⁹⁶. Bezüglich der *Piccola Processione* lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nur konstatieren, dass es sich um zwei in übereinander angeordneten Registern aufgeteilte Prozessionszüge weiblicher Figuren handelte, von denen die oberen Volantröcke trugen, während die unteren offenbar mit der einfachen Robe bekleidet waren⁷⁹⁷.

Für das Verständnis von Personen in langen Roben, die das ‚unmittelbare Objekt‘ der Darstellungen bildeten, ist somit festzuhalten, dass es sich um männliche wie weibliche Funktionsträger handelte, die im Kult dienten, dabei jedoch nicht die Rolle der Ausführenden innehatten. Zu den Aufgaben weiblicher wie männlicher Robenträger gehörte es, Gegenstände zu tragen, die im Rahmen des Kultgeschehens verwendet wurden, während allein den männlichen Robenträgern die Rolle der Musikanten zuteilwurde. Mit dem Sarkophag von Agia Triada erhält das unter Beteiligung von Robenträger-Gruppen durchgeführte Prozessionsgeschehen ferner einen konkreten, symbolisch markierten Ort, der eine Einordnung in das übergeordnete Konzept des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens gestattet. Eine Reihe an Überschneidungen im Vorkommen von Bildelementen auf dem Sarkophag und an den Wänden des Palastes von Knossos lässt zudem vermuten, dass das bildlich festgehaltene Geschehen auf dem Sarkophag ein Pendant im realen Kultgeschehen des Palastes von Knossos besaß⁷⁹⁸. Zumindest für die kretischen Darstellungen aus der SPZ erschließt sich somit ein ideeller Zyklus, in dem Trägerinnen und Träger der Robe im Rahmen von Prozessionen im Kontext des Doppelaxt-Kults ihre Rolle als Kulddiener erfüllten. Aus der sinnstrukturellen Logik der Einbettung von Robenträgern folgt zugleich, dass dieser kultische Rahmen eben dann gegeben war, wenn Robenträger als Ritualbeteiligte auftraten. Da diese sinnstrukturelle Logik wohl auch dem Vorkommen des Bildelements Robenträger an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* in Knossos zugrunde lag, ist es plausibel, dass auch in dem unter anderem durch die artifizielle Präsenz der Robenträger konstituierten Bild-Raum das übergeordnete Sinnkonzept gegenwärtig war und das Ereignis somit in den ideellen Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens eingebettet werden kann. Dieser letzte Aspekt wird

69f. Kat.-Nr. 19. Zum *Camp Stool Fresco* aus Knossos siehe Cameron 1976a, 59; Immerwahr 1990, 95. 176 Kat.-Nr. Kn No. 26; Hood 2000a, 31; Hood 2000b, 206 Kat.-Nr. 34; Hood 2005, 61f. Kat.-Nr. 4. Zu den Streitwagenfahrern auf dem Sarkophag von Agia Triada siehe Militello 1998, Taf. 15. 16A; zu der Gruppe von Kulturteilnehmern siehe Militello 1998, 291f. (Typ 2). Vgl. auch Verlinden 1984, 107 zur *robe-tunique*, die sie von der *robe-toge* unterschied.

795 Paribeni 1908, 69–74 Abb. 21–23; Peterson 1982, 44f. 180 Kat.-Nr. 12. Siehe mit ikonographischer Analyse auch Militello 1998, 284–287 m. Taf. 9 Farbt. I.

796 Militello 1998, 284.

797 Militello 1998, 291–293. 309–312 m. Taf. 10 Farbt. M.

798 Siehe dazu Kapitel 5.3.3 und 5.6.

im Anschluss an die Analyse der übrigen Prozessionsteilnehmer sowie der in die Gegenrichtung gewandten Gruppe noch einmal ausführlicher zu erläutern sein.

4.3.2 Weibliche Figuren im Volantgewand

An der Ost- und Westwand des *Corridor of the Procession Fresco* schritten eine bzw. mindestens drei mit Volantschürzen über (?) Volantkleidern bekleidete weibliche Figuren den Gruppen männlicher Robenträger voran. Die Gewandkombination scheint in der Tradition minoischer Darstellungen der NPZ zu stehen, die eine Volantschürze über einem Gewand mit horizontalen Streifen zeigen. Allerdings war der horizontale Streifendekor dort in der Regel in mehreren, enger übereinander platzierten Streifen arrangiert, die keine Volants, sondern eine Musterung des Untergewandes (*beanos*⁷⁹⁹) selbst repräsentiert haben dürften⁸⁰⁰. Da das Gewand die weiblichen Figuren im *Corridor of the Procession Fresco* jedoch ohne Zweifel als Vertreterinnen derselben sozialen Gruppe auszeichnete, die bereits in der NPZ mit dem Volantgewand bekleidet waren, möchte ich im Folgenden deren sinnkonzeptuelle Verortung und ihr Fortbestehen während der SPZ besprechen.

Neupalastzeit

Generell stellt das Volantgewand eines der in neupalastzeitlichen Bildwerken am häufigsten vertretenen Frauengewänder dar. Sein Aufkommen bzw. seine vermehrte Verbreitung im Zuge der neupalastzeitlichen Bildschöpfungen diente unter anderem der gezielten Darstellung einer in ihnen agierenden Personengruppe. Das Volantgewand setzte diese weiblichen Protagonisten von jenen in anderen Formen minoischer Frauenbekleidung ab, deren Tragen erwartungsgemäß – und zum Teil nachweislich, wie im Verlauf dieses Kapitel deutlich werden wird – mit anderen Funktionen verknüpft war. Im Folgenden möchte ich keineswegs eine katalogartige Zusammenstellung der Volantgewandträgerinnen vorgelegen, sondern vielmehr die *Bildzusammenhänge* rekapitulieren, in denen sich weibliche Figuren im Volantgewand präsentierten. Um einen unnötig retrospektiven Ansatz unter Einbeziehung der mykenischen Darstellungen zu vermeiden, die dieses Gewand gemeinsam mit den Bildkontexten übernahmen, in denen es auftauchte, wird der Fokus dabei im Wesentlichen auf den minoischen Darstellungen Kretas und Theras liegen.

Auf den ersten Blick erscheinen weibliche Figuren im Volantgewand in den minoischen Bildwerken omnipräsent – ein Eindruck, der sich bei genauerem Hinsehen jedoch relativieren lässt. Tatsächlich gehören die Darstellungen im

799 Vgl. Jones 2015, 57–143.

800 Siehe etwa die Figuren ganz links und ganz rechts auf dem Schildring aus Isopata (CMS II.3, 51; hier [Abb. 4.7e](#)), die zentrale Figur auf dem Schildring aus Archanes (Sakellarakis – Sapouna-Sakellaraki 1997, 655 Abb. 722; hier [Abb. 4.7b](#)) sowie jeweils die weibliche Figur auf CMS VI, 281 (Schildring aus Knossos; hier [Abb. 4.7f](#)) und CMS V S2, 106 (Schildring aus Elatia; hier [Abb. 4.12l](#)). Die detaillierteste Darstellung dieses Gewandes ist in der Wandmalerei aus dem *House of the Ladies*, Akrotiri, erhalten; siehe Doumas 1999, 38 Abb. 6. 7; 42f. Abb. 11. 12.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

„offiziellen“ Bildstil, in denen Volantgewandträgerinnen auftauchten, aufgrund einer Reihe von wiederkehrenden Bildelementen zu einem, maximal zwei Bildzyklen und somit zu einer Serie von Bildkompositionen, die der Veranschaulichung verschiedener Aspekte einer beschränkten Anzahl von zugrunde liegenden Sinnkonzepten dienten. So begegnete eine weibliche Figur im Volantgewand wiederholt gemeinsam mit weiteren männlichen wie weiblichen Figuren, die bei der Durchführung der bildlich in Form des ‚Baum-Schütteln‘⁸⁰¹ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ veranschaulichten Rituale gezeigt sind⁸⁰² (Abb. 4.7a; 4.7b; 5.21i). Letztere weibliche Figuren tragen dabei allerdings nie das Volantgewand, sondern sind nur mit dem *beanos* bekleidet. Die Volantgewandträgerin ist hingegen nie selbst beim ‚Baum-Schütteln‘ oder ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ wiedergegeben, sondern beim Vollzug einer Aktivität, die sich allein aus ihrer Bekleidung sowie ihrer Geste und Körperhaltung erklären dürfte.

In einigen dieser Darstellungen, etwa auf dem Schildring aus Archanes (Abb. 4.7b), begegnet die konventionell als ‚Baum-Schrein‘ bezeichnete gebaute Struktur, aus der oben ein Baum hervorwächst, an dem in diesen Fällen auch ‚geschüttelt‘ wird⁸⁰³. Der ‚Baum-Schrein‘ gehörte damit ebenfalls zum Repertoire der Bildelemente zur Veranschaulichung des zugrunde liegenden Sinnkonzepts. Entsprechend konnten – in Analogie zum Akt des ‚Baum-Schütteln‘⁸⁰⁴ oder der Darstellung von lediglich der ‚an einen *baitylos* gelehnten‘ Figur⁸⁰⁵ oder von letzterer und der Volantgewandträgerin⁸⁰⁶ (Abb. 4.7a) – auch der ‚Baum-Schrein‘ und die Volantgewandträgerin allein wiedergegeben sein⁸⁰⁷. In diesem Zyklus aus den bildlich eingefrorenen Momenten des ‚Baum-Schütteln‘, des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ sowie des Handelns in Gegenwart des ‚Baum-Schreins‘ erfüllte die Volantgewandträgerin somit eine Rolle, deren Einbindung sich zwar relational-räumlich konstatieren lässt, deren Sinn sich jedoch zunächst einem konkreteren Verständnis noch entzieht.

Das zugrunde liegende Sinnkonzept fand auch an den Wänden von Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada Niederschlag, wo jüngeren Rekonstruktionen zufolge an der Nordwand eine vor einem *baitylos* kniende weibliche Figur im *beanos*

801 Die Bezeichnung als ‚Baum-Schütteln‘ dient ebenso wie jene des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ lediglich einem deskriptiven Zweck und soll keinesfalls eine Wertung des Bildinhalts oder gar der Bedeutung des Motivs suggerieren. Zu den verschiedenen Deutungsansätzen zu diesen Motiven – dort als „Schütteln des ‚Heiligen Baumes“ bezeichnet und als „Riten zur Herbeirufung einer Gottheit“ gedeutet – siehe zusammenfassend Niemeier 1989, 165 f. 175 f.

802 CMS I, 219 (Schildring aus Vapheio); II.3, 15 (Schildring aus *Hogarth's House A*, Knossos); VI, 278 (Schildring aus Chania); Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes).

803 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes).

804 CMS XII, 264 (Lentoid in New York).

805 CMS II.7, 6 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

806 CMS VI, 278 (Schildring aus Chania).

807 CMS V S1A, 176 (Abdruck eines Schildrings, aus Chania); IX, 163 (Lentoid aus Ligortynos); Andreadaki-Vlasaki 2012, 322 Abb. 5 (Lentoid aus Chania).

4 Bild-Räume im *Corridor of the Procession Fresco*

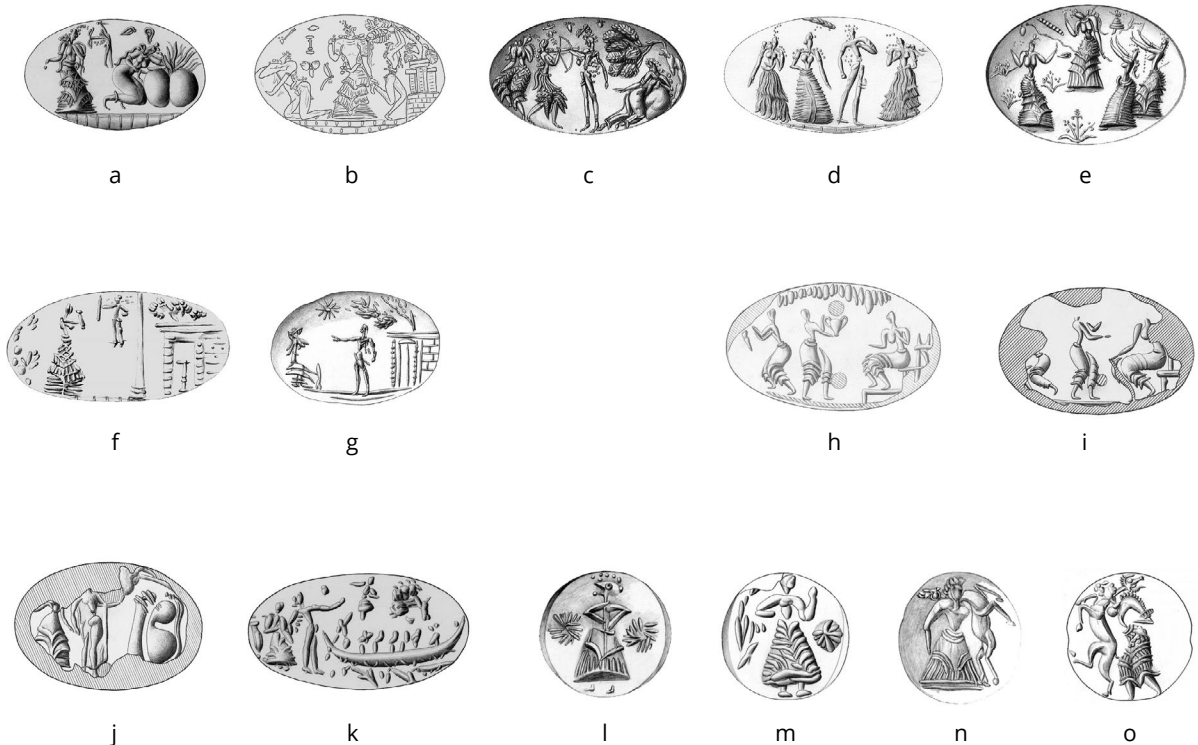


Abb. 4.7 Neupalastzeitliche Darstellungen von Volantgewandträgerinnen: a) aus Chania; b) Goldring aus Archanes; c) in Berlin; d) aus Kalapodi; e) aus Isopata; f) aus Knossos; g) in Berlin; h) aus Knossos; i) aus Kato Zakros; j) aus Kato Zakros; k) aus Knossos; l) aus Kalyves; m) aus Knossos; n) aus Knossos; o) aus Malia. Nicht maßstabsgetreu.

dargestellt war, während an der Ostwand eine Volantgewandträgerin neben einer gebauten Struktur – möglicherweise einem ursprünglich hier vorhandenen ‚Baum-Schrein‘ – stand⁸⁰⁸. Hier lässt sich ein architekturräumlicher Kontext als Ort fassen, an dem zur Herstellung eines angemessenen Rahmens für den Vollzug ritueller Handlungen auf eben dieses Sinnkonzept zurückgegriffen wurde⁸⁰⁹: In Raum 14 agierten an einem Ort, der entsprechend der Malerei an den Wänden in eine idealtypische Naturlandschaft eingebettet war, eine Volantgewandträgerin

808 Militello 1998, 250–253. 259–262 m. Taf. 2 Farbtaf. 2. Zu einer neueren, leicht veränderten Rekonstruktion der Darstellung auf der Nordwand siehe auch Jones 2007, 151–157 m. Taf. 18,1–5. Zur Charakterisierung des Darstellten als Präsentation (*παρουσίαση*) anstatt narrativer Schilderung von Ritualhandlungen siehe Tzachili 2011, 306.

809 Eventuell war auch an den Wänden des *Room of the Frescoes* im *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos eine vergleichbare Darstellung wiedergegeben, doch ist der Erhaltungszustand der Wandmalereireste zu fragmentarisch, um hierzu eine Aussage zu treffen. Siehe dazu in jedem Fall Warren 2005.

in der Nähe einer gebauten Struktur und eine Figur im *heanos* vor einem *baitylos*. An diesem Ort vollzogen zugleich reale Personen rituelle Handlungen, mutmaßlich unter Bezugnahme auf das gemalte Bauwerk, unterhalb dessen sich im Boden des Raums übrigens ebenfalls eine bauliche Vorrichtung befand⁸¹⁰. Eine vermutlich in diesem Raum gefundene Bronzestatuette einer weiblichen Figur könnte stellvertretend die im Zuge dieser rituellen Handlungen verrichteten Gesten der Gläubigen festgehalten haben⁸¹¹. In jedem Fall lässt sich durch die Wandmalerei in Raum 14 das Handeln von Volantgewandträgerinnen unmittelbar mit der Nutzung jener Räume in Zusammenhang bringen, in denen durch Wandmalerei eine idealisierte Naturlandschaft als Ort des Geschehens evoziert wurde – sei es, dass sie hier selbst agierten, sei es, dass sie an den Wänden zur adäquaten Rahmung des rituellen Handelns realer Personen im Raum artifiziell gegenwärtig waren.

Hieraus ergibt sich hinsichtlich des Verständnisses der Frauen im Volantgewand, dass ihnen eine unmittelbare Rolle in dem in der NPZ sowohl in den Bilddarstellungen als auch in den Raumformen des ‚palatialen Architekturstils‘ realisierten Ritualgeschehen zukam. Die Volantgewandträgerinnen erfüllten innerhalb dieses kultisch-religiösen Treibens eine Rolle als diesen Ritualen beiwohnende Personen, doch waren sie es *nicht selbst* – zumindest solange sie das Volantgewand *anhatten* – die die Rituale des ‚Baum-Schütteln‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ durchführten. Die Frauen trugen das Volantgewand stattdessen in Situationen, in denen *andere* diese Rituale vollführten. Die zu den Bildern gehörigen Handlungen lassen sich aufgrund der Platzierung der Wandbilder direkt mit den in der NPZ inselweit verbreiteten Kulträumen – den Lustralbecken und ‚Naturkulträumen‘ – verknüpfen, deren Nutzung auf diese Weise mit weiblichen Personen im Volantgewand sowie weiteren Personen im *heanos*, das heißt eventuell mit abgelegtem Volantgewand⁸¹², in Zusammenhang gebracht werden können.

Das wiederholte Auftauchen einzelner Bildelemente der bereits genannten Darstellungen in weiteren Vergesellschaftungen mit Volantgewandträgerinnen erweitert das Spektrum über die spezielle Verknüpfung mit den Ritualen des ‚Baum-Schütteln‘ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ hinaus: So steht etwa auf dem Schildring aus Chania eine Volantgewandträgerin neben einer ‚an einen *baitylos* gelehnten‘ Figur⁸¹³ (Abb. 4.7a). Eine kleinere und schwebend dargestellte

810 Militello 1992, 102 m. Anm. 6 (0,98 m × 0,80 m [Ost-West]; Höhe: 9 cm). Für die Lage der Plattform ‚all'estremità NE‘ siehe den entsprechenden Tagebucheintrag Paribenis in Militello 1998, 358 Nr. 11.

811 Zu den Funden, darunter dem Oberkörper der Bronzestatuette einer weiblichen Figur im ‚Adorationsgestus‘ siehe Halbherr u. a. 1977, 93–95. Nach Rehak 1997b, 165 ist allerdings nicht auszuschließen, dass diese Statuette aus dem Obergeschoss herabgefallen ist.

812 Im *House of the Ladies* könnte das im Vorraum vor dem ‚Naturkultraum‘ implizierte Ablegen der Volantschürze darauf hindeuten, dass letztere beim Vollzug der Handlungen in dem im Folgenden zu betretenden Raum nicht getragen wurde. Zu alternativen Deutungen siehe Marinatos 1984b, 94–105 sowie kritisch dazu und mit neuem Deutungsvorschlag Peterson Murray 2004.

813 CMS VI, 278 (Schildring aus Chania). Es sei hier darauf hingewiesen, dass Niemeier 1989, 178f. (mit weiteren Literaturverweisen) aus ikonographischen Gründen Zweifel an der Echtheit dieses Ringes anmeldete. Siehe jedoch Krzyszkowska 2005, 333 Nr. 622 zu dessen Echtheit.

männliche Figur mit Bogen und Dolch ergänzt die Szene. Auf einem Schildring in Berlin findet sich wiederum eine weibliche Bogenschützin, die eine mittig platzierte männliche Figur mit vor dem Oberkörper angewinkeltem Arm attackiert⁸¹⁴ (Abb. 4.7c). Die Bogenschützin trägt ein Volantgewand sowie darüber scheinbar einen Gürtel, der aufgrund der herabhängenden Streifen möglicherweise als ein dem Fadenrock (*string-skirt*) vergleichbares, gürtelähnliches Gewand angesprochen werden kann. Dieses ist in detaillierter Ausführung aus der Wandmalerei an der Nordwand des Lustralbeckens von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, besser bekannt – eines Ritualbereichs, der auf einen ebenfalls in Wandmalerei ausgeführten ‚Baum-Schrein‘ ausgerichtet war⁸¹⁵ (Abb. 4.8). Rechts von der männlichen Figur lehnt sich eine weibliche Figur im *beanos* an einen Fels mit Baum, während links von bzw. hinter der Bogenschützin eine weitere Volantgewandträgerin steht, die an die männliche Figur gewandt die Hand an die Brust legt. Eine vergleichbare Situation gestischer Kommunikation zwischen einer Volantgewandträgerin und einer männlichen Figur findet sich auf dem minoischen Schildring aus Kalapodi⁸¹⁶ (Abb. 4.7d). Zwei weibliche Figuren, eine davon wiederum in einem Fadenrock-ähnlichen Gewand, ergänzen die Szene. Wenngleich sich in allen Fällen bereits der unmittelbare Inhalt der Bilddarstellungen einem konkreteren Verständnis entzieht, so deutet dennoch das wiederholte Vorkommen von Bogenschießen, Fadenrock-ähnlichen Gewändern, dem Motiv des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ sowie männlichen und weiblichen Figuren in Interaktion auf eine Zugehörigkeit der Szenen zu einem gemeinsamen Darstellungszyklus hin. Die über den Figuren auf dem Kalapodi-Ring schwebende Ähre oder Sternschnuppe schließt nicht zuletzt den Kreis zu dem oben genannten Bildzyklus, da dieses Bildelement bereits auf dem Schildring von Vapheio mit der Darstellung eines ‚Baum-Schüttlers‘ und einer Volantgewandträgerin begegnete.

Die dritte weibliche Figur auf dem Ring aus Kalapodi trägt einen Rock mit mehreren horizontalen und einem mittig platzierten vertikalen Streifen. Wie in Kapitel 5.6 noch einmal ausführlicher zur Sprache kommen wird, ist sie als eine Vertreterin der Palastelite zu erkennen, welche in anderen Bildkontexten unter anderem gemeinsam mit ‚Fellrock‘-Trägern und dem Tragen von Doppeläxten ihre Rolle erfüllte. In keiner einzigen Darstellung wurde sie in der bislang vorliegenden Evidenz explizit mit den Akten des ‚Baum-Schüttelns‘ oder des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ in Zusammenhang gebracht. Volantgewandträgerinnen wurden in der NPZ wiederum weder beim Tragen von Doppeläxten noch in sonst einer wie auch immer gearteten Vergesellschaftung mit dem religiösen Symbol abgebildet. *Ex negativo* lässt sich daraus folgern, dass Volantgewandträgerinnen zwar beim Vollzug ritueller Aktivitäten auftraten, dass diese jedoch bildlich nie mit jenen

814 CMS XI, 29 (Schildring in Berlin). Siehe dazu auch Niemeier 1989, 178, der hierin eine möglicherweise mythologische Darstellung sieht. Siehe auch Krzyszkowska 2005, 333 Nr. 623 zur Echtheit des Rings.

815 Siehe dazu Barber 1991, 255–258; Rehak 2001, 5; Rehak 2002, 40f.; Günkel-Maschek 2010, 14–16; Günkel-Maschek 2014, 126. Zur Darstellung des ‚Baum-Schreins‘ siehe Vlachopoulos 2008, 491. 496 Abb. 41,12.

816 CMS V S3, 68 (Schildring aus Kalapodi).



Abb. 4.8 Blick von schräg oben (aus Südwest) in das Lustralbecken (Raum 3a) im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera.

Aktivitäten verknüpft waren, welche sinnkonzeptuell unmittelbar im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens verortet oder in Referenz auf dieses wiedergegeben wurden. Die Frau im Rock mit horizontalem Streifendekor und die Volantgewandträgerin waren somit beide Vertreterinnen der Palastelite und traten als solche auch durchaus gemeinsam auf: neben dem Schildring aus Kalapodi auch auf dem Schildring aus Isopata (Abb. 4.7e). In anderen Aspekten des Ritualwesens besaßen sie jedoch zwei völlig verschiedene Zuständigkeitsbereiche, die sich nicht zuletzt auch in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen der beiden unterschiedlichen Typen von Gewandträgerinnen niederschlugen.

Eine weitere Variante der sinnstrukturellen Verknüpfungsmöglichkeiten der Volantgewandträgerin ergibt sich aus den folgenden Darstellungen: Auf einem Schildring aus Knossos führt eine weibliche Figur im Volantgewand vor einem ‚Baum-Schrein‘ mit davor platziertem ‚Mast‘ sowie vor einer ihr von dort entgegenschwebenden männlichen Figur die Hände im ‚Adorationsgestus‘ zur Stirn⁸¹⁷ (Abb. 4.7f). Eine vergleichbare Darstellung einer Volantgewandträgerin findet sich auf einem Schildring in Berlin, wo sie ursprünglich gegenüber einer ihr aus

817 CMS VI, 281 (Schildring aus Knossos). Zur Deutung der kleinen, „in ferner Höhe erscheinende[n]“ Figuren als Gottheiten siehe Matz 1958, 11–15, bes. 15; Niemeier 1989, 169f. m. Abb. 2. Das in der Fassadenöffnung des ‚Baum-Schreins‘ platzierte Element findet eine Parallele auf dem Schildring aus Archanes, wo es als ‚schwebendes Motiv‘ in der Bildfläche platziert ist; siehe Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes; hier Abb. 4.7b).

dem ‚Baum-Schrein‘ heraus entgegentretenen männlichen Figur gestikuliert⁸¹⁸ (Abb. 4.7g). Die Wiedergabe der Volantgewandträgerin ist in diesen beiden Zusammenhängen nicht nur insofern interessant, als sie jedes Mal gegenüber einem Bauwerk gestikuliert, aus dem eine männliche Figur herauskommt. Sie ist auch deshalb bemerkenswert, weil die Volantgewandträgerin hier in einer Aktion repräsentiert zu sein scheint, die sie auf ein sakrales Bauwerk richtet, das als Herkunftsort der männlichen Figur charakterisiert ist. Eine der Darstellung aus Knossos identische Körperhaltung zeigt die Bronzestatue einer Volantgewandträgerin aus Agia Triada⁸¹⁹. Diese wie auch weitere Bronzestatuetten von Volantgewandträgerinnen sind in Verlindens *Style des Princes* gestaltet⁸²⁰. Insbesondere im Falle der Statuette aus Agia Triada lässt sich das Phänomen fassen, dass Bronzestatuetten, die zu den handwerklich am hochwertigsten ausgeführten Produkten der kretischen NPZ gehörten, ein Pendant in Siegeldarstellungen fanden, in denen auch das Bezugsobjekt des Gestus – ein sakrales Bauwerk bzw. eine männliche Figur, die mit einem ‚Baum-Schrein‘ assoziiert war⁸²¹ – zu fassen ist. Beiden Formen der bildlichen Wiedergabe liegt dasselbe Sinnkonzept zugrunde, in dem aufgrund der ausführlicheren Komposition im Siegelbild die männliche Figur und der ‚Baum-Schrein‘ als Objekte erkannt werden dürfen, angesichts derer der Gestus ausgeführt wurde. Welche Rolle hierbei der mit dem ‚Baum-Schrein‘ assoziierten männlichen Figur zukommt, soll angesichts der mit den ‚schwebenden‘ Figuren verknüpften Problematik an dieser Stelle nicht ausführlicher diskutiert werden⁸²². Es sei jedoch als ein weiteres Indiz für das Verständnis der Frauen im Volantgewand festgehalten, dass es sich bei ihnen aufgrund ihrer Interaktion mit männlichen, mit ‚Baum-Schreinen‘ assoziierten Figuren sowie aufgrund des in ihre Wiedergabe gesteckten materiellen und handwerklichen Aufwands wohl um Personen handelte, die auch *realiter* einen Kontakt zu bestimmten Typen oder Erscheinungsformen männlicher Figuren pflegten und die ferner über Zugang zu den nötigen Ressourcen verfügten, um sich bei dieser Kontaktpflege darstellen zu lassen. Aufgrund der Vergesellschaftung des Bildelements Volantgewandträgerin mit dem Bildelement ‚Baum-Schrein‘ lag auch in diesen Fällen vermutlich ein Sinnkonzept zugrunde, mit dem sich die oben genannten Darstellungen von wahlweise Volantgewandträgerin, ‚Baum-Schrein‘, ‚Baum-Schüttler‘ und ‚an einen *baitylos* Gelehnte‘ verknüpfen lassen (siehe den Verzweigungsbaum in Abb. 4.9).

818 CMS XI, 28 (Schildring in Berlin).

819 Verlinden 1984, Taf. 17 Kat.-Nr. 35 (Agia Triada).

820 So beispielsweise Verlinden 1984, Taf. 16 Kat.-Nr. 33 (in Berlin); Taf. 17 Kat.-Nr. 34 (Agia Triada).

821 Zur Deutung der männlichen Figuren als „vom Verehrer herbeigerufene [...] [und] vor ihrem Heiligtum niedergegangen[e Gottheit]“ siehe Niemeier 1989, 170f. Außerdem Hägg 1986, 46. 56–58.

822 Zur Identifikation der männlichen Figur als Gottheit, die aus diesem Grund alternativ auch ‚schwebend‘ dargestellt wurde siehe u. a. Matz 1958, 15–17; Hägg 1986, 56–58; Niemeier 1989, 169f. Zur „schwebenden Figur als göttlicher Vision im Augenblick der Erscheinung“ siehe Hägg 1986, 56–58. 60. Ferner Marinatos 2010, 98–101. Zur Deutung der männlichen ‚schwebenden‘ Figuren als Sternbilder siehe indessen Kyriakidis 2005, bes. 150–153.

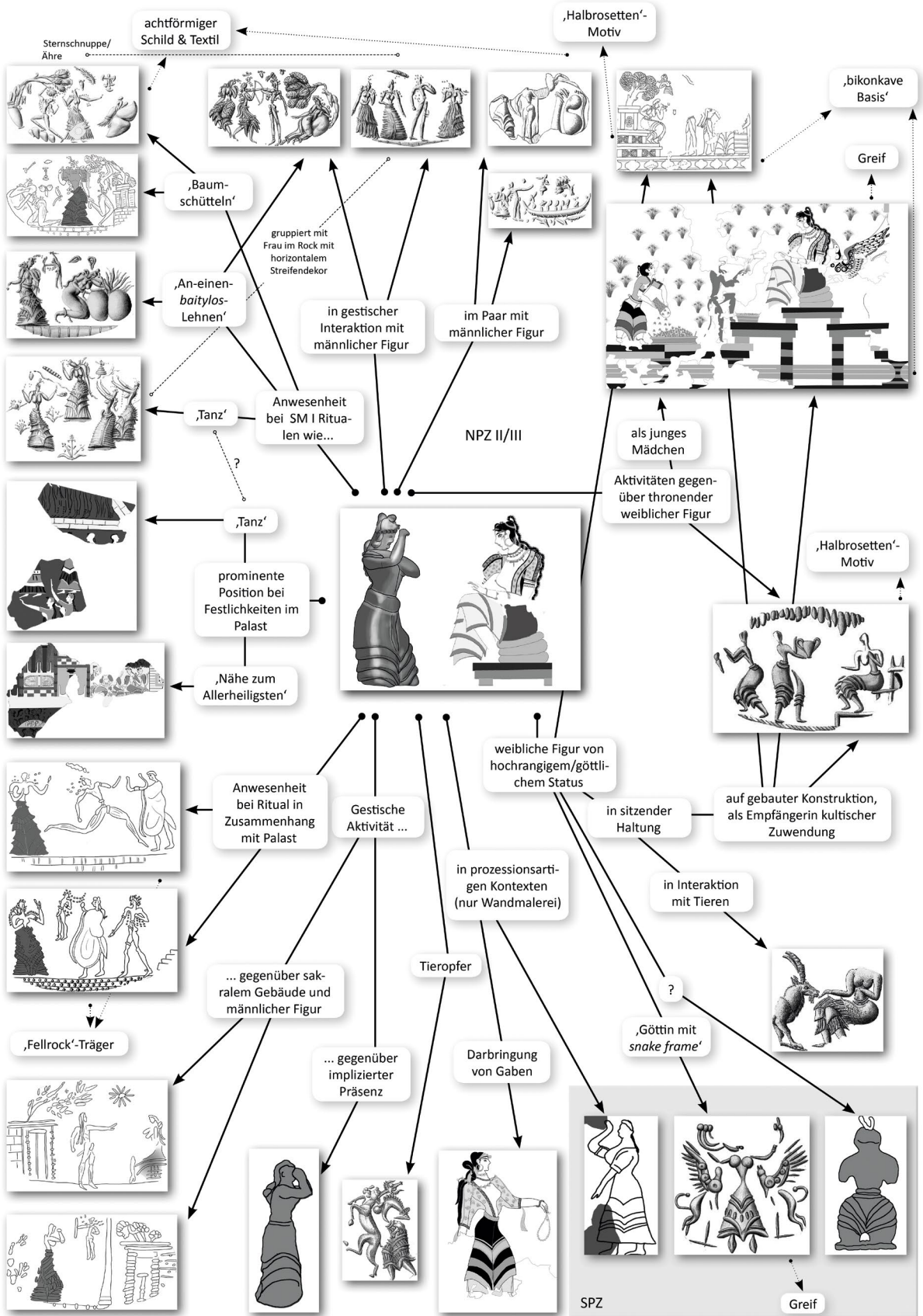


Abb. 4.9 Verzweigungsbaum zum Bildelement Volantgewandträgerin.

Eine sinnkonzeptuelle Verortung der Volantgewandträgerinnen im Kontext palatialer Architektur suggerieren auch die folgenden Darstellungen: Zwei Schilder, deren unverkennbare formale und bildinhaltliche Verwandtschaft bereits von anderen konstatiert wurde⁸²³, zeigen jeweils eine Volantgewandträgerin gemeinsam mit einem ‚Fellrock‘-Träger und einer männlichen Figur im Lendenschurz in einer gebauten Umgebung⁸²⁴. Die Volantgewandträgerin steht in beiden Fällen mit annähernd demselben Gestus – eine Hand zum Dekolleté geführt, die andere in gewissem Abstand vor dem Gesicht erhoben – im linken Drittel der Bildfläche des Ringabdrucks⁸²⁵. Auf dem *Runner's Ring* nimmt der namensgebende, von der Volantgewandträgerin abgewandte Läufer die Mitte der Bildfläche ein und bewegt sich auf einen ‚Fellrock‘-Träger mit davor platziertem *snake frame*-Objekt zu (unten Abb. 4.12k). Auf dem Ring aus Elatia schreitet der auch hier mit einem *snake frame*-Objekt ausgestattete ‚Fellrock‘-Träger, vor dem eine männliche Figur schwebt, gefolgt von der männlichen Figur, in der wohl ein Pendant zum Läufer zu erkennen sein dürfte, der Volantgewandträgerin entgegen (unten Abb. 4.12l). Ein Stufenbau am rechten Bildfeldrand weist die gebaute Umgebung vermutlich als *theatral area* aus⁸²⁶, sodass die Komposition dahingehend gedeutet werden kann, dass der Zug aus schwebender Figur, ‚Fellrock‘-Träger und männlicher Figur im Lendenschurz von dort auf die weibliche Figur im Volantgewand zuschreitet. In diesem Sinne – eine männliche Figur oder eine männliche schwebende Figur kommen aus einer gebauten Struktur heraus auf eine Volantgewandträgerin zu – scheinen die Darstellungen eine gewisse Ähnlichkeit zu den vorher genannten Siegelbildern aufzuweisen und vermitteln den Eindruck, dass Volantgewandträgerinnen vor gebauten Strukturen agierten, aus denen männliche Figuren, im vorliegenden Fall unter Beteiligung eines Würdenträgers im ‚Fellrock‘ (siehe dazu unten Kapitel 4.4.2), auf sie zutraten. Die männliche Figur im Lendenschurz – der Bekleidung unter anderem der Stierspringer, Faustkämpfer und eben auch der Läufer – wird in dem verwandten *Runner's Ring* bei einem Rennen gezeigt. Damit sind direkte Parallelen zu einer goldenen Siegelperle aus Poros gegeben, die einen ebensolchen Läufer zeigt⁸²⁷, sowie ferner mit dem Miniaturfresko des *West House*, wo männliche Figuren zwischen der von Doppelhörnern

823 Lebessi u. a. 2004, bes. 19f.

824 Zum einen der *Runner's Ring* aus Kato Symi; siehe Lebessi u. a. 2004 m. Taf. 2. Zum anderen der Schildring aus der Nekropole Alonaki in Elatia; siehe CMS V S2, 106.

825 Eine ähnliche Situation könnte auf einem stark abgenutzten Schildring aus Kalyvia reflektiert worden sein; siehe CMS II.3, 103: Eine Volantgewandträgerin mit derselben Armhaltung steht erneut am linken Bildfeldrand des Siegelabdrucks. Vor ihr steht eine Figur, die in der Regel als Affe mit erhobenem Schwanz identifiziert wird. Ihnen beiden gegenüber ist eine sitzende oder in die Knie gegangene nackte oder nur mit dem *beanos* bekleidete weibliche Figur platziert, hinter der sich wiederum ein Architekturelement, möglicherweise eine Säule, befindet. Auch hier steht die Volantgewandträgerin somit einer anderen Figur gegenüber, die sich an einem von palatialer Architektur geprägten Ort befindet.

826 So bereits vermutet von Lebessi u. a. 2004, 19f.

827 Unpubliziert, ausgestellt neben dem *Runner's Ring* im Archäologischen Museum von Heraklion. Erwähnt in Koehl 2016b, 117.

bekrönten ‚Ankunftsstadt‘ und einer auf einem Berggipfel platzierten Architektur hin und her rennen⁸²⁸. Die Zugehörigkeit des ‚Fellrock‘-Trägers zum Palast werde ich gleich noch ausführlicher erläutern; für die vorliegenden Darstellungen sei jedoch festgehalten, dass es sich vermutlich um Szenarien handelte, welche ein im Umfeld des Palastes verortetes Ereignis zum Inhalt hatten, das mit dem Vollzug sportlich-ritueller Aktivitäten vonseiten einer männlichen Figur in Zusammenhang stand. Ein ‚Fellrock‘-Träger, ausgestattet mit dem *snake frame*-Objekt als Würdezeichen, übernahm hierbei vermutlich die Rolle des Ritualführers, während die Volantgewandträgerin dem sportlichen Ereignis beiwohnte und in einem anderen Moment zur außerhalb des Palasts stehenden Empfängerin von ‚Fellrock‘-Träger und männlicher Figur wurde.

Eine andere Art des gemeinsamen Auftretens mit einer männlichen Figur zeigen zwei Siegelbilder aus Kato Zakros und aus Knossos⁸²⁹ (Abb. 4.7j; 4.7k): die Volantgewandträgerin wird hier von der vor ihr stehenden männlichen Figur an der Hand geführt. Letztere richtet den nach vorn erhobenen Arm in einen Fall auf eine kleine weibliche Figur, die oberhalb eines davon fahrenden Bootes schwebt, im anderen Fall in Richtung eines auf dem Boden abgelegten achtförmigen Schildes mit darauf platziertem Textil und Schwert. Ein hinter dem Paar aufgestellter Pithos ergänzt die Szene auf dem Schildring aus Knossos. Wie ich in Kapitel 5 weiter ausführen werde, dürfte es sich bei dem abgelegten Ensemble aus Schild, Schwert und Textil auf dem Schildringabdruck aus Kato Zakros um die Habseligkeiten eines Verstorbenen handeln. Das abfahrende Boot und der Pithos auf dem Schildring aus Knossos dürften ebenfalls darauf hindeuten, dass es sich hier um eine Szene im Zusammenhang mit der Reise ins Jenseits handelt⁸³⁰. Wenngleich hierzu noch weitere Untersuchungen notwendig sind, so lässt sich zumindest vorläufig festhalten, dass die Volantgewandträgerin hier gemeinsam mit der männlichen Figur im Rahmen von Ritualen zur Verabschiedung eines Verstorbenen auftritt.

Volantgewandträgerinnen in Aktion finden sich darüber hinaus auf dem schon erwähnten Schildring aus Isopata, auf dem drei der vier Frauenfiguren mit dem Gewand bekleidet sind⁸³¹ (Abb. 4.7e). Umgeben von schwebenden Symbolen einschließlich einer weiblichen Figur scheint die Volantgewandträgerin oben in der Mitte das zentrale Ereignis des dargestellten Rituals zu repräsentieren, auf welches die übrigen weiblichen Figuren reagieren: die Volantgewandträgerin links von ihr durch das Heben der angewinkelten Arme zu beiden Seiten des Körpers, die im Paar wiedergegebenen Frauen rechts von ihr durch das Heben beider ausgestreckter Arme vor dem Körper. Letztere Geste besitzt bekanntermaßen eine Parallele in den weiblichen, unter anderem Volantröcke tragenden Figuren auf

828 Siehe Doumas 1999, 70 Abb. 35; 78 f. Abb. 38. Zur Diskussion der Architektur siehe Marinatos 1988, 83–87; Laffineur 1990b, 248 f. mit weiteren Literaturverweisen.

829 CMS II.7, 5 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); VI, 280 (Schildring aus Knossos).

830 Ein Aufsatz hierzu befindet sich in Vorbereitung durch die Verf.

831 CMS II.3, 51 (Schildring aus Isopata).

dem *Sacred Grove and Dance Fresco* aus dem Palast von Knossos⁸³². Dort sind die zumeist als ‚Tänzerinnen‘, alternativ auch als Protagonistinnen eines „sakralen Mimenspiels“ (*sacred mime*)⁸³³ identifizierten, von der Masse abgesetzten Volantgewandträgerinnen gemeinsam mit der vermutlich auf einem Westhof versammelten Masse männlicher und weiblicher Figuren in eine Richtung gewandt und führen einen vergleichbaren Gestus in Richtung eines gemeinsamen Bezugsobjekts – nach Rekonstruktionen von Cameron und Marinatos möglicherweise erneut eine gebaute, von Doppelhörnern bekrönte Struktur – aus⁸³⁴. Das Szenario wird in der Regel als Kultszene mit Menschen und ohne Gottheiten beschrieben, als Darstellung des ‚Epiphaniarituals‘, wobei „der Augenblick unmittelbar vor der Erscheinung der Gottheit“ wiedergegeben sei⁸³⁵. Im Zwillingenfresko, dem *Grand Stand Fresco* aus Knossos, begegnen die Volantgewandträgerinnen ebenfalls in verschiedenen, stets aus der Masse hervorstechenden Positionen: Zum einen sitzen sie zu beiden Seiten des ‚Dreiteiligen Schreins‘, zum anderen stehen sie auf weiteren Elementen der gebauten Struktur, die ihnen ähnlich einer Bühne einen Ort zur Selbstdarstellung bereitet⁸³⁶. Hier zeichnen sich die Volantgewandträgerinnen durch eine besondere *Nähe zum Allerheiligsten* aus – ein darstellungswürdiges Privileg, das unmittelbar mit ihrem gesellschaftlichen Status verknüpft gewesen sein dürfte.

Dieser findet nicht zuletzt darin bildhaften Ausdruck, dass erstens Volantgewandträgerinnen diejenigen waren, die in der Nähe von sowie gegenüber thronenden weiblichen Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status agierten, sowie dass zweitens auch diese thronenden weiblichen Figuren selbst mit dem Volantgewand bekleidet waren⁸³⁷. Belege hierfür finden sich nicht nur in zahlreichen neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen⁸³⁸ (Abb. 4.7h; 4.7i; außerdem unten

832 Siehe dazu bereits Evans 1930, 67f., sowie kritisch Cain 2001, 43f., mit weiteren Literaturverweisen. Zu den Abbildungen siehe Evans 1930, 66–69 m. Farbtaf. 18; Cameron 1976a, Taf. 29–31.

833 Marinatos 1987c, 141, in Anlehnung an Groenewegen-Frankfort 1987, 200: „in the scenes, usually religious dances, rites or games, the action is significant in itself, not subservient to an ulterior achievement or one which proclaims a single deed done. In mimes or dances each phase of movement is an act fulfilled and the climax is no more than a mere phase.“

834 Marinatos 1987c, 141f.; Marinatos 1989b, 40f.; Marinatos 1993, 58–61 m. Abb. 49; German 2005, 27f. Zu den neueren Rekonstruktionen siehe Cameron 1967b, 66–69 m. Abb. 7. 8; sowie alternativ Marinatos 1987c, 142 m. Abb. 7. Ein verwandtes Szenario *en miniature* und unter Beteiligung von Volantgewandträgerinnen könnte an den Wänden eines Raums in einer der ‚Villen‘ von Tylissos dargestellt gewesen sein; siehe Shaw 1972. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle der aus Chania stammende Abdruck eines neupalastzeitlichen Schildrings angeführt, auf dem zwei „tanzende“ Volantgewandträgerinnen von architektonischen Strukturen mit Doppelhornbekrönung (?) flankiert um eine Pflanze „tanzen“: CMS V S1A, 178. Zur Deutung als Tanz (Gestus F) siehe German 2005, 56.

835 Hägg 1986, 56–58. 60 mit weiteren Literaturverweisen.

836 Evans 1930, 46–65 m. Farbtaf. 16. 17; Cameron 1976a, Taf. 26; Marinatos 1993, 60f. m. Abb. 51. 52.

837 Vgl. dazu u. a. auch Nilsson 1950, 346–354; Niemeier 1989, 163f.

838 CMS II.7, 8 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); II.8, 268 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos). Zur Historie des *Bildinhalts* dieses Rings, der bis in SM IIIA – wenngleich unter Verwendung eines anderen Ringes – eingesetzt wurde, siehe Weingarten 1997, 525–527. Zu

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Abb. 6.19a; 6.19b), sondern auch auf der Elfenbeinpyxis aus Mochlos⁸³⁹ (siehe unten Abb. 6.11b) sowie in den Wandmalereien in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri: Hier zeigten die Malereien an Nord- und Ostwand des Obergeschossraums 3a die Krokussammlerinnen in Volantschürzen in unmittelbarer Nähe jener von einem Greifen begleiteten thronenden weiblichen Figur, die den Bezugspunkt der in der *polythyron*-Halle verorteten rituellen Zeremonien bildete⁸⁴⁰ (siehe unten Abb. 5.10a; 6.11a). Durch die gemeinsame Tracht wurde wohl eine besondere Verbindung zwischen den Volantgewandträgerinnen und den thronenden weiblichen Figuren zum Ausdruck gebracht – eine Verbindung, die gerade in den Wandmalereien von Gebäude *Xesté 3* zusätzlich auch durch die Frisur der Sitzenden, eine Kombination der unterschiedlichen Haartrachten von der weiblichen Kindheit bis zum Erwachsenenstatus⁸⁴¹, suggeriert wurde⁸⁴². Hier war die Wiedergabe der von einem Greifen begleiteten thronenden Figur somit speziell auf die im Gebäude lokalisierten Ritualhandlungen abgestimmt. In jedem Fall kann das Tragen von Volantröcken durch sterbliche Frauenfiguren wie auch durch solche, die aufgrund der Begleitung durch einen Greifen in eine übernatürliche, göttliche Sphäre entrückt waren, als Indiz dafür gewertet werden, dass der Rock selbst auf einen religiös-rituellen Handlungsrahmen beschränkt und jenen Frauenfiguren vorbehalten war, die innerhalb dieses Handlungsrahmens ihre Pflichten erfüllten⁸⁴³. Angesichts der hieraus resultierenden ideellen Beziehung zwischen sterblichen Volantgewandträgerinnen und thronenden weiblichen Figuren bzw. Göttinnen dürfte das Volantgewand zugleich selbst als ein Zeichen für diese Beziehung gedient und sowohl in den Bildern als auch in Realität das enge Verhältnis der sterblichen Trägerinnen des Volantgewands zu jener göttlichen Frauenfigur zum Ausdruck gebracht haben.

sitzenden weiblichen Figuren im Volantgewand siehe außerdem CMS I S, 114 (Schildring in Athen); II.6, 8 (Abdruck eines Lentoids, aus *Agia Triada*). 30 (Abdruck eines Schildrings, aus *Agia Triada*); V S1A, 175. 177 (Abdrücke von Schildringen, in *Chania*); V, 253 (Lentoid aus *Armenoi*), sowie nicht zuletzt die beiden Schildringe aus *Poros* (Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 43 Abb. 4; Rethemiotakis 2016/2017, 4 Abb. 1). Auch als Mischwesen gestaltete sitzende weibliche Figuren mit Oberkörper in Vogelform können mit dem Volantgewand bekleidet sein, wie der aus *Agia Triada* stammende Abdruck eines Lentoids, CMS II.6, 106, zu belegen vermag.

839 Soles – Davaras 2010, 1f. m. Abb. 1; Soles 2016, 249–251 Taf. 81. 82.

840 Dumas 1999, 152–167 Abb. 116–130. Siehe dazu auch Boulotis 2002, 13. Darüber hinaus war auch die vermutlich sitzende Frauenfigur im Relief aus *Pseira* mit einem Volantgewand bekleidet; siehe Cameron 1976a, Taf. 24; Shaw 1998, 55–76 m. Taf. 20–44.

841 Siehe Günkler-Maschek 2010; Günkler-Maschek 2014, 126.

842 Vgl. auch Rehak 2007, bes. 212: „In this composition, both proximity and costume serve to emphasize the close association between goddess and girls.“ Ferner Immerwahr 1990, 59; Marinatos 1993, 141–145; sowie Soles 1995, 407: „the dress itself conformed to a prototype which was the dress of the Great Goddess. [...] The costume also evokes Knossos where this goddess was worshipped and where large numbers of women wore her costume“.

843 Vgl. auch Laffineur 2000, 893–895, zur Beschreibung als „types used for ceremonial purposes or to express supernatural contexts. [...] The rich and varied decoration of the garments [...] is directly related to their use in ceremonial or ritual activities involving a ‘priestess’, female ‘adorants’ or attendants (including the saffron gatherers) and even a ‘goddess’.“

An dieser Stelle sei nochmals darauf hingewiesen, dass sowohl die Darstellung der ‚thronenden Göttin‘ als auch die der Volantgewandträgerin Bestandteil der in der NPZ II neu geschaffenen Bildsprache waren. Sie entstanden somit als Teil jenes Bildsystems, dessen Äußerungen von Wendy Logue treffend beschrieben wurden als

„depictions of activities that would have reinforced the political authority of the elite by representing activities in which its members were involved, awarding them a special status in society.“⁸⁴⁴

Die Abbildung des Verhältnisses zwischen Volantgewandträgerinnen und thronenden weiblichen Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status dürfte innerhalb der neupalastzeitlichen Bildschöpfungen vor allem deshalb eine bedeutende Rolle gespielt haben, weil sie die gesellschaftliche Position der Volantgewandträgerinnen als *in direktem Kontakt mit der göttlichen Figur stehende Personen* dokumentierte. Hierin unterschieden sie sich im Wesentlichen von den weiblichen Figuren im Rock mit Horizontalstreifen sowie von den weiblichen Figuren im *beanos*. Während erstere gemäß den Bildquellen Personen repräsentierten, die eine zentrale Funktion im Rahmen des Doppelaxt-Kults innehatten, zweitere hingegen die Rituale des ‚Baum-Schüttelns‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ vollzogen, hoben sich die Volantgewandträgerinnen durch ihre innige Beziehung zur thronenden weiblichen Figur sowie durch ihre Gegenwart bei dem von Figuren im *beanos* durchgeführten Ritual ab. Diese Evidenz lässt vermuten, dass die Volantgewandträgerinnen eine bestimmte gesellschaftliche Funktion besaßen, die sie kraft ihrer Beziehung zur thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status ausübten und die möglicherweise auch ihre Anwesenheit beim Vollzug der Rituale des ‚Baum-Schüttelns‘ und ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ erklärt⁸⁴⁵. Auf diese gesellschaftliche Funktion scheinen sie bereits früh vorbereitet worden zu sein, wie gerade die im Folgenden noch einmal zu betrachtenden Darstellungen deutlich machen.

An den Wänden von Gebäude *Xesté 3* auf Thera waren alle weiblichen Figuren mit Ausnahme der sitzenden Figur an der Nordwand des Lustralbeckens und der Prozessionsteilnehmerinnen im Obergeschosskorridor mit dem Volantgewand bekleidet (*Abb. 4.8* sowie unten *Abb. 5.10a*). Bereits Paul Rehak vermutete, dass es sich hierbei um eine besondere Gruppe von Mädchen, namentlich Kultdienerinnen (*acolytes*) handelte, die für die von einem Greifen begleitete thronende Figur Krokusse sammelten⁸⁴⁶. Hatten somit die Volantgewandträgerinnen, die als erwachsene Frauen im Dienst einer Göttin standen, bereits in der Jugend eine gesonderte Stellung in der Gesellschaft und dienten ‚ihrer‘ Göttin durch die Erfüllung spezifischer Pflichten⁸⁴⁷? Eine solche Deutung erscheint angesichts der bereits von Evans

844 Logue 2004, 150. Siehe dazu auch German 2005, 85–94; ferner Marinatos 1993, 110f.

845 Siehe dazu bereits Marinatos 1993, 184–188.

846 Rehak 2007.

847 Siehe insbesondere Rehak 2007, 210, der hier auch einen Vergleich zu den Mädchen im Dienst der Artemis von Brauron zieht.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

und Marinatos hervorgehobenen Tatsache, dass auch im *Grand Stand Fresco* von Knossos die prominent platzierten Frauen im Volantgewand nicht einer einzigen Altersstufe angehörten, sondern verschiedene signifikante Haartrachten sowie verschiedene Stadien des Brustwachstums und somit verschiedene Grade der sexuellen Reife aufwiesen, durchaus plausibel⁸⁴⁸. Marinatos zufolge ließe sich darin, ähnlich wie in ägyptischen Darstellungen, die Wiedergabe eines „collective womenfolk of the palace“⁸⁴⁹ und somit derjenigen Frauen fassen, die den höchsten Gesellschaftsschichten angehörten⁸⁵⁰. Die besondere Nähe der Volantgewandträgerinnen zu Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status und ihre Präsenz bei der Ausübung von neupalastzeitlichen Ritualen erlaubt es aber, noch einen Schritt weiter zu gehen und zu vermuten, dass mit den Volantgewandträgerinnen eine besondere Gruppe von Frauen zu fassen ist, die bereits ab ihrer Jugend im Dienst einer solchen hochrangigen bis göttlichen Figur standen. Sie präsentierten sich selbst auf qualitativ hochwertigen Trägermedien beim Vollzug ritueller Gesten, und sie wohnten kraft ihrer gesellschaftlichen Stellung anderen bei der Ausübung des ‚Baum-Schütteln‘ und ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ bei⁸⁵¹. Nicht zuletzt standen sie in einer besonderen Beziehung zu männlichen Figuren im Lendenschurz, die sich selbst ebenfalls durch eine Nähe zum Palast und palatialen Ritualgeschehen auszeichneten.

Als Letztes gilt es auf zwei weitere Gruppen von Siegeldarstellungen einzugehen, in denen Volantgewandträgerinnen als alleinige Akteurinnen auftreten. Im Unterschied zu den meisten der bisher genannten Darstellungen finden sich diese ausschließlich auf neupalastzeitlichen Lentoiden. Die erste Gruppe besitzt mit dem Sonnen- oder Sternmotiv, welches auf dem Schildring in Berlin (Abb. 4.7g) über der Szene mit der Volantgewandträgerin und der ihr gegenüberstehenden männlichen Figur platziert ist, einen Anknüpfungspunkt an die Sprache des ‚offiziellen‘ Bildstils. Es handelt sich um die Wiedergabe von Volantgewandträgerinnen, die wohl allein durch ihre Körperhaltung und Gestik, welche meist als Tanz gedeutet wird, sowie durch die mit ihrer Eigenschaft als Volantgewandträgerin verknüpften Aspekte ihre Bedeutung veranschaulichten⁸⁵² (Abb. 4.7l; 4.7m). Die

848 Evans 1930, 51 f.; Davis 1986, 405; Marinatos 1989b, 39 f.

849 Marinatos 1989b, 38.

850 Marinatos 1989b, 40.

851 Vgl. auch Verlinden 1984, 104–106, bes. 106: „le nombre de représentations où des femmes très soigneusement parées et coiffées, vêtues en outre de jupes portefeuille, officient manifestement dans des cérémonies rituelles, permet de penser qu’il s’agit de personnalités de l’aristocratie minoenne possédant également des fonctions religieuses. Ce pourrait être aussi le cas des femmes figurées par les statuettes 33, 34 et 35“. Marinatos und German vermuteten gar, dass die Siegelringe von jenen Frauen im Volantgewand getragen und verwendet wurden; siehe Marinatos 1989b, 49; German 2005, 85–94. Krzyszkowska 2005, 128–130, zufolge besitzen diese Ringe zumeist eine sehr geringe Ringgröße, was ebenfalls für eine solche These sprechen könnte, doch kann der geringe Durchmesser auch lediglich auf andere Trageformen zurückzuführen sein.

852 Beide Hände in die Hüften gestemmt: CMS II.3, 3 (Lentoid aus Kalyves). Dieser Gestus entspricht Gestus C der von German definierten Tanzposen; siehe German 2005, 56. Beide Hände erhoben: CMS IX, 164 (Lentoid aus Ligortynos). Dieser Gestus entspricht Gestus E der von German definierten Tanzposen; siehe German 2005, 56. Eine Volantgewandträgerin mit einem

zweite Gruppe von neupalastzeitlichen Lentoiden zeigt schließlich die Volantgewandträgerin mit einem Messer in der einen, einem aufgerichteten Ziegenbock in der anderen Hand⁸⁵³ (Abb. 4.7n; 4.7o). Diese Darstellungen scheinen eine Aktivität der Volantgewandträgerin als Opfernde zu implizieren. In der NPZ war dieses Motiv die einzige direkte Form der Anspielung auf Tieropfer. Ferner gilt sowohl für die ‚Tänzerinnen‘ als auch für die Opfernden, dass sie mit dem Volantgewand bekleidet sein konnten, jedoch durchaus auch andere Rockformen trugen⁸⁵⁴. Anzumerken ist außerdem, dass diese Darstellungen ebenso wie jene der ‚Tänzerinnen‘ in der kretischen NPZ ausschließlich auf Lentoiden aus weichem Stein begegneten, nicht jedoch auf Siegelringen aus Metall. Anders als in den in ihrer Herstellung möglicherweise vom Palast kontrollierten Siegelbildern auf Goldringen lässt sich im Falle der Lentoide also eine gewisse Heterogenität in der Wiedergabe der handelnden Person erkennen. Sie deutet darauf hin, dass es in erster Linie die Handlung – im einen Fall der ‚Tanz‘, im anderen die Darbringung und bevorstehende Opferung eines Tieres – war, die als Zeugnis der kultisch-rituellen Aktivität auf dem Lentoid zu dokumentieren war. Es wurde somit eine Tat abgebildet, die in gewisser Weise eine Wirkung erwarten ließ, und es ist zu vermuten, dass die Lentoide unter diesem Gesichtspunkt auch als Amulette dienten, deren Schutzfunktion mittels der durch sie implizierten religiösen Ehrerbietung aktiviert wurde. Möglicherweise war die Tatsache, dass diese Form der Schutzeerbittung nicht den kanonischen Prinzipien der ‚offiziellen‘ Bildsprache unterlag, der Grund für die relative Heterogenität in der Gewandwiedergabe, die darauf schließen lässt, dass die dargestellte Aktivität bzw. ihre Instrumentalisierung nur bedingt an eine bestimmte soziale Gruppe geknüpft war.

In Hinblick auf die ausschließliche Wiedergabe der spätpalastzeitlichen Volantgewandträgerin als Prozessionsfigur ist abschließend darauf hinzuweisen, dass dieser Bildtopos in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen nur unter bestimmten Bedingungen vorkam. In Siegeldarstellungen wurden Volantgewandträgerinnen nach derzeitiger Materialkenntnis *nicht* als Prozessionsteilnehmerinnen gezeigt. Entsprechend identifizierte Darstellungen stammen bisher ausschließlich von zum Teil erst späteren, ausschließlich auf dem griechischen Festland zutage getretenen Ringen⁸⁵⁵ und können somit nicht für die Verortung

hinter dem Körper abgewinkeltem und einem vor dem Oberkörper senkrecht erhobenen Arm findet sich gemeinsam mit einem Stern-/Sonnenmotiv und einer Pflanze auf einem Lentoid aus Knossos; siehe CMS II.3, 171. Auch eine Volantgewandträgerin mit der von German 2005, 56, als Tanzgestus A definierten Armhaltung vor einem Stern-/Sonnenmotiv findet sich auf mehreren Lentoiden; siehe CMS II.3, 304 (Lentoid aus Hierapetra); III, 351. 352 (Lentoide aus Knossos).

853 CMS II.4, 111 (Lentoid aus dem *House of the Frescoes*, Knossos); V S3, 38 (Lentoid aus Malia; siehe auch hier die frontale Schädelwiedergabe des Opfertieres, die auf dessen bevorstehende Tötung verweist, wie in Kapitel 5.4.3 erläutert wird); XII, 239 (Lentoid in New York). Zur kretischen Herkunft und SM I-zeitlichen Datierung der Lentoide siehe Pini 2010, 334–336.

854 Siehe die gesammelten Darstellungen in Pini 2010 sowie eine weitere aus Petras in Rupp – Tsipopoulou 2012.

855 Siehe etwa Niemeier 1989, 167f. m. Abb. 1.1–1.6. Zur Problematik der Interpretation derartiger Darstellungen als Prozessionen siehe bereits oben *Anm.* 717.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

der kretischen Volantgewandträgerin herangezogen werden. Die Verwendung des Bildzeichens Prozessionsteilnehmerin im Volantgewand gehörte somit – anders als etwa die Verwendung von Schurzträgern oder ‚Fellrock‘-Trägern, die auch in neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen in verkürzten Prozessionsituationen wiedergegeben wurden – nicht zu jenen performativen Akten, die als für Volantgewandträgerinnen repräsentative Momente in Siegelmedien Verbreitung fanden. Ein prozessionsähnliches Herantreten an die auf einer Konstruktion mit ‚Baum-Schrein‘ thronende, weibliche Figur war indessen auf der Elfenbeinpyxis aus Mochlos dargestellt (siehe unten [Abb. 6.11b](#)). Außerdem begegnen einzelne Volantgewandträgerinnen in der für Prozessionsteilnehmerinnen typischen Haltung an den Wänden von Durchgangsbereichen, so etwa die ‚Kettenträgerin‘ im Treppenbereich, der in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, in das Lustralbecken mit der Darstellung eines ‚Baum-Schreins‘ an der Ostwand hinabführte⁸⁵⁶ ([Abb. 4.8](#)). Auch ihre Teilnahme an Prozessionen oder in diesen Fällen wohl eher ihre als schreitend zu begreifende Annäherung an ein Zielobjekt, war somit sinnstrukturell stets auf jene Kontexte beschränkt, die bereits oben in Zusammenhang mit den Darstellungen der ‚offiziellen‘ Bildsprache besprochen wurden: in beiden Fällen bildete ein ‚Baum-Schrein‘ bzw. eine mit einem ‚Baum-Schrein‘ gruppierte thronende weibliche Figur den Zielort und somit einen der üblichen Handlungskontexte von Volantgewandträgerinnen in der NPZ.

Die bildliche Evidenz der Volantgewandträgerin in der NPZ kann somit folgendermaßen zusammengefasst werden (vgl. den Verzweigungsbaum in [Abb. 4.9](#)). Als Volantgewandträgerinnen treten sowohl Mitglieder der Palastelite als auch solche Figuren auf, welche aufgrund ihrer gelegentlichen Begleitung durch Greifen in einer der Realität entrückten Sphäre verortet werden können. Während letztere zumeist sitzend oder thronend als Empfängerinnen von Gaben oder in Interaktion mit Tieren dargestellt sind, begegnen ihre irdischen Äquivalente vor allem in Bildkontexten, die sich aufgrund wiederholt vorkommender Bildelemente als Variationen über ein Thema, das heißt als verschiedene Ausdrucksformen einer geringen Anzahl unterschiedlicher Sinnkonzepte erkennen lassen. Als Protagonistinnen innerhalb dieses Ideengebäudes wurden Volantgewandträgerinnen sowohl in größeren Bildzusammenhängen, etwa in Wandbildern und Siegeldarstellungen, als auch alleinstehend in Form von Bronzestatuetten beim Vollzug ritueller Gesten und Handlungen wiedergegeben.

Die bildlichen Ausdrucksformen der zugrunde liegenden Sinnkonzepte umfassen Kompositionen des Agierens in der Gegenwart thronender weiblicher Figuren. Aus den Kompositionen lässt sich eine enge Beziehung erschließen, etwa dergestalt, dass die Volantgewandträgerinnen Dienerinnen oder Begleiterinnen der thronenden weiblichen Figur waren, die einen hohen Rang bzw. göttlichen Status innehatte. In deren Dienst traten sie dabei möglicherweise bereits im Kindesalter bzw. mit der beginnenden Pubertät ein und erfüllten ihren Altersstufen gemäß verschiedene Aufgaben zu Ehren dieser Figur. Die erwachsene

856 Doumas 1999, 136–141 Abb. 100–106. Vgl. auch Palyvou 2005b, 165 Abb. 243; Günkel-Maschek 2010, 11; Günkel-Maschek 2011, 129.

Volantgewandträgerin hingegen begegnete außerdem im Zusammenhang mit den unter gemeinsamer Beteiligung männlicher und weiblicher Personen ausgeübten Ritualen des ‚Baum-Schüttelns‘ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘. Dabei übernahmen die Volantgewandträgerinnen eine Rolle, die sie wohl aufgrund der genannten engen Verbindung zur thronenden Figur ausübten. Schließlich gehörten noch Kompositionen dazu, in denen Volantgewandträgerinnen in Vergesellschaftung mit Personen dargestellt waren, die ihrerseits entweder aufgrund ihres Gewandes – des ‚Fellrocks‘ (siehe unten [Kapitel 4.4.2](#)) – oder aufgrund ihrer bildkompositorischen Assoziation mit dem ‚Baum-Schrein‘ bzw. mit palatialer Architektur als unmittelbar mit einem Heiligtum oder eher noch einem palatialen Zentrum in Zusammenhang stehende Personen identifiziert werden können. Hierin manifestiert sich zugleich die palatiale Umgebung, in der die Gruppe der Volantgewandträgerinnen selbst als Dienerinnen- oder Begleiterinnenschaft der thronenden weiblichen Figur ihre rituellen Aufgaben erfüllte. Nicht zuletzt konnte ihr Handeln in unmittelbarem Zusammenhang mit den architekturtypologisch charakteristischen Räumlichkeiten der NPZ – namentlich den Lustralbecken, *polythyron*-Hallen und ‚Naturkulträumen‘ – gebracht werden: In diesen diente ihre bildliche Wiedergabe wohl ebenfalls im weitesten Sinne dazu, die Ritualausübung der real anwesenden Personen durch die Versinnbildlichung der Aktivitäten zu reflektieren und womöglich gewissermaßen anzuleiten.

Die Volantgewandträgerinnen hatten somit offenbar eine fundamentale Rolle bei der Etablierung und dem Betreiben des NPZ II-zeitlichen Ritualwesens inne. Die Wahl des Volantgewands als repräsentativem Kleidungsstück und dessen Verwendung innerhalb der Darstellungen der ‚offiziellen‘ Bildsprache machen zudem deutlich, dass die systematische Inszenierung ihrer irdischen Trägerinnen in unmittelbarem Zusammenhang stand mit der Bildschöpfung der thronenden weiblichen Figur, die selbst wiederum als eine Figur von hochrangigem bzw. göttlichen Status und durch das Tragen des Volantsrocks als „eine von ihnen“ charakterisiert war. Diese Bildstrategie diente dazu, sowohl die gesellschaftliche Stellung der Volantgewandträgerin als auch ihre Funktion innerhalb des neupalastzeitlichen Ritualwesens über ihre Beziehung zu dieser thronenden weiblichen Figur zu definieren. Das Volantgewand selbst erhielt dadurch einen semiotischen Charakter, der die Zugehörigkeit sowohl seiner irdischen als auch seiner übernatürlichen Trägerinnen zu diesem elitären bis göttlichen Zirkel zu kennzeichnen vermochte.

Spätpalastzeit

Im Unterschied zu der vermeintlichen Omnipräsenz in den neupalastzeitlichen Darstellungen lässt sich eine beachtliche Verringerung der Darstellungsrelevanz der Volantgewandträgerin in der SPZ feststellen. In den spätpalastzeitlichen Bildwerken ist es hauptsächlich die von Löwen oder Greifen flankierte ‚Göttin mit *snake frame*‘, welche unter anderem noch mit dem Volantgewand bekleidet war⁸⁵⁷

857 Für Beispiele aus Kreta siehe CMS II.3, 276 (Lentoid aus Sphakia, Siteia); II.8, 254 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); IV, 295 (Lentoid aus Knossos); VI, 317 (Lentoid aus der

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

(siehe unten [Abb. 6.9m](#); [6.9n](#)). Im Unterschied zu neupalastzeitlichen Darstellungen, in denen die Volantgewandträgerin niemals in Zusammenhang mit dem mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen begegnet war, präsentierte sie als ‚Göttin mit *snake frame*‘ nun nicht nur das Würdezeichen, sondern jenes auch in Kombination mit der Doppelaxt. In der ohnehin neuartigen Repräsentation als ‚Göttin mit *snake frame*‘ tritt somit auch eine Verschiebung ihres Zuständigkeitsbereichs zutage, indem die Volantgewandträgerin bzw. die von ihr repräsentierte Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status nun in Bezug zu jenem Ritualgeschehen gesetzt wurde, aus dem sie gemäß den neupalastzeitlichen Bild Darstellungen zuvor ausgeklammert gewesen war.

Abgesehen von derartigen Siegeldarstellungen lassen sich zwei bronzene Anhänger in Form von Volantgewandträgerinnen aus der Tsoutsouros-Höhle bzw. aus Agia Triada nennen, die Verlinden in diese Zeit datiert⁸⁵⁸. Zu erwähnen ist jedoch die Diskussion Verlindens bezüglich der Verwendung dieser beiden Anhänger: dienten sie dazu, an heiligen Orten aufgehängt zu werden, so stünde ihre Funktion als Motivgabe außer Zweifel; wurden sie jedoch um den Hals getragen, so sei es sehr wahrscheinlich, dass sie eine Gottheit darstellten:

„Ils avaient probablement alors une fonction d’amulette, c’est-à-dire qu’ils étaient supposés protéger la personne qui les portait et peut-être, dans certains cas, comme celui de 121, étaient-ils destinés à leur assurer une fertilité constante ou une maternité heureuse. En effet, 121 fut découverte [...] dans la grotte de Tsoutsouros qui était dédiée, semble-t-il, à Eileithyia, déesse de fécondité“⁸⁵⁹.

In spätalastzeitlichen Wandbildern begegneten Volantgewandträgerinnen abgesehen von den beiden Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* und im oberen Register der Darstellung der *Piccola Processione* aus Agia Triada⁸⁶⁰. Darüber hinaus kommen sie in spätalastzeitlichen Darstellungen jedoch nicht mehr vor. Diese Absenz liegt wohl zunächst darin begründet, dass mit dem Ende der NPZ auf Kreta sowohl die Mehrzahl der Bildkontexte als auch die architekturräumlichen Kontexte, in denen Volantgewandträgerinnen in der NPZ begegnet waren, verschwunden waren. Dies wiederum ist darauf zurückzuführen, dass das kultisch-religiöse Sinnkonzept der Darstellungen, welches zugleich die Grundlage der in den neupalastzeitlichen Ritualräumen ausgeübten Aktivitäten gebildet hatte, in der bisherigen Form keine Gültigkeit mehr besaß. Gemeinsam mit den inselweit verbreiteten und in die in ‚palatiale Architekturstil‘ gestalteten Gebäude

Psycho-Höhle). Auch auf Exemplaren nichtkretischen Fundorts begegnet die ‚Göttin mit *snake frame*‘ im Volantgewand, so auf CMS I, 144. 145 (Lentoide aus Mykene); V, 654 (Lentoid aus Jalyos); X, 242 (Lentoid in Genf). Zur ‚Göttin mit *snake frame*‘ siehe ausführlicher [Kapitel 6.4.2](#).

858 Verlinden 1984, 41. 49. 54f. 136. 204 Kat.-Nr. 121. 122 Taf. 54. 55.

859 Verlinden 1984, 54f.

860 Militello 1998, 291–293. 309–312 m. Taf. 10 Farbt. M.

integrierten Kultorte sowie mit den in der NPZ geschaffenen und überaus präsenten Bildkontexten verschwanden auch die Volantgewandträgerinnen größtenteils von der nicht nur sprichwörtlich zu nehmenden Bildfläche: allein die Teilnahme an Prozessionen gehörte nun noch zu den Veranschaulichungen ritualpraktischer Momente, in denen Volantgewandträgerinnen neben anderen Gewandträgern eine darstellungsrelevante Rolle erfüllten. Wenngleich sich ihre Präsenz in den Äußerungen der spätpalastzeitlichen Bildsprache also drastisch reduziert hatte, dürften sie noch immer eine eminente Position in der spätpalastzeitlichen Gesellschaft innegehabt und wohl auch weiterhin mit einer Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status assoziiert worden sein, welche nun in Form der ‚Göttin mit *snake frame*‘ dargestellt wurde.

4.3.3 Schurzträger

Im erhaltenen Fragment auf der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* ist vermutlich die Mehrzahl der männlichen Figuren, nämlich eventuell jene der zweiten Gruppe, höchstwahrscheinlich jene der dritten Gruppe sowie eindeutig die Gabenträger, die einzeln in der zweiten Sequenz der Prozession hintereinander schreiten, mit einem Schurz bekleidet. Der Schurz wurde, wie bereits ausführlicher von Spyridon Marinatos, Efi Sapouna-Sakellaraki, Paul Rehak und Edith Trnka dargestellt, von MM II bis SM IIIA in bestimmten Situationen als typisches Männergewand auf Kreta getragen und dargestellt⁸⁶¹. Insbesondere Sapouna-Sakellaraki ist das Verdienst zuzuschreiben, dass sie entgegen der lange vorherrschenden Identifizierung der Schurzträger als mykenisch den minoischen Ursprung des Gewandes in den kretischen Darstellungen zweifelsfrei belegt hat⁸⁶². Es war wohl das im gesamten östlichen Mittelmeerraum am häufigsten dargestellte männliche Kleidungsstück und so verwundert es nicht, dass auch einige der männlichen Gabenbringer im *Corridor of the Procession Fresco* mit jenem Gewand bekleidet waren. Eine Annäherung an den Typus Schurzträger und seine Verortung innerhalb eines begrenzten Spektrums unterschiedlicher Sinnkonzepte möchte ich im Folgenden mit einem Überblick über seine Einbettung in bildliche und räumliche Kontexte der NPZ und SPZ bewerkstelligen⁸⁶³.

861 Evans 1928, 754f.; Marinatos 1967, A22–24 m. Abb. 3; Rehak 1996, 35–51, bes. 42. 50. Efi Sapouna-Sakellaraki katalogisierte die Schurze im Prozessionsfresko als Typus „H(β)“; siehe Sapouna-Sakellaraki 1971, 115–120. Militello 1998, 291. 294f. führte sie als Typ 7: *kilt* an. Trnka 1998 31–35 diskutierte sie unter der Bezeichnung „Schurztypus XII“. Zum kretischen Schurz siehe ferner Cameron 1976a, 57–59; Giesecke 1988; Morgan 1988, 96f.; Jones 2015, 217–219.

862 Sapouna-Sakellaraki 1971, 119f. Siehe auch Boulotis 1987, 147; Rehak 1996, 50.

863 Die Identifizierung einzelner Schurztypen, die möglicherweise den unterschiedlichen Darstellungsformen zugrunde lagen, ist dabei nicht ganz unproblematisch: So lässt sich ein glockenförmiger Schurz mit horizontalem unterem Abschluss von einer Art *Shorty*-Schurz unterscheiden, bei dem die meist bis etwa zur Mitte der Oberschenkel reichenden Hosenbeine separat und mit konkav eingezogenem unterem Hosenabschluss dargestellt waren, oder von einem vorne spitz zulaufenden Schurz mit separaten Hosenbeinen, der teilweise Dekorkordeln aufweist; darüber

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Zu den frühen Exemplaren gehört der goldene Griffkopf eines Schwertes aus einem MM II-Kontext im Palast von Malia, auf dem eine männliche Figur in die ringförmige Bildfläche eingepasst ist⁸⁶⁴. Der Bildträger – ein Schwert, das unter einem *polythyron* deponiert worden war – verortet die Wiedergabe des Schurzträgers innerhalb eines maskulinen und martialisch-zeremoniellen Verwendungsbereichs. Die Darstellung eines Schurzträgers in vergleichbarer Haltung findet sich gemeinsam mit einer Pflanze auf einem dreiseitigen Prisma in Athen⁸⁶⁵ (Abb. 4.10a). Auch ein spätpalastzeitliches Lentoid aus einem Felskammergrab in Mykene zeigt Schurzträger mit vor dem Gesicht erhobenen Händen bzw. in einer Art Handstand, die eine mittig platzierte dreigliedrige Pflanze flankieren⁸⁶⁶. Wenngleich sich weder der unmittelbare Inhalt dieser Darstellungen noch deren Sinn ergünden lassen, ist festzuhalten, dass Schurzträger hier mehrmals und in unterschiedlichen Epochen und Regionen in ebendieser Haltung begegnen, wobei das Bildelement Pflanze der näheren Wiedergabe ihrer vegetabilen Umgebung diene.

Darüber hinaus finden sich bereits in der APZ Schurzträger unter den Tonstatuetten aus dem Gipfelheiligtum auf dem Petsophas in Ostkreta⁸⁶⁷. Deutlich zu sehen ist hier die Dreiteiligkeit des Gewandes, bestehend aus Phallustasche sowie darüber getragenen Schurz und Gürtel⁸⁶⁸. Verlinden vermerkte ferner drei Bronzestatuetten, die einen Schurz vom Typus 2 (*pagnes' ne dégageant pas les cuisses sur les côtés*) trugen, namentlich zwei altpalastzeitliche Statuetten, eine vom Jouchtas, eine zweite stilistisch verwandte Statuette aus Kreta, und außerdem eine spätpalastzeitliche Statuette aus Grivigla⁸⁶⁹. Erwähnenswert ist die Beobachtung Verlindens, dass dieser Typ von Schurz ausschließlich bei altpalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Statuetten vorkommt, jedoch nicht von neupalastzeitlichen

hinaus finden sich Schurze, die lediglich das Gesäß bedecken und seitlich an den Oberschenkeln nach vorne hin aufwärts verlaufen, z. B. CMS I, 170 (Abdruck eines Schildrings in Athen) mit der Darstellung einer Reihe von hintereinander schreitenden Männern, die in den erhobenen Armen Objekte tragen; diese ist der Darstellung auf dem Fragment eines Steatitgefäßes aus Knossos vergleichbar; siehe Evans 1928, 752 Abb. 486. Letztere sollen im vorliegenden Fall jedoch ausgelassen werden, da es sich bei den erhaltenen Schurzen im Prozessionsfresko recht eindeutig um eine rundum bedeckende Schurzform handelt. Zur Unterscheidung der verschiedenen Formen maskuliner Hüftbekleidung siehe ausführlicher Myres 1950, 1–3 m. Abb. 1; Marinatos 1967, A22–24 m. Abb. 3; Sapouna-Sakellarakı 1971; Rehak 1996, 39–41 m. Abb. 2; Jones 2015, 217–219.

864 Rehak 1996, 43 m. Anm. 41; Trnka 1998, 31.

865 CMS I S, 169a (dreiseitiges Prisma in Athen).

866 CMS I, 131 (Lentoid aus Mykene). Vgl. auch das Kissensiegel aus Knossos, CMS VI, 184, mit der neupalastzeitlichen Darstellung zweier männlicher Figuren, allerdings ohne Schurze, die in symmetrischer Anordnung um eine Pflanze eine Art Handstand ausführen: Diese Darstellung basiert hinsichtlich der Zusammenstellung der Bildelemente möglicherweise auf dem gleichen Sinnkonzept.

867 Myres 1902/1903, 361–367 m. Taf. IX. X; Rehak 1996, 42.

868 Myres 1902/1903, bes. 363f. Siehe auch Sapouna-Sakellarakı 1971, 8–17 m. Abb. 1. 2 Taf. 6. 7a.

869 Verlinden 1984, 40. 45f. 66f. 98f. 134f. 185 Kat.-Nr. 11bis. 12 m. Taf. 3; 203 Kat.-Nr. 113 m. Taf. 52. Siehe auch Sapouna-Sakellarakı 1971, 80f. Kat.-Nr. 188 m. Taf. 46.

4 Bild-Räume im *Corridor of the Procession Fresco*

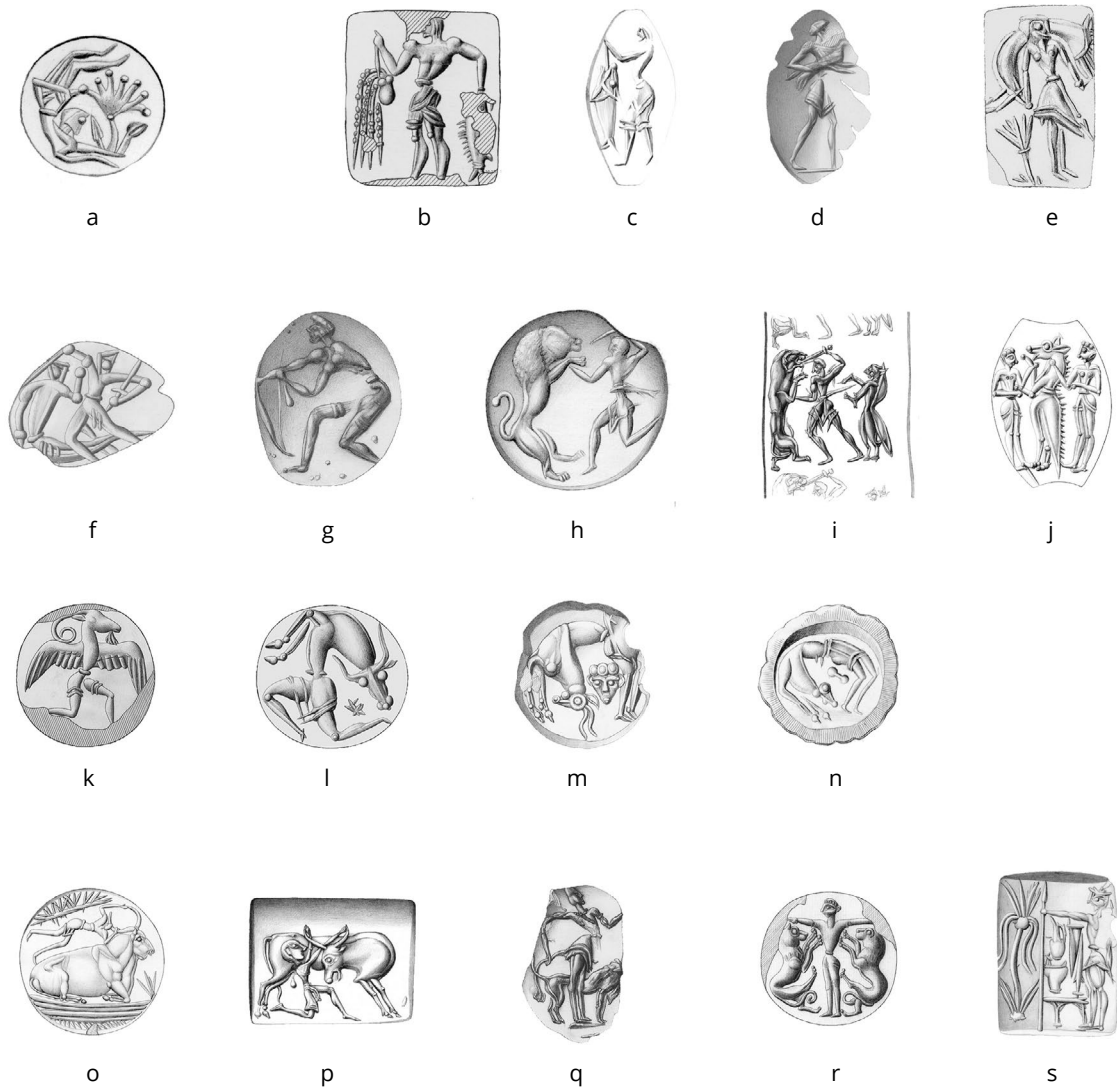


Abb. 4.10 Neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Darstellungen von Schurzträgern: a) in Athen; b) aus Knossos; c) in London; d) aus Agia Triada; e) aus Knossos; f) aus Agia Triada; g) aus Agia Triada; h) aus Chania; i) in München; j) in London; k) aus Kato Zakros; l) aus Phaistos; m) in Basel; n) aus Prosymna; o) aus Praisos; p) aus Kalyvia; q) aus Agia Triada; r) aus Knossos; s) aus Naxos. Nicht maßstabsgetreu.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Votivstatuetten getragen wird⁸⁷⁰ – ein Punkt, auf den später noch einmal zurückzukommen sein wird.

Die Beteiligung von Schurzträgern an Prozessionen blickte bereits auf eine in der NPZ etablierte Tradition zurück, waren doch schon die Prozessionsteilnehmer und Gabenträger, welche an den Wänden des Treppenhauses von Gebäude *Xesté 4* auf Thera die Stufen erklimmen, mit Schurzen mit Spiraldekor bekleidet⁸⁷¹. Hier trugen sie einen Gegenstand, der als lederne Tasche oder als braunes Gefäß mit Henkeln und spiralverziertem Deckel beschrieben werden kann; ferner wurden ein Rhyton mit Spiraldekor, ein Zeremonialwedel und ein *snake frame*-Objekt im Kontext dieses Prozessionsgeschehens getragen, doch lässt sich die Bekleidung der jeweiligen Gabenträger derzeit nicht mit Sicherheit bestimmen⁸⁷².

In seiner Funktion als Gabenträger oder Gabenbringer begegnete der Schurzträger jedoch nicht nur in großformatigen Prozessionsszenarien, sondern auch in verkürzter Form als Einzelmotiv in Siegelbildern. Dort präsentierten Schurzträger gefangene Fische und Oktopoden, so unter anderem auf einem neupalastzeitlichen Kissensiegel aus Knossos und einem Amygdaloid in London⁸⁷³ (Abb. 4.10b; 4.10c). Auch die NPZ II-Darstellung eines Schurzträgers mit einem kleinen Vierbeiner in den Armen auf dem aus Agia Triada stammenden Abdruck eines Amygdaloides⁸⁷⁴ (Abb. 4.10d) sowie die Darstellung eines Schurzträgers auf einer Scheibe aus Knossos, der ein Rind oder eine Ziege über die Schulter gelegt trägt⁸⁷⁵ (Abb. 4.10e), gehören in diese Kategorie von Bilddarstellungen. Sie bestätigen die Tradition der Verknüpfung dieser Aktivität mit dem Personentypus des Schurzträgers, die noch in der ausgehenden SPZ auf dem Sarkophag von Agia Triada ihren Niederschlag finden sollte: auf der Schmalseite D nach Militello⁸⁷⁶ bzw. der westlichen Schmalseite nach Long⁸⁷⁷ waren mindestens zwei männliche Schurzträger in parataktischer Anordnung von links nach rechts schreitend dargestellt. Wenngleich ihre Oberkörper nicht mehr erhalten sind, lassen die vorhandenen Reste sowie außerdem weitere Parallelen in der Gesamtgestaltung von Sarkophag

870 Verlinden 1984, 99.

871 Siehe Doumas 1999, 177 Abb. 138.

872 Doumas 1999, 177f. Abb. 138. 139; Boulotis 2005, 31 Abb. 8; Televantou 1994, 147 Kat.-Nr. M3 m. Abb. 11; 148 Kat.-Nr. M5 m. Abb. 13; Blakolmer 2007b, 44. Gerade im Falle des *snake frame*-Objekts wäre auch ein ‚Fellrock‘-Träger denkbar; vgl. unten Kapitel 4.4.2.

873 CMS VI, 183 (Kissensiegel aus Knossos); VII, 88 (Amygdaloid in London). Ein möglicherweise SB II-zeitliches Amygdaloid in Athen zeigt einen Schurzträger mit zwei gefangenen Fischen in den Händen; siehe CMS V, 181. Hinzuzufügen ist eine undatierte Darstellung auf einem Lentoid in Los Angeles; siehe CMS X, 144. Vgl. außerdem die Darstellung mehrerer hintereinander schreitender Schurzträger mit Fischen in beiden Händen auf einem tönernen Ständer aus Phylakopi bei Rehak 1996, 46 Abb. 8. Zu Fischen als Gaben in Prozessionen siehe allgemein auch Blakolmer 2007b, 42.

874 CMS II.6, 29 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Agia Triada).

875 CMS VI, 320 (Scheibe aus Knossos).

876 Militello 1998, 291. 294 Taf. 16; Rehak 1996, 45; Trnka 1998, 34.

877 Long 1974, 54f. mit Taf. 25.

und *Corridor of the Procession Fresco* dennoch vermuten, dass es sich um eine direkt vergleichbare Komposition handelte.

Im Zusammenhang mit Prozessionen, deren Teilnehmer selbst keine Schurze tragen, begegnen Schurzträger in der NPZ wiederum als Einzelpersonen mit im weitesten Sinne ritualanleitender Funktion. So war die älteste männliche Figur mit Hydria auf der Westwand von Doppelkorridor 3b im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*, auf die sich die jüngeren Figuren auf den Seitenwänden ebenso wie der reale Durchschreitende zubewegten, mit einem Schurz bekleidet⁸⁷⁸. Ein Schurzträger mit Sistrum sorgte außerdem auf der so genannten Schnittervase aus *Agia Triada* für die rhythmische Untermalung des Zuges der lediglich mit Lendenschurzen bekleideten ‚Schnitter‘, der indes von einem Mann im Mantel mit gekrümmtem Stab angeführt wurde⁸⁷⁹. Sowohl in der theräischen Wandmalerei als auch auf der ‚Schnittervase‘ zeichnet sich der einen Schurz tragende Mann durch einen ausgeprägten Bauch aus, der in der Regel mit dessen – im Vergleich zu den anderen Figuren mit ‚Wespentaille‘ – fortgeschrittenen Alter erklärt wird. Beide sind außerdem größer als die übrigen Beteiligten am Geschehen⁸⁸⁰. Und drittens gilt sowohl im Falle des Mannes im Korridor 3b als auch, wie Blakolmer zeigte, im Falle der ‚Schnittervase‘⁸⁸¹, dass die Schurzträger selbst nicht als Prozessionsteilnehmer auftraten, sondern außerhalb der Prozession, jedoch mit Bezug auf sie agierten. Möglicherweise ist hierbei eine mit dem Alter und Status der Schurzträger verknüpfte gesellschaftliche oder zeremonielle Funktion *in Bezug auf* Prozessionen zu erkennen, die mittels dieser bildlichen Darstellungsformen zum Ausdruck gebracht wurde. Es lassen sich bzgl. der Prozessionsdarstellungen somit verschiedene Situationen des Schurztragens feststellen: zum einen das Auftreten der Schurzträger selbst als Prozessionsteilnehmer und Gabenbringer, zum anderen die indirekte Beteiligung von Schurzträgern in einer Art anleitender Funktion, die sie gegenüber Prozessionsteilnehmern ohne Schurz ausübten. Von diesen beiden unterschiedlichen Arten der sinnstrukturellen Einbettung des Bildelements Schurzträger war es ersteres, welche auch im spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco* umgesetzt wurde.

In der NPZ und in der SPZ begegnete der Schurzträger ferner in einer Reihe von Bildkontexten und Aktivitäten, die sowohl auf Kreta als auch auf dem griechischen Festland, in Einzelfällen auch auf den Kykladen beliebt waren. In Kampfszenen einzelner oder mehrerer männlicher Figuren gegeneinander traten

878 Doumas 1999, 146f. Abb. 110. Vgl. auch Rehak 1996, 47 m. Abb. 9. Zur Platzierung des Schurzträgers auf der Westwand des Durchgangsbereichs siehe auch Palyvou 2005b, 166 Abb. 245; Güntel-Maschek 2011, 127.

879 Rehak 1996, 44 m. Abb. 5; Blakolmer 2007c, 209. Rehak 1996, 44, erwähnt darüber hinaus die bereits von Hood 1978a, 119 angeführten Elfenbeinstatuetten mit Schurz aus einem SM IB-zeitlichen Zerstörungshorizont an der *Royal Road*, doch wurden diese Statuetten m. W. bislang nicht publiziert.

880 Zu diesem Aspekt der ‚Schnittervase‘ sowie zur mutmaßlichen Differenzierung bzgl. des Lebensalters, die eine Parallele bei den Prozessionsfiguren in Gebäude *Xesté 3* besitzt, siehe Blakolmer 2007c, 217–219.

881 Blakolmer 2007c, 218f.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Schurzträger als Krieger auf, so in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen aus Kreta und vom Festland⁸⁸² (Abb. 4.10f), aber auch auf dem *Silver Battle Krater* aus Schachtgrab IV in Mykene⁸⁸³ (siehe unten Abb. 5.22a). Auf zwei Fragmenten des NPZ I *Town Mosaic* aus Knossos wurden ebenfalls mit Schurzen bekleidete Krieger gezeigt⁸⁸⁴. Und auch ein einzelner Schurzträger auf einem der Schiffe im Miniaturfresko von der Südwand von Raum 5 im *West House*, Akrotiri, befand sich im Kontext einer von Kriegern durchgeführten Schiffsprozession⁸⁸⁵. Mehrfach begegnete der Schurzträger außerdem als Bogenschütze (Abb. 4.10g), der sowohl bei der Jagd⁸⁸⁶ (unten Abb. 5.22b) als auch im Kampf agierte, wie die Darstellung auf dem Fragment eines Steatitrhytos aus Knossos zu zeigen vermag⁸⁸⁷. Mit dem Schwert bewaffnet bewies der Schurzträger sich im Kampf gegen Löwen⁸⁸⁸ (Abb. 4.10h), seltener auch bei der Bezwingung

882 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen aus Kreta: ein Lentoid aus einem SM IA-/NPZ II-zeitlichen Kontext in Petras (Rupp 2012) sowie der Abdruck eines Amygdaloids aus einem NPZ III-Kontext in Agia Triada, siehe CMS II.6, 16. Zeitgleiche Darstellungen stammen aus den mykenischen Schachtgräbern; siehe CMS I, 12 (Amygdaloid aus Mykene). 16 (Schildring aus Mykene). Zeitgleich oder etwas später ist die Darstellung einer kämpferischen Auseinandersetzung unter Beteiligung von Schurzträgern auf einem Lentoid aus Tragana, außerdem die Zweikämpfe auf SM I- bis SM II-zeitlich datierten Lentoiden und Amygdaloiden in diversen Museen; siehe CMS I, 263 (Lentoid aus Tragana); V, 180 (Lentoid in Athen); VII, 129. 130 (Lentoid in London); IX, 115 (Amygdaloid in Paris). Undatiert ist die Darstellung eines Zweikampfs auf einem Lentoid in New York; siehe CMS XII, 292. Eine spätpalastzeitliche Kampfdarstellung unter Beteiligung von Schurzträgern findet sich auf einem Lentoid in Paris; siehe CMS IX, 158. Um eine Fälschung dürfte es sich bei einem ebenfalls in New York aufbewahrten Lentoid mit Zweikampfdarstellung handeln; siehe CMS XII, D13.

883 Blakolmer 2007a; Sakellariou 1974. Siehe auch Rehak 1996, 48 m. Abb. 11.

884 Evans 1921, 301–314, bes. 308–310 m. Abb. 228p; Rehak 1996, 43; Trnka 1998, 32.

885 Doumas 1999, 68–70 Abb. 35; 73 Abb. 36. Siehe auch Rehak 1996, 46. Die Funktion dieser Figur ist unklar, es lässt sich lediglich konstatieren, dass sie den gleichen Gestus vollführt wie zwei weitere Figuren auf den Fragmenten der *Assembly on the Hill* von der Nordwand; siehe Doumas 1999, 58f. Abb. 26. 27.

886 CMS II.6, 21 (Abdruck eines Lentoids (?), aus Agia Triada). Zum Dolch mit der Löwenjagd aus Schachtgrab IV in Mykene siehe Karo 1930, 95 f. Kat.-Nr. 394–396 m. Abb. 25–27 Taf. XCIV; Rehak 1996, 48.

887 Evans 1930, 100. 106 Abb. 59; Sapouna-Sakellaraki 1971, 49f. Kat.-Nr. 119 Abb. 10 Taf. 35a; Trnka 1998, 34; Rehak 1996, 48.

888 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen aus Kreta: CMS II.3, 14 (Lentoid im Stil der *Cretan Popular Group*, aus Knossos); V S1A, 135 (Abdruck eines Lentoids, aus Chania); IX, 152 (Lentoid in Paris, evtl. aus Siteia). Zeitgleich ist ein Kissensiegel mit entsprechender Darstellung aus Schachtgrab III in Mykene; siehe CMS I, 9. SB II- bis SB IIIA-zeitlich datierte Darstellungen der Auseinandersetzung zwischen einem oder mehreren Männern im Schurz und Löwen stammen zum einen aus Pylos und befinden sich zum anderen in mehreren Museen auf dem griechischen Festland; siehe CMS I, 165 (Abdruck eines Lentoids, in Athen). 290 (Amygdaloid aus Pylos). 307 (Abdruck eines Schildrings, in Athen); I S, 173 (Abdruck eines Schildrings, in Athen). Undatiert, aber vermutlich in etwa zeitgleich dürfte auch ein Schildring festländischer Produktion in Thessaloniki mit der paarweisen Darstellung von Schurzträgern im Kampf gegen Löwen sein; siehe CMS XI, 272. Von einem Hund begleitete Schurzträger erlegen einen Löwen auf einem undatierten Lentoid aus Kato Symi; siehe CMS XI, 33. Eine ähnliche Darstellung ohne Hunde befindet sich auf einem Lentoid in München; siehe CMS XI, 165. Auch auf einem Schildring aus Vapheio sind zwei Männer mit einem gefangenen Löwen gezeigt; siehe CMS I, 224.

von Ziegen, Ebern und Stieren⁸⁸⁹. Dass er bei der Auseinandersetzung mit Löwen auch Unterstützung vonseiten des ‚minoischen Genius‘ erfuhr, der seine Pfoten um die Schwertscheide hielt, dokumentiert die Darstellung eines Rollsiegels in München⁸⁹⁰ (Abb. 4.10i). In diesem Zusammenhang erscheint ferner die spät-palastzeitliche Darstellung eines von zwei Schurzträgern flankierten ‚minoischen Genius‘ auf einem Amygdaloid in London⁸⁹¹ erwähnenswert, da auch sie eine sinnkonzeptuelle Verknüpfung von Schurzträgern und ‚minoischen Genien‘ reproduziert (Abb. 4.10j).

Mit der ‚fantastischen‘ Komposition aus Ziegenkopf, menschlichem, mit einem Schurz bekleideten Unterkörper und Flügeln auf einem Siegelabdruck aus Kato Zakros⁸⁹² (Abb. 4.10k) wurde hingegen möglicherweise die Tradition der Mischwesen vorweggenommen, welche in der SPZ ein häufig begegnendes Bildmotiv werden sollten: Darstellungen von so genannten Rind-Männern zeigen ein Lentoid aus Phaistos (Abb. 4.10l), ein Lentoid in Boston sowie – mit zweifachem menschlichem Unterkörper und einer Pflanze – ein Lentoid in New York⁸⁹³. Auf einem Kissensiegel aus Midea ist der ‚Rind-Mann‘ gemeinsam mit einer Pflanze und einem Fisch dargestellt⁸⁹⁴. Ein ‚Rind-Mann‘ gemeinsam mit einem frontal wiedergegebenen Männerkopf auf einem Lentoid in Basel könnte als Anspielung auf die der Darstellung zugrunde liegenden, von Tötung und Opfer geprägten Sinnkonzepte verstanden werden, in der die Mischwesen ihre bildliche und symbolische Funktion erfüllten⁸⁹⁵ (Abb. 4.10m). Einen Eber(?) -Mann gemeinsam mit Hunden zeigt ein Lentoid in London⁸⁹⁶. Wenngleich sich die Bedeutung der Mischwesen einer konkreteren Interpretation entzieht, so legen die Verschmelzungen einer männlichen Figur mit in anderen Bildkontexten von Männern – alternativ von Löwen – auf die eine oder andere Weise gejagten, bezwungenen und geopferten Tieren dennoch nahe, dass auch diese Kombinationen eine symbolische Funktion innerhalb eines maskulinen, auf Kampf und Jagd bezogenen Ideenhorizontes erfüllten. Die auch

889 Auf der Nord- und Südwand des Vestibüls von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, haben Schurzträger einen Stier gefangen genommen und ringen eine Ziege nieder; vgl. Vlachopoulos 2008, 491. 495 m. Abb. 41,3–6. Ein Schurzträger jagt und erlegt einen Eber auf einem Amygdaloid in Berlin; siehe CMS XI, 32. Auf einem Lentoid aus Syros ist ein Schurzträger mit bezwungenem Vierbeiner, evtl. einem Hirsch, gezeigt; siehe CMS XI, 31. Eventuell kann hier auch ein kyproägäisches Rollsiegel mit der Darstellung einer männlichen Figur beim Bezwingen von Tieren hinzugefügt werden; siehe CMS II.3, 33 (Rollsiegel aus Knossos). Schurzträger, die Greifen an der Leine führen (?), sind auf dem spätpalastzeitlichen Abdruck eines Schildrings in Athen möglicherweise bei der Jagd von Hirschen dargestellt; siehe CMS I, 324.

890 CMS XI, 208 (Rollsiegel in München).

891 CMS VII, 95 (Amygdaloid in London).

892 CMS II.7, 140 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

893 CMS III, 363 (Lentoid aus Phaistos); XIII, 34 (Lentoid in Boston); XII, 245 (Lentoid in New York). Mischwesen mit Schurzen(?) in einer Prozession scheinen außerdem auf einer Perlmuttertafel aus Phaistos dargestellt gewesen zu sein; siehe Zérvos 1956, 353 Abb. 518.

894 CMS V S3, 223 (Kissensiegel aus Midea).

895 CMS X, 145 (Lentoid in Basel). Zur Frontalität in Siegeldarstellungen siehe ausführlicher [Kapitel 5.4.3](#).

896 CMS VII, 126 (Lentoid in London).

in Kapitel 5.4.3 noch einmal in den Vordergrund zu rückende Vergesellschaftung solcher Mischwesen und emblemhaft wiedergegebener achtförmiger Schilde, wie sie etwa der Abdruck eines Lentoids aus Prosymna (Abb. 4.10n) zeigt⁸⁹⁷, schließt den Kreis zu dem Ideengebäude, welches rund um den achtförmigen Schild und dessen Träger existierte und in Bildern wiedergegeben wurde.

Wie ebenfalls später im Zusammenhang mit dem achtförmigen Schild noch erörtert wird, gehörte auch das Motiv des säugenden Tieres in den Kontext von Jagd, Bezwingung und Opferung von Tieren. In denselben Bildzyklus sind ferner wohl die spätpalastzeitlichen Darstellungen des Schurzträgers gemeinsam mit Herdentieren zu rücken: So war er etwa auf einem Lentoid in Oxford gemeinsam mit drei Rindern dargestellt und berührte das nach hinten gewandte Tier an der Schnauze⁸⁹⁸ und auf einem Amygdaloid aus der Region von Siteia hielt er eine säugende Ziege von hinten an der Leine⁸⁹⁹. Auf einem Siegelabdruck aus Knossos führte ein Schurzträger außerdem ein Rind mit zurückgewandtem Kopf an der Leine⁹⁰⁰.

Nicht zuletzt verwundert es angesichts der weitgehend vergleichbaren Einbindung von Schurzträger und achtförmigem Schild in Bildkontexte nicht, dass auch der Stiersprung hier nicht fehlt, wenngleich sein Vorkommen ungewöhnlich ist: Wohl dem späten Entstehungsdatum geschuldet⁹⁰¹ ist die auf einem Lentoid aus Praisos gezeigte Darstellung eines männlichen Schurzträgers, der sich an den Hörnern festhaltend über einen lagernden Stier schwingt⁹⁰² (Abb. 4.10o). Selbiges gilt für die Darstellung eines Schurzträgers, der auf einem Kissensiegel aus Kalyvia einen Stier an den Hörnern packt, um sich an diesem hochzuziehen⁹⁰³ (Abb. 4.10p). Es sei hier nur angemerkt, dass auf der Rückseite desselben Kissensiegels ein ‚minoischer Genius‘ mit einem Opfertier dargestellt ist⁹⁰⁴. Die Zusammenstellung beider Motive auf einem gemeinsamen Bildträger impliziert möglicherweise eine inhaltliche Dimension im Sinne eines Parallelisierens oder einer gegenseitigen Ergänzung beider Handlungen, wodurch sich möglicherweise auch

897 CMS I, 216 (Abdruck eines Lentoids, aus Prosymna).

898 CMS VI, 329 (Lentoid in Oxford).

899 CMS VI, 327 (Amygdaloid aus der Region von Siteia).

900 Evans 1935, 564 Abb. 533 (Abdruck eines Schildrings, aus dem *Archives Deposit* in Knossos). Eine ähnliche Darstellung zeigte möglicherweise der Schildring, welcher einen weiteren fragmentarisch erhaltenen Abdruck aus Knossos siegelte; siehe CMS II.8, 233.

901 Vgl. dazu Younger 1976, 132–134 Kat.-Nr. III.12; 135 f.: „the Floating Leaper Schema presents no evidence for an actual bull-leaping sequence. Instead, all representations depict the same pose. It is probable, therefore, that the intention of this schema was entirely artistic and that its creators were not depicting an actual method of bull-leaping. [...] When bull-leaping itself was discontinued, perhaps towards the close of the LB IIIA or at the beginning of the LB IIIB period, later representations depicted the leaper in the floating pose (Type III), a pose not copied directly from the sport“. Vgl. auch Younger 1995b, 531 Kat.-Nr. 86, wo das Schema allerdings als *Bull-Vaulting* aufgeführt wird.

902 CMS II.3, 271 (Lentoid aus Praisos).

903 CMS II.3, 105b (Kissensiegel aus Kalyvia). Siehe auch Younger 1995b, 510. 526 Kat.-Nr. 28.

904 CMS II.3, 105a (Kissensiegel aus Kalyvia).

die bereits oben erwähnte Vergesellschaftung von Schurzträgern und ‚minoischen Genien‘ in einen ideellen Zusammenhang von Opferhandlung, Bezwingen von Tieren und Unterstützung vonseiten des ‚minoischen Genius‘ einordnen lässt⁹⁰⁵. Einen Schurzträger in ungewöhnlicher Haltung beim Überspringen eines Rindes zeigt ferner ein Lentoid aus einem Tholosgrab in Koukounara bei Pylos⁹⁰⁶.

Nicht der Norm, wenn man so sagen kann, entspricht in all diesen Darstellungen die Wiedergabe von Schurzträgern als Stierspringern, denn üblicherweise bzw. gemäß den neupalastzeitlichen Darstellungen, in denen der Stiersprung im ‚offiziellen‘ Bildstil seine Ausprägung als Bestandteil der durchkomponierten Bildsprache erfuhr, waren männliche Figuren bei dieser Aktivität lediglich mit einem Lentenschurz bekleidet⁹⁰⁷. Es lässt sich hier vermutlich ein Wandel in der Bildsprache greifen, indem Bildthemen und -motive, die in der NPZ entweder gar nicht oder in streng formalen Zusammenstellungen wiedergegeben worden waren, nun neu erfunden oder kombiniert wurden, um sie den veränderten Ansprüchen der spätpalastzeitlichen Gesellschaft an die visuellen Ausdrucksformen ihrer Ideen und Ideale anzupassen. Wie auch die Analyse des achtförmigen Schildes noch zeigen wird, gehörten Mischwesen, der Stiersprung und Tierdarstellungen in verschiedenen Formen einem gemeinsamen Bildzyklus an, mit dem sich eine maskuline Gruppe darstellte, die sich über kriegerische Auseinandersetzungen, Jagd und die Bezwingung und Opferung von Stieren identifizierte und zu deren repräsentativen Symbolen unter anderem der achtförmige Schild gehörte. Dieser Zyklus begegnet hier im Zusammenhang mit Schurzträgern, woraus deutlich wird, dass die Schurzträger und die Personen, die sich als Träger achtförmiger Schilde darstellten, ihren Ideen und Idealen auf dieselbe Art und Weise bzw. mit demselben Bildvokabular Ausdruck verliehen. War das Stiersprungmotiv in erster Linie ein Symbol der Macht bzw. eine Form performativer Selbstdarstellung⁹⁰⁸, so hatten sich in der SPZ nun die Schurzträger dieses Ausdrucksmittels bemächtigt, um ihre gesellschaftliche Stellung zu manifestieren.

Die Begleitung eines Schurzträgers durch einen Löwen auf einem in Agia Triada gefundenen neupalastzeitlichen Abdruck eines Schildrings vermag wiederum bildlich den hochrangigen Status zu repräsentieren, den möglicherweise der Träger des Schildrings auch für sich selbst beanspruchte⁹⁰⁹ (Abb. 4.10q). Ähnliche Zusammenstellungen von zum Teil mit einem Schwert bewaffneten

905 Zur inhaltlichen Beziehung von zwei oder mehr Darstellungen auf einem gemeinsamen Bildträger siehe Weingarten 1989b. Zum Zusammenhang von Stierspiel und Opfer siehe auch Kapitel 5.4.2 und 5.4.3; zu jenem von ‚minoischem Genius‘ und Opfer Kapitel 5.3.1 mit Anm. 1327.

906 CMS V, 638 (Lentoid aus Koukounara). Auch dieser entspricht dem Schema des *Floating Leaper*; siehe Younger 1976, 134 Kat.-Nr. III.15 und oben Anm. 901.

907 Siehe u. a. Sapouna-Sakellarakis 1971, 115; Rehak 1996, 40f. 48–50.

908 Siehe dazu vor allem German 2005.

909 CMS II.6, 36 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Eine ähnliche Darstellung zeigt der Abdruck eines Schildrings aus den *Temple Repositories* in Knossos, allerdings reicht hier der Schurz bis unterhalb der Knie, weshalb eine Zuordnung zu den hier besprochenen *kilts* nicht ganz eindeutig ist; siehe CMS II.8, 237.

Schurzträgern und Löwen zeigen zwei Amygdaloide in Paris und New York⁹¹⁰. In der fortgeschrittenen SPZ tauchten dann Darstellungen des Schurzträgers als von Löwen flankierter ‚Herr der Tiere‘ auf⁹¹¹ (Abb. 4.10r). Hier ist nicht mehr eindeutig zu entscheiden, ob es sich nun um eine männliche Gottheit handelte oder nicht. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass auch in diesem Fall gezielt die im Vorderen Orient entstandenen Konventionen der bildlichen Ausdrucksweise genutzt wurden, um die Superiorität der mittig platzierten anthropomorphen Figur durch die ihm untertänig zugetanen Löwen als eine vom Träger des Lentoids für sich beanspruchte Eigenschaft auszudrücken⁹¹². Die zugrunde liegende Idee, die Überlegenheit über wilde, gefährliche Raubtiere zu präsentieren, besitzt eine lange Tradition in der minoischen Bildsprache, wie die eben genannten Darstellungen von gemeinsam mit einem Löwen einherschreitenden Schurzträgern nahelegen. Diese Idee dürfte auch dem Wanddekor zugrunde gelegen haben, den man zu dieser Zeit bereits im *Throne Room* von Knossos zu beiden Seiten des Throns und der Tür in der Westwand angebracht hatte. Die gelagerten Greifen demonstrieren dort ihren Gehorsam gegenüber der mittig platzierten Person und stellen somit zugleich deren Befähigung unter Beweis, sie zu beherrschen und sinngemäß an ihre Seite zu stellen (siehe Kapitel 6.3.3). Sind also in den Schurzträgern auf den Lentoiden keine männlichen Gottheiten gemeint, so waren es Mitglieder einer Elite, die in den antithetischen Bildkompositionen eine weitere neue Art gefunden hatten, ihren Status vermittels ihrer Überlegenheit gegenüber den wilden Tieren bildlich zu deklarieren.

Eine Gruppe untereinander verwandter Darstellungen mit Schurzträgern findet sich auf Trägermedien aus Kreta und vom griechischen Festland: Ein in die NPZ zu datierendes Rollsiegel in Heraklion zeigt jeweils in einer separaten Bildfläche einen Greifen sowie eine männliche Figur in Schurz und Ausfallschritt; den hinteren Arm hält sie angewinkelt neben den Oberkörper, den anderen nach vorne oben ausstreckt⁹¹³; ein Rollsiegel aus einem Tholosgrab in Myrsinochori zeigt ebenfalls einen Schurzträger, diesmal mit Helm, in vergleichbarer Arm- und Beinhaltung und in Begleitung eines Greifen⁹¹⁴. Im Falle des kretischen Exemplars scheint die Armhaltung durch das Halten eines Gegenstands, genauer eines Stabes, bedingt gewesen zu sein, von dem im festländischen

910 CMS IX, 114 (Amygdaloid in Paris). XII, 207 (Amygdaloid in New York). Die Popularität dieses Motivs – bei dem jedoch die männliche Figur hinter dem Löwen steht und somit keine Aussage bzgl. der Bekleidung erlaubt – belegen mehrere Siegeldarstellungen aus Knossos; siehe CMS II.3, 24 (Lentoid aus dem *South House*). 27 (Amygdaloid aus der Nekropole Mavro Spilaio). 52 (Kissensiegel aus der Nekropole von Isopata).

911 SM IIIA-zeitlich datierte Darstellungen aus Kreta: CMS II.8, 249. 250 (zwei Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos); VI, 312 (Lentoid aus Chania). Eventuell befand sich eine ähnliche Darstellung auf CMS II.8, 251 (Abdruck aus Knossos). SB II-III A1-zeitlich sind außerdem die folgenden Darstellungen vom griechischen Festland: CMS V S1B, 62 (Lentoid aus Asine). 154 (Lentoid aus Patras).

912 Vgl. auch Laffineur 1992, 110.

913 CMS II.3, 328 (Rollsiegel in Heraklion).

914 CMS I, 285 (Rollsiegel aus Myrsinochori).

Exemplar aber jede Spur fehlt⁹¹⁵. Ein drittes Rollsiegel aus der Nekropole von Agia Pelagia zeigt einen Schurzträger, der auf den Schultern einen Greifen trägt, gemeinsam mit einer weiblichen Figur, die in einem Papyrusdickicht auf einem minoischen Drachen reitet⁹¹⁶. Die Vergesellschaftung der männlichen Figur mit dem Greifen sowie nicht zuletzt die weibliche Figur auf dem Drachen – ein vergleichsweise außergewöhnliches Motiv der ägäischen Bildsprache⁹¹⁷ – rücken das Geschehen in eine spezifische übernatürliche oder mythologische Sphäre. Freilich ist allein aufgrund der übereinstimmenden Form des Trägermediums keinesfalls gesichert, dass die Darstellungen aller drei Rollsiegel in Zusammenhang miteinander standen. Diese Gemeinsamkeit erscheint jedoch zumindest erwähnenswert, da ja auch in der Auswahl des Trägermediums Intentionen, wie die Bilddarstellung verwendet werden sollte, impliziert waren. Das könnte darauf hindeuten, dass diese Darstellungen auch narrativ auf einer anderen Ebene ansetzten als jene auf Lentoiden, Amygdaloiden und Kissensiegeln, in denen Schurzträger in der Regel nicht in Vergesellschaftung mit Greifen wiedergegeben wurden. In jedem Fall legt die Wiedergabe des Schurzträgers zusammen mit Greifen nahe, dass die männliche Figur nicht als gewöhnlicher Sterblicher, sondern in überhöhter Weise als Mitglied einer der Realität entrückten Welt dargestellt wurde, in der ihr Status sich ähnlich wie in der Zusammenstellung mit Löwen über die Interaktion mit Greifen definierte. Beide Bildformeln entstammen überdies der vorderorientalischen Bildkunst und wurden entlehnt, um innerhalb der kretischen Bildsprache Inhalte zu vermitteln, in die Schurzträger eingebettet waren⁹¹⁸. Anders als die antithetischen Kompositionen können die Darstellungen auf den Rollsiegeln allerdings nur bedingt zur Aufdeckung kretischer sinnstruktureller Regelmäßigkeiten des Vorkommens von Schurzträgern herangezogen werden.

In den Hintergrund treten in den minoischen Bildwerken interessanterweise die unmittelbaren Darstellungen von Schurzträgern bei der Ausübung von Kulthandlungen⁹¹⁹. Der oben angeführten Beobachtung Verлиндens, dass in der NPZ keine Votivstatuetten mit Schurz belegt sind, lässt sich mit Blick auf die Glyptik hinzufügen, dass Schurzträger offenbar generell nicht zu den Personen gehörten, die in der NPZ als Akteure in Ritualen wie dem ‚Baum-Schütteln‘ und dem ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ oder beim Vollzug der typischen rituellen Gesten wiedergegeben wurden. Ein Schildring aus einem Felskammergrab in Mykene

915 Eine Parallele für die Armhaltung einschließlich des gehaltenen Stabes findet sich auf dem Abdruck eines Schildrings aus Agia Triada, wo sie von einem ‚Fellrock‘-Träger ausgeführt wird; siehe CMS II.6, 9 (hier Abb. 4.12c).

916 CMS VI, 321 (Rollsiegel aus Agia Pelagia).

917 Wie nicht zuletzt aus Blakolmers Studien deutlich wurde, besitzen derartige Darstellungen keinerlei Anknüpfungspunkte an die in der NPZ in einheitlicher Bildform propagierten Themen, was insbesondere daraus ersichtlich wird, dass es keine klaren Überschneidungen mit anderen Bildzyklen gibt; siehe hierzu sowie zu weiteren Exemplaren aus demselben Bildzyklus Blakolmer 2014a, 191–193; Blakolmer 2014b; Blakolmer 2016, 64f.

918 Vgl. zu vorderorientalischen Vergleichsbeispielen Blakolmer 2014a, 191–193; Blakolmer 2014b.

919 Vgl. auch Militello 1998, 295.

ist ein erst nach der kretischen NPZ entstandenes festländisches Produkt und vermengt, wie es bereits Niemeier und Krzyszkowska formulierten, minoische Bildelemente in einer „unminoischen“ Art und Weise⁹²⁰. Auch gibt es beispielsweise zu keiner Zeit Schurzträger, die Doppeläxte tragen. An Orten des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens, wie sie – etwa auf dem Sarkophag von Agia Triada – einerseits durch aufgestellte Doppeläxte, andererseits durch Gebäude mit Spiraldekor markiert wurden, waren die auf einer der Schmalseiten dargestellten Schurzträger nur peripher als Prozessionsteilnehmer und Gabenträger am Ritualgeschehen beteiligt. Für das Verständnis von Schurzträgern bedeutet dies, dass sie nicht unmittelbar mit der Ausführung von Opferhandlungen betraut waren, sondern eher damit, für die nötigen Paraphernalia zu sorgen bzw. die Präsenz der getragenen Objekte zu gewährleisten.

Erst in der SPZ wird eine Verknüpfung von Schurzträger und Opfer offenkundig: Auf dem Kissensiegel aus Naxos ist ein Mann mit einer Lanze in der ausgestreckten Hand und somit im ‚Herrschergestus‘ gezeigt, wobei zwischen Mann und Lanze verschiedene Opfergeräte, namentlich ein Opfertischchen, ein Eimer, eine Kanne, ein Rhyton und ein Schwert oder Dolch platziert sind⁹²¹ (Abb. 4.10s). Den Bezugspunkt von Mann und Opfergeräten bildet eine Palme, die – wie in Kapitel 6.2.3 ausführlicher erläutert werden wird – als Verweis auf eine spezielle Sphäre fungierte. Während die männliche Figur von einigen als Gottheit oder Priester gedeutet wurde⁹²², sprechen meines Erachtens die Wiedergabe im ‚Herrschergestus‘ sowie die durch die Komposition implizierte Verknüpfung mit dem Opfergerät sowie die Ausrichtung auf die Palme eher dafür, dass es sich um einen Sterblichen handelte. Anhand dieser Evidenz lässt sich dem Vorhergesagten hinzufügen, dass sich Schurzträger in der SPZ auch selbst als Opfernde bzw. ein Opfer veranlassende Individuen inszenierten. Der ‚Herrschergestus‘ deutet in diesem Fall darauf hin, dass es sich hier um Personen von höherem Rang handelte, für die in der SPZ nun auch der Schurz ein angemessenes Kleidungsstück darstellte⁹²³.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Einbindung von Schurzträgern in bildliche und räumliche Kontexte bereits in der NPZ an bestimmte Themen gebunden war, und zwar an solche, die in besonderer Weise idealtypische Vorstellungen einer maskulin-elitären Ideenwelt reflektierten und die

920 CMS I, 119 (Schildring aus Mykene). Zu „unminoischen“ Siegeldarstellungen des mykenischen Festlandes siehe Niemeier 1990, 167f.; Krzyszkowska 2005, 244. 254f.

921 CMS V, 608 (Kissensiegel aus Naxos).

922 Siehe auch Wedde 2004b, 175, der die Darstellung zu der Kategorie der *Scenes of Supplication* zählt. Zur Deutung als Gottheit siehe Niemeier 1989, 181; Marinatos 1986, 23; Marinatos 1993, 173. Zur Deutung als Priester siehe Koehl 2006, 255f. Kat.-Nr. S5 mit weiteren Literaturverweisen.

923 In vergleichbarer Haltung ist die Figur des namengebenden *Chieftain* auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada wiedergegeben, der einem Zug männlicher Figuren gegenübersteht; siehe Müller 1915, 244 Abb. 1. Allerdings bereitet die komplexere Zusammensetzung des Schurzes mit Dolch und Phallustasche (?) Schwierigkeiten bei einer unmittelbaren Nebeneinanderstellung beider Bilddarstellungen; vgl. bereits Rehak 1996, 45f.

Rolle des Schurzträgers darin dokumentierten⁹²⁴ (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 4.11). So traten Schurzträger als Krieger und Jäger auf, die sich im Kampf gegen Männer und Löwen erprobten, wobei sie häufig als Schwertkämpfer, Schildträger oder Bogenschützen agierten. Eine besondere Rolle scheint darüber hinaus das Tragen von Land- und Meerestieren gespielt zu haben, wobei an die verkürzte Wiedergabe von Prozessionsszenen und somit an einen zeremoniellen Kontext zu denken ist, etwa einer Gottheit oder einer anderen Zielentität Opfer darzubringen oder sie zu weihen. In den für die NPZ typischen Bild- und Ritualkontexten wie dem ‚Baum-Schütteln‘, dem ‚Anlehnen-an-einen-*baitylos*‘ oder auch dem Stiersprung wurde der Schurz hingegen ebenso wenig getragen wie bei der Durchführung der rituellen Gesten, wie sie für die neupalastzeitlichen Bronzestatuetten typisch waren. In der NPZ gehörten Schurzträger nicht zum Repertoire der im Dienste der Palastpropaganda und -administration verwendeten Siegelringe. Der Schurzträger war sinnstrukturell also nicht unmittelbar innerhalb desjenigen religiös-ideologischen Konzepts verortet, auf dem aufbauend etwa die Volantgewandträgerinnen, aber auch die männlichen Figuren im knappen Lendenschurz ihre Stellung innerhalb der neupalastzeitlichen Gesellschaft legitimierten. Die bereits seit der APZ auf Kreta in den Bilddarstellungen begegnenden Schurzträger dürften somit eine soziale Gruppe repräsentiert haben, die zunächst vor Beginn der NPZ existiert und auch in ihrer Rolle als religiöse Verehrer Darstellungsrelevanz besessen hatte⁹²⁵. In der NPZ selbst hingegen gehörten Personen, die den Schurz trugen, nicht zu denjenigen, die beim Vollzug kultisch-religiöser Gesten oder in Vergesellschaftung mit Bildelementen festgehalten wurden, die ihre Relation zum Palast ausdrückten. Ihre Darstellungsrelevanz beschränkte sich einerseits auf idealtypisch maskuline Themen wie den Kampf und die Jagd, die man auf Siegelsteinen unterschiedlicher Qualität bei sich trug; allein das Darbringen von Gaben war ein Bildtopos, der die Teilnahme von Schurzträgern an kultisch-rituellen und/oder palatial-zeremoniellen Ereignissen vor Augen führte.

Erst in der SPZ fand der Schurzträger auch Eingang in vormalig den Lendenschurzträgern vorbehaltene Darstellungen, so etwa den Stiersprung. Darin kann wohl eine Auflockerung der neupalastzeitlichen Regelmäßigkeiten bezüglich der Kombination von sozialen Individuen und Handlungskontexten konstatiert werden, die vermutlich auf veränderte Ansprüche an die Bilddarstellungen und deren Nutzer sowie auf ein Aufweichen der Verwendungskontexte der Trägermedien zurückzuführen ist. Noch in der SPZ waren die Schurzträger außerdem an Prozessionen beteiligt, die an Orten oder im Rahmen des Doppelaxt-Kults stattfanden. Wie bereits Rehak beobachtete, finden sich keine Schurzträger auf den Langseiten des Sarkophags von Agia Triada, wo mit den Darstellungen von Stieropfer und

924 Vergleiche auch Trnka 1998, 74–76 mit Taf. 84–87 und weiterführenden Literaturangaben; Sapouna-Sakellariaki 1971, 119.

925 Vgl. auch Militello 1998, 295, dem zufolge der Schurz zurückgehe auf „una tradizione antica, risalente almeno al MM III“.

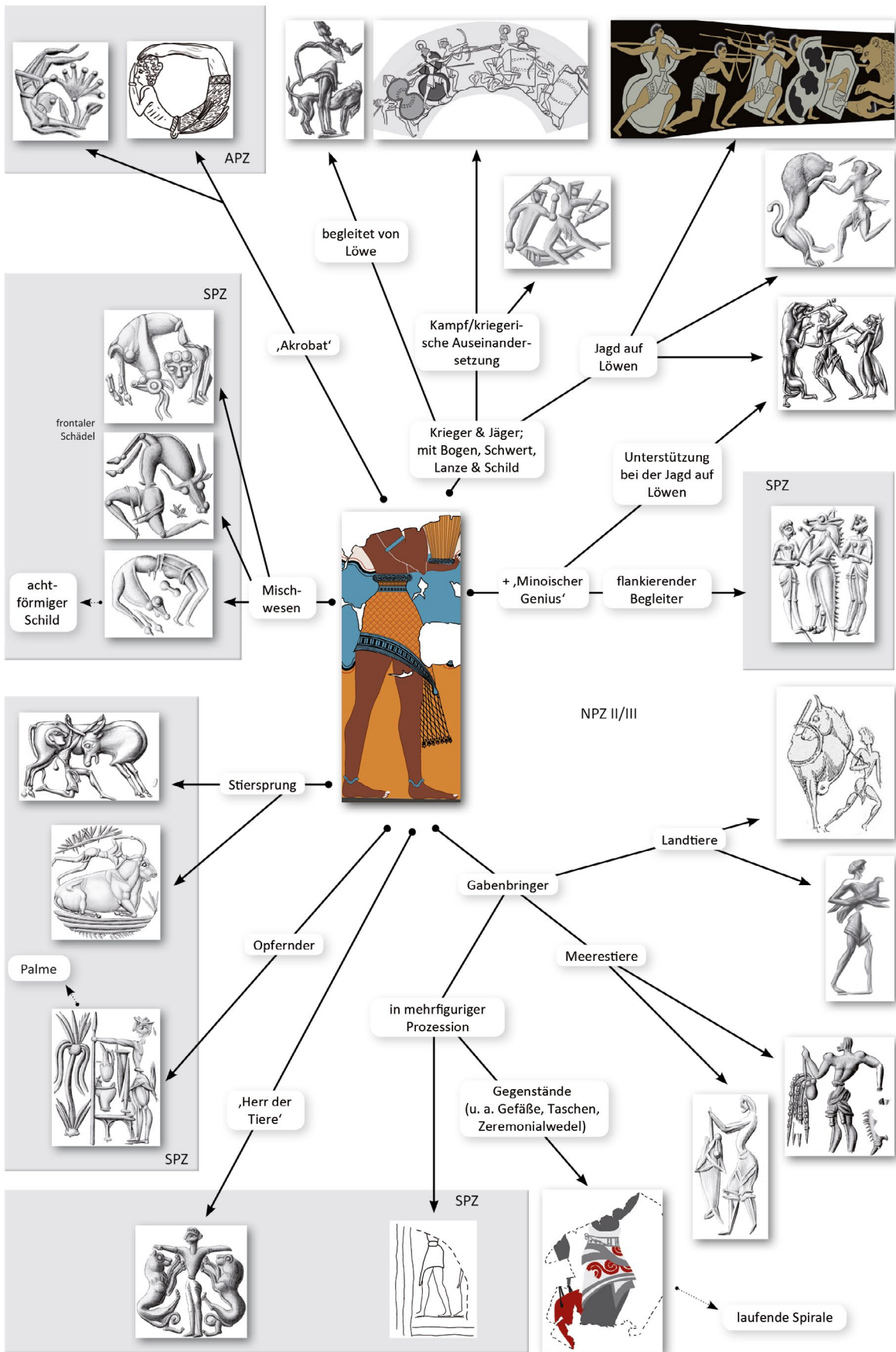


Abb. 4.11 Verzweigungsbaum zum Bildelement Schurzträger.

Libationen die kultischen Handlungen selbst wiedergegeben waren⁹²⁶. Noch in der fortgeschrittenen SPZ fungierten die Schurzträger daher offenbar als Gabenträger in Prozessionen⁹²⁷, wiesen jedoch eine gewisse Distanz zu den mit der Doppelaxt assoziierten Kulthandlungen auf, deren aktive Durchführung zumindest in einigen Fällen von ‚Fellrock‘-Träger(inne)n übernommen wurde.

Schurzträger können somit als Angehörige einer gesellschaftlichen Gruppe bezeichnet werden, die sich über ihre Fähigkeiten im Kampf und in der Bezwingung von Tieren definierte und die über Gaben bzw. Besitz verfügte, die bzw. den sie im Kontext von Ritualen wie etwa Prozessionen darbrachte. Dabei waren diese Personen nicht mit priesterlichen Aufgaben betraut, sondern es handelte sich wohl um Mitglieder einer sich vordergründig unter weltlich-bodenständigeren Aspekten repräsentierenden Elite oder auch breiteren Gesellschaftsschicht. Erst in der SPZ änderte sich dieses Bild zu einem gewissen Grad, indem Schurzträger mit den Stiersprungdarstellungen sowie den antithetischen Kompositionen nun auch die ‚Bildsprache der Macht‘ zur Selbstdarstellung in Anspruch nahmen. Ferner war es nun ein Schurzträger im ‚Herrschergestus‘, der mit seinem Opfergerät sein kultisches Gebaren gegenüber der Palme und der durch sie bildhaft bezeichneten Zielentität dokumentierte. Es hat somit den Anschein, dass in der SPZ Schurzträger (wieder) in Bildkontexte Eingang fanden, die in der NPZ anderen Personentypen vorbehalten gewesen waren oder überhaupt nicht wiedergegeben wurden. Reflektiert dieser Wandel in der bildmedialen Präsenz der Schurzträger also möglicherweise eine Verlagerung ihrer Stellung und der damit verknüpften Darstellungsrelevanz in der spätpalastzeitlichen Gesellschaft? Auf diesen Punkt wird im letzten Kapitel noch einmal zurückzukommen sein.

Abschließend ist zu erwähnen, dass es eben diese durch das Tragen des Schurzes gekennzeichneten männlichen Mitglieder der kretischen Elite waren, welche ab der fortgeschrittenen NPZ III als Vertreter der *keftiu* an den Wänden ägyptischer Gräber mit Geschenken dargestellt wurden⁹²⁸. Hieraus wird nicht zuletzt deutlich, wie eng der Schurz auch außerhalb Kretas mit der Rolle des Trägers von hochqualitativen Gegenständen verknüpft war – von Gegenständen, die zwar auf Kreta im Ritual genutzt wurden, aufgrund ihrer Materialität und Machart jedoch kostbare Preziosen waren und somit auch als angemessene Gastgeschenke im fernen Ägypten galten⁹²⁹. Eben diese ausschließliche Bestimmung der Schurzträger in Bildwerken auf Kreta zeichnete letztendlich wohl dafür verantwortlich, dass

926 Rehak 1996, 45.

927 Auch in der bereits im Zusammenhang mit den Robenträgern erwähnten Prozessionsdarstellung aus dem Vestibül des mykenischen Palastes von Pylos sind ausschließlich die Gabenträger sowie einige der Kämpfenden mit Schurzen bekleidet; siehe Rehak 1996, 49. Zu den Darstellungen im Vestibül siehe Lang 64f. Kat.-Nr. 5 H 5 Taf. 3–6 N, 119; Immerwahr 1990, 197 Kat.-Nr. Py No. 8; zu den Darstellungen aus Raum 46 siehe Lang 74 Kat.-Nr. 28 h 64 Taf. 20, 123; 72f. Kat.-Nr. 24 H 64 Taf. 118. 124.

928 Siehe u. a. Evans 1899/1900, 13; Evans 1928, 736–749; Peterson 1982, 139–147; Immerwahr 1990, 89f.; Barber 1991, 311f. 330–357; Rehak 1996, 35–39; Rehak 1998; Militello 1998, 294 Anm. 393; Blakolmer 2007b, 45; Blakolmer 2008b, 261; Matić – Franković 2017.

929 Vgl. Panagiotopoulos 2001, 270–272; Blakolmer 2007b, 45.

die ursprünglich mit dem typischen Gewand der minoischen Stierspringer und Faustkämpfer bekleideten *keftiu* im Grab des Rechmire nachträglich korrigiert und stattdessen mit dem korrekten Gewand der eine Elite vertretenden minoischen Gabenträger, nämlich mit dem Schurz, bekleidet wurden⁹³⁰.

4.3.4 Gaben

An dieser Stelle gilt es einen Blick auf die verschiedenen Gaben zu werfen, die von den Teilnehmern der Prozession(en) an den Wänden der spätpalastzeitlichen Korridore in Knossos getragen wurden⁹³¹. Von den ursprünglich wohl sehr zahlreichen und vielfältigen Gaben, welche die Teilnehmer einst auf beiden Wänden des an der *West Porch* beginnenden *Corridor of the Procession Fresco* in den Händen gehalten haben dürften, lassen sich lediglich das mit Fransen bestückte Textil und ein kanneliertes Kupfer- oder Goldgefäß identifizieren⁹³². Ein Rhyton wurde darüber hinaus von dem Gefäßträger (*Cup-bearer*) getragen, der die Wand eines weiteren und möglicherweise mit dem *Corridor of the Procession Fresco* verbundenen Durchgangsbereichs im Südwesttrakt des Palastes dekorierte. Das Fragment eines in männlichen Händen getragenen bunt gemaserten Steingefäßes, das Evans in seine Rekonstruktion des Prozessionsfreskos integrierte, fand sich im Bereich der *North Threshing Floor Area*⁹³³. Wenngleich es damit mit Sicherheit nicht aus dem *Corridor of the Procession Fresco* selbst stammte, so bezeugt es dennoch, dass auch ein solches Steingefäß Bestandteil des umfangreichen Prozessionssszenarios war, mit welchem in der SPZ die Durchgangsbereiche in den verschiedenen Trakten des Palastes ausgestattet waren.

Textil

Das Textil bildet den Gegenstand der Übergabeszene zwischen der Anführerin von Gruppe 3 und der ihr entgegengewandten Gruppe mit mindestens einem ‚Fellrock‘-Träger. Den gängigen Interpretationen zufolge wurde das Textil der mutmaßlichen weiblichen Göttin oder Priesterin dargebracht, nur wenige zogen alternativ in Erwägung, dass die Robenträgerin ihrerseits das Textil als Gabe darbrachte⁹³⁴. Angesichts der in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Stufe ist diese Variante, der zufolge die weibliche Anführerin der von der *West Porch*

930 Vgl. auch Barber 1991, 315. 333–338. 351; Rehak 1996, 35–39; Rehak 1998, 40f.; Matić – Franković 2017, bes. 113.

931 Für eine allgemein die in ägäischen Prozessionsfresken dargestellten Gaben betreffende Studie siehe Blakolmer 2007b.

932 Vgl. Evans 1928, 723 m. Abb. 450; Boulotis 1987, 150; Blakolmer 2007b, 43.

933 Evans 1928, 724 Abb. 451; Cameron 1976a, 327. 456f. 697 m. Taf. 56A. Siehe außerdem Warren 2006, 260. 268 m. Abb. 3

934 Trnka 1998, 211: „wahrscheinlich bringt eine Priesterin ein Textil als Gabe dar oder erhält es als Votivrüstung“.

kommenden Gruppe das Textil der ihr entgegengewandten Gruppe überreichte, allerdings eindeutig vorzuziehen.

Szenen des Tragens und Übergabens von Textilien wurden bereits von Trnka und zuletzt von Peterson Murray zusammengestellt⁹³⁵ und von Warren, Niemeier und anderen generell als Komponenten eines Ankleiderituals definiert⁹³⁶. Schwierigkeiten bereitet die Identifikation des Textils, das häufig allgemein als Sakral- oder Kultknoten bezeichnet wird, bei dem es sich jedoch zumindest in einigen Fällen um klar definierte Gewandstücke wie etwa Volantröcke⁹³⁷ oder verschiedene Arten von Umhängen handelte⁹³⁸. Es lässt sich beobachten, dass, wenn das Textil in den neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen von weiblichen Figuren getragen wird, diese nie mit dem Volantgewand, sondern lediglich mit dem darunter getragenen *beanos* bekleidet sind⁹³⁹. In den Malereien an den Wänden von Raum 1 im *House of the Ladies* in Akrotiri wird der Rock indes von einer vollständig bekleideten weiblichen Figur dargereicht bzw. einer alternativen Deutung Peterson Murrays zufolge als Votivgabe auf dem Boden abgelegt⁹⁴⁰. Dass Textilien und Gewandstücke zu Votivgaben wurden, legten nach Peterson Murray unter anderem die Fayenceobjekte in den *Temple Repositories* von Knossos sowie die wiederholte Wiedergabe von Gewändern in Prozessionsdarstellungen und auch die aus Phylakopi stammende Wandmalerei einer sitzenden Göttin mit Textil in den Händen nahe⁹⁴¹. Im *House of the Ladies* hat es meines Erachtens allerdings eher den Anschein, dass der Rock abgelegt wurde, nachdem er einer zweiten, nun nur noch mit dem *beanos* bekleideten Figur abgenommen worden war, bevor diese den Raum in Richtung des benachbarten Raumes verließ. Hierin mit Niemeier eine „kultische Ankleidung einer Priesterin“ zu sehen, der sich „von links eine Frau in ehrfurchtsvoll gebeugter Haltung nähert“⁹⁴², ist aus diesem Grund nicht überzeugend. In jedem Fall bildete das An- oder Ablegen von Gewandstücken einen darstellungswürdigen Moment innerhalb der Durchführung oder Vorbereitung von Ritualen, und daran anknüpfend ist verständlich, dass auch dem Gewandstück selbst eine bedeutungsvolle Rolle zukam. Man kann also wohl davon ausgehen, dass bereits das Kleidungsstück oder Textil an sich aufgrund seiner Farb- und Formgebung repräsentativ für bestimmte rituelle Szenarien und Anlässe sowie seine weitere Bestimmung war.

935 Trnka 2000; Peterson Murray 2004, 113.

936 Warren 1988, 20–23; Niemeier 1986, 78–81. Vgl. auch Marinatos 1984b, 100–105; Hägg 1986, 60f.; Morgan 1990, 261; Marinatos 1993, 143–145; Peterson Murray 2004, 113.

937 CMS II.6, 26 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

938 Vgl. auch Krzyszkowska 2005, 201. Ferner Peterson Murray 2004, 113f. m. Abb. 6,11 zu den verschiedenen Wiedergabeformen von Röcken und anderen Gewändern.

939 So auf CMS II.3, 8 (Lentoid aus dem *Court of the Stone Spout*, Knossos); II.6, 26 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

940 Dumas 1999, 38 Abb. 7; Morgan 1990, 260f.; Peterson Murray 2004, 115.

941 Peterson Murray 2004, 115 m. Anm. 37. Vgl. auch Morgan 1990, 260f.

942 Niemeier 1986, 80. Siehe zu dieser Interpretation auch Marinatos 1984b, 100–104.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Das Spektrum an gesellschaftlichen, rituellen oder anderen repräsentativen Bedeutungen, die die Kleidungsstücke annehmen konnten, ist dabei sehr vielfältig und muss nicht in jedem Fall mit einer priesterlichen Funktion verknüpft werden – auch altersspezifische und eine bestimmte Statusgruppenzugehörigkeit anzeigende Bekleidung kommt in einer von Übergangsriten geprägten Gesellschaft infrage⁹⁴³. Während das Tragen von Kleidungsstücken allein gerade im Falle der nur im *beanos* bekleideten weiblichen Figuren – so etwa auf dem Abdruck eines Lentoids aus Agia Triada mit der Darstellung einer weiblichen Figur im *beanos*, die eine Volantschürze an einer über die Schulter gelegten Stange trägt⁹⁴⁴ – allgemein an ein bevorstehendes Ankleideritual denken lässt, deuten die Darstellungen von Figuren beim Tragen von sowohl Textilien als auch Doppeläxten auf den kultischen Verwendungskontext hin, für den das Textil ebenso wie die Doppelaxt bestimmt waren: So etwa die vor einem auf halber Höhe platzierten Fries schreitende, weibliche Figur auf einem Lentoid aus Knossos, die eine Doppelaxt und ein nicht eindeutig als Volantgewand zu identifizierendes Kleidungsstück in den Händen hält⁹⁴⁵ (siehe unten Abb. 5.13c), eine vermutlich männliche, vor einem Spiralfries schreitende Figur mit Textil und Doppelaxt auf dem Abdruck eines Schildrings aus Akrotiri⁹⁴⁶ (siehe unten Abb. 5.13a) sowie die zwei hintereinander schreitenden ‚Fellrock‘-Träger – einer mit Textil, der zweite mit einer Doppelaxt – auf dem Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros⁹⁴⁷ (siehe unten Abb. 4.12a). Hinsichtlich des Lentoids aus Knossos und des Siegelabdrucks aus Akrotiri ist hinzuzufügen, dass diese Szenen – wie in Kapitel 5.2 und 5.5 ausführlicher zu erläutern sein wird – aufgrund der auf halber Höhe hinter der Figur platzierten Wandfrieze jeweils an einem als Durchgangsbereich charakterisierten Ort innerhalb eines mit Wanddekor ausgestatteten Gebäudes lokalisiert waren. Daraus geht hervor, dass *Personen beim Tragen von Textilien und Doppeläxten durch die Durchgangsbereiche von Gebäuden an sich* einen darstellungsrelevanten Topos bildeten. Boulotis und ihm folgend Niemeier äußerten mit Bezug auf die Darstellungen aus Knossos und Agia Triada die Vermutung, dass diese als Ausschnitte aus einer größeren Prozession zu verstehen seien⁹⁴⁸. Möchte man sich der Hypothese eines Ankleiderituals anschließen, in dem eine „Priesterin in die Göttin verwandelt wurde, bevor sie im Ritual der dargestellten Epiphanie auftrat“⁹⁴⁹, so könnte es sich bei dem unter anderem von ‚Fellrock‘-Trägern getragenen Textil um ein solches Gewand handeln⁹⁵⁰. In jedem Fall unterstreicht die häufige

943 Zu alters(gruppen)spezifischen Trachtelementen etwa im Falle von *Xeste 3*, Akrotiri, siehe Gänkel-Maschek 2014 mit ausführlichen Literaturhinweisen.

944 CMS II.6, 26 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

945 CMS II.3, 8 (Lentoid aus Knossos).

946 CMS V S3, 394 (Abdruck eines Schildrings, aus Akrotiri).

947 CMS II.7, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

948 Eine persönliche Mitteilung von Boulotis an Niemeier; zitiert bei Niemeier 1986, 80 m. Anm. 117. Siehe zu dieser Idee auch Blakolmer 2018b.

949 Hägg 1986, 60. Außerdem Matz 1958, 32f.; Marinatos 1984b, 97–105; Niemeier 1986, 77–83.

950 Siehe dazu auch Marinatos 1993, 143–145.

Kombination mit der Doppelaxt eine kultische Bestimmung des Textils und lässt dessen Verwendung im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens annehmen. Als ein weiteres Beispiel für diese sinnstrukturelle Vergesellschaftung von Doppelaxt und Kultknoten lässt sich möglicherweise auch der Befund der ‚Villa‘ von Nirou Chani anführen, wo ein in Korridor 11 *in situ* in Wandmalerei erhaltenes Textil gemeinsam mit der Verwendung der in Raum 7 aufbewahrten Doppeläxte den Bild-Raum prägte⁹⁵¹. Handelte es sich ursprünglich um die Darstellung eines im Rahmen eines Menschenzuges getragenen Textils, so könnte dies ein weiteres neupalastzeitliches Beispiel für das Darbringen von Textilien bei Prozessionen in Durchgangsbereichen bilden.

Das Bildmotiv Textilträger wurde jedoch nicht nur für sich stehend im Kontext der Darbringung von Textilien (und Doppeläxten) wiedergegeben, wobei sowohl die Figur des Trägers als auch das Getragene ausschlaggebend für Ziel und Zweck der Darstellung waren. Es begegnete darüber hinaus auch innerhalb komplexerer Prozessionsszenarien: Ein Beispiel für letzteres bildet der Jugendliche, der an der Südwand von Korridor 3b im Erdgeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, ein Textil mit Fransen in Richtung des Eckraums 3b⁹⁵² trägt, wo rituelle Aktivitäten unter Bezugnahme auf einen ‚Baum-Schrein‘ stattfanden⁹⁵³. Gerade in diesem Kontext ist die Wahrscheinlichkeit nicht gering, dass das herbeigebrachte Textil eine Rolle bei *Rites de passage* spielte, etwa dass der Jugendliche es mit Erreichen einer bestimmten Altersstufe anlegen durfte⁹⁵⁴. Für die Szenen des Tragens von Textilien könnte somit parallel zum Tragen von Tieren, wie dies insbesondere von den Schurzträgern praktiziert wurde, einerseits von einer Bedeutung des Motivs als Manifestation der Darbringung einer Kleiderweihe an eine Gottheit ausgegangen werden⁹⁵⁵. Andererseits wäre aber ebenso denkbar, dass es sich um Kleidungsstücke handelte, die, nachdem sie im Rahmen bestimmter Zeremonien geweiht worden waren, von Personen angelegt und als Zeichen eines neu erlangten sozialen Status getragen wurden.

In einem möglicherweise verwandten Zusammenhang stehen ferner jene Textilien, welche häufig nicht nur in emblemhafter Vergesellschaftung mit achtförmigen Schilden⁹⁵⁶, sondern auch als Bestandteil des neupalastzeitlichen,

951 Xanthoudidis 1922, 11 Abb. 9; Cameron 1976a, Taf. 53c; Immerwahr 1990, 182 Kat.-Nr. N.C. 1. Zur Architektur siehe ferner Hitchcock 1994, 19–22; Fotou 1997, 40–46.

952 Doumas 1999, 146 Abb. 109; 149 Abb. 113.

953 Aufgrund der Verknüpfung der in Lustralbecken stattfindenden Aktivitäten mit ‚Baum-Schreinen‘ sowie Szenen des ‚Baum-Schüttelns‘ und des ‚Anlehns-an-einen-*baitylos*‘ ist möglicherweise auch das Vorkommen von neben Schmetterlingen schwebenden Textilien auf dem aus Agia Triada stammenden Abdruck eines Schildrings in den weiter gefassten Bildzyklus einzuordnen; siehe CMS II.6, 4.

954 Boulotis 2002, 17. Zu den verschiedenen Altersstufen der männlichen Figuren siehe Chapin 2005; Chapin 2007.

955 Vgl. dazu Trnka 2000, 241. Zu Zeremonien im Zusammenhang mit geweihten Kleidungsstücken siehe auch Boulotis 1979, 63f.; Boulotis 2002, 18.

956 So in emblematischer Aufreihung oberhalb eines Spiralfrieses auf dem Abdruck eines Schildrings aus Knossos (CMS II.8, 127; hier Abb. 5.21m).

zum Teil auf Schilden abgelegten Ensembles aus Schwert und Textil wiedergegeben wurden (Kapitel 5.4.2)⁹⁵⁷. Ob es sich in beiden Fällen um dieselbe Art von Kleidungsstück handelte, ist ungewiss – eine Problematik, auf die ich unten noch einmal zurückkommen möchte. In Zusammenhang mit dem Osttrakt wird das Bildelement achtförmiger Schild in der vorliegenden Arbeit als Statusobjekt einer elitären maskulinen und sich als Erwachsene und Krieger identifizierenden Gruppe interpretiert – eine Deutung, die angesichts der Vergesellschaftung von Textil und Schwert sowie angesichts des Vorkommens eines Textils im Kontext von Gebäude *Xesté 3* auch auf das Bildelement Textil erweitert werden kann. Auch das Textil gehörte demzufolge zu jenen Statusobjekten, welche junge Männer zu einem bestimmten Anlass erhielten. Und ebenso wie der Schild wurde auch das in Form des ‚Kultknotens‘ abgebildete Textil in der SPZ, reduziert auf seine emblemhaft herausgelöste ‚hieroglyphische‘ Wiedergabeform, minoischen wie mykenischen Tierszenen⁹⁵⁸ (zum Teil mit Opferbezug⁹⁵⁹), Stiersprungszenen⁹⁶⁰, Tierüberfallszenen⁹⁶¹ sowie heraldischen Darstellungen von um eine Säule angeordneten Tieren⁹⁶² beigefügt. Hier diente es ergänzend zum achtförmigen Schild oder auch allein als emblemhafter Verweis auf jene Personen, welche das Textil als Zeichen ihres Status verwendeten. Andere Kontexte und Wiedergabeformen des Textils sind aus der SPZ im Übrigen nicht erhalten.

Der Akt der Übergabe eines Textils mit Fransen selbst ist auf einem neupalastzeitlichen Lentoid aus Malia dargestellt, wobei allerdings weder das Geschlecht der Beteiligten noch die Richtung der Übergabe eindeutig ist⁹⁶³. Wohl ebenfalls um eine Übergabeszene handelte es sich bei dem Abdruck eines neupalastzeitlichen Schildrings aus Agia Triada, auf dem ein Textil mit doppelter Fransenborte

957 So ein auf einem achtförmigen Schild abgelegtes Ensemble aus Schwert und Textil auf Siegelring aus Vapheio (CMS I, 219; hier Abb. 5.21i) und auf dem Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros (CMS II.7, 5; hier Abb. 5.21j). Zur Identifizierung dieses Ensembles als Textil und Schwert siehe Niemeier 1989, 176 m. Anm. 71; außerdem Marinatos 1986, 55 m. Abb. 44.

958 Textilsymbol in spätpalastzeitlichen Tierdarstellungen: CMS I, 54 (Lentoid aus Mykene); II.8, 398 (Abdruck eines Lentoids aus Knossos); II.8, 422 (Abdruck aus Knossos); II.8, 622 (Abdruck eines Schildrings aus Knossos); V S3, 115 (Lentoid aus Chania); VII, 125 (Lentoid aus Kreta, in London); X, 142 (Lentoid in Basel); XII, 268 (Lentoid in New York). Textil- und Schildsymbol gemeinsam in spätpalastzeitlichen Tierdarstellungen: CMS II.8, 466 (Abdruck eines Lentoids aus Knossos; hier Abb. 5.23f); XIII, 32. 33 (Lentoid in Boston; hier Abb. 5.23l; 5.23m).

959 CMS V S3, 94 (Lentoid aus Glyka Nera). Zwei Textile flankieren auch einen frontal abgebildeten Stierschädel mit darüber platzierter Doppelaxt auf einem Lentoid aus dem argivischen Heraion, jetzt in Berlin; siehe CMS XI, 259; Evans 1921, 435 m. Abb. 312c; Nilsson 1950, 163.

960 CMS VI, 336 (Schildring aus Archanes).

961 CMS V S1B, 142 (Lentoid aus Anthia). Zur Identifizierung als „verschmolzene Darstellung eines Löwenüberfalls“ siehe Wohlfeil 1997, 127.

962 CMS III, 501 (Lentoid in Heraklion); CMS VI, 364 (Schildring aus Mykene). Eine von Löwen flankierte männliche Figur mit einem Textilsymbol neben dem Kopf befindet sich ferner auf einem Lentoid aus Mykene; siehe CMS VI, 313.

963 CMS II.3, 145. Siehe auch Niemeier 1986, 80 m. Abb. 7 und Anm. 118.

unter männlichen Figuren überreicht wurde⁹⁶⁴. Auch hier ist allerdings zu wenig erhalten, um den Bildinhalt vollständig erfassen, geschweige denn um die Bedeutung der Darstellung und den Sinn der Gewandübergabe begreifen zu können. Eine während der NPZ entstandene Wandmalerei aus Phylakopi auf der Kykladeninsel Melos könnte ferner eine sitzende weibliche Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status darstellen, die soeben ein Textil in Empfang genommen hat⁹⁶⁵. Eine sitzende weibliche Figur bildete in Übergabeszenen generell am häufigsten die Empfängerin, unter anderem von Safran oder von Gefäßen⁹⁶⁶, doch auch weitere Figurentypen – wie etwa auf den eben genannten Darstellungen aus Malia und Agia Triada – traten gelegentlich als an der Übergabe Beteiligte auf. Generell lässt das Festhalten des Aktes der Übergabe im Bild darauf schließen, dass die Darbringung und Überreichung von Objekten jedweder Art an Würdenträger oder Gottheiten einen relevanten Bestandteil der minoischen Ritualpraxis bildete⁹⁶⁷.

Für die Wiedergabe des Bildelements Textil lässt sich alles in allem festhalten, dass es stets mehr oder weniger eindeutig zu differenzierende Gewandstücke repräsentierte, die in unterschiedlichen kultisch-rituellen wie gesellschaftlichen Situationen zum Einsatz kamen. Während es sich lediglich in Einzelfällen um das von weiblichen Figuren getragene Volantgewand handelte, begegnete das Textil in der Mehrzahl der bildlichen Darstellungen in maskulinen Kontexten, wo es gemeinsam mit Schild und Schwert vielleicht zur Ausstattung eines sich als Krieger, Jäger und erfolgreicher Stierspringer identifizierenden Mitglieds der Elite gehörte und dementsprechend auch in Bilddarstellungen zu einem emblematisch-repräsentativen Symbol dieser Gesellschaftsgruppe wurde. Gemeinsam mit der Doppelaxt hingegen wurde das Textil sowohl von weiblichen als auch von männlichen, zum Teil mit dem ‚Fellrock‘ bekleideten Personen in den Händen getragen, wobei die Hintergrundgestaltung der Szenen den Ort des Geschehens wiederholt als Durchgangsbereich markierte. In diesen Fällen gehörte das Textil

964 CMS II.6, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Ein Textil selbiger Form befindet sich auch als Einzelmotiv auf einem Amygdaloid aus Argos; siehe CMS I, 205.

965 Marinatos 1984b, 87 Abb. 59; Morgan 1990, 259 Abb. 8; Trnka 2000, 238; Peterson Murray 2004, 115 Anm. 37.

966 So etwa in der Wandmalerei an der Nordwand von Obergeschossraum 3a in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera; siehe Dumas 1999, 158 f. Abb. 122. Darüber hinaus auf Siegelabdrücken, die in gesammelter Form bei Niemeier 1989, 173 Abb. 4 vorliegen.

967 Siehe etwa Evans 1921, 434 f.; Demargne 1948; Matz 1958, 32–35; Marinatos 1967, A30–31; Boulotis 1979, 63 f.; Verlinden 1985, 147–149; Marinatos 1986, 58–61; Niemeier 1986, 78–81; Warren 1988, 20–23; Morgan 1990, 260–262; Marinatos 1993, 143–146; Blakolmer 1994, 16 f.; Trnka 1998, 211–214; Trnka 2000, 237 m. Anm. 2 für eine ausführliche Literaturliste. Wenngleich aus einer späteren Zeit stammend, erscheinen hier außerdem die Nennungen von Kleidungsstücken als Tributzahlungen an den Palast in den Linear B-Texten aus Pylos erwähnenswert, die an anderer Stelle im Zusammenhang mit religiösen Weihungen Erwähnung finden; sie reflektieren die vielfältige Verwendung und Kontextualisierung von Textilien, die sich auch für die minoische Bildsprache postulieren lässt; siehe Trnka 2000, 241. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Äußerung von Driessen und Schoep, denen zufolge der Besitz von Schafen und Textilien den Reichtum ausmachte, auf den die Elite ihren Machtanspruch stützte; siehe Driessen – Schoep 1999, 395.

folglich zu jenen Objekten, die zu vermutlich kultischer Weiterverwendung teilweise gemeinsam mit Doppelläxten durch die Korridore eines palatialen Gebäudes getragen wurden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass es sich bei dem Textil an der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* aufgrund der langen Fransen mit Sicherheit nicht um ein Volantgewand handelte, sondern um ein Gewandstück, das in der oberen Hälfte oder in den oberen zwei Dritteln wohl aus gemustertem Stoff bestand und in der unteren Hälfte bzw. dem unteren Drittel mit einem Fransenteil versehen war. Ein solches Textil ist etwa auf dem Lentoid mit der Übergabeszene aus Malia zu sehen, auf dem Abdruck des Schildrings aus Kato Zakros, dargebracht von einem ‚Fellrock‘-Träger (siehe [Abb. 4.12a](#)), oder auch in der Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 3*, und vielleicht wurde es darüber hinaus auch von männlichen Würdenträgern als Mantel oder Überwurf getragen⁹⁶⁸.

Gefäße

Das Tragen von Gefäßen ist ebenfalls ein Bildtopos, der aus weiteren Bildkontexten bekannt ist und der an den Wänden von Korridoren wie dem *Corridor of the Procession Fresco*, aber auch dem ursprünglichen Anbringungsort des *Cup-bearer Fresco* und des Fragments mit dem Träger eines gemaserten Steingefäßes im Palast von Knossos in ein an einen konkreten Ort gebundenes Handlungsgeschehen eingebettet war. Die Gefäßformen stellen zudem ein wichtiges Datierungskriterium dar. Die fein kannelierte, piriforme Kanne, deren Farbgebung einen Bauchbereich aus Gold (orange) und einen mit laufenden Spiralen dekorierten Fuß aus Silber (blau) andeutete⁹⁶⁹, repräsentiert ebenso wie das Trichterrhyton aus blauem bzw. silbernem Material mit vertikalen orangefarbenen bzw. goldenen Unterteilungen qualitativ hochwertige Metallgefäße, die im Zuge des Prozessionsgeschehens durch die Gänge des Palastes getragen wurden. Cameron verglich das Gefäß mit einer bronzenen Kanne im Miniaturfresko aus Tylissos und bemerkte, dass dieser Typ in SM I vor allem in keramischer Form begegnete⁹⁷⁰. Auch Eleni Mantzourani zufolge lassen sich für die Kanne hauptsächlich neupalastzeitliche Parallelen finden, namentlich die bei Hartmut Matthäus angeführten Hydrien und Kannen aus Kreta, Thera und den mykenischen Schachtgräbern⁹⁷¹. Da der für die Hydrien typische zusätzliche Griff im unteren Teil des Gefäßes nicht auszumachen ist, dürfte es sich jedoch eher um eine Kanne, genauer um eine Kombination aus einer Kanne piriformen Typs mit, in diesem Fall, spiralverziertem

968 Siehe dazu unten [Kapitel 4.4.2](#).

969 Evans 1928, 725.

970 Cameron 1976a, 78f.

971 Mantzourani 1995, 127 Kat.-Nr. 6; 134. Dabei verweist sie auf Matthäus 1980, Taf. 27, 223 (Hydria frühen Typs); 31, 253 (Kanne mit Halswulst und getriebener Verzierung); 33, 281 (Kanne mit getriebener Verzierung).

Torusfuß handeln⁹⁷². Matthäus zufolge sind die bronzenen Kannen minoischen Ursprungs und fanden seit SM IA Verbreitung⁹⁷³. Ihre

„präzise Treibarbeit hebt sie von anderen sorgloser hergestellten Formen so weit ab, daß man diese (also vor allem Kessel, Hydrien und Kratere) mit Fug und Recht als Haushaltsgerät kennzeichnen darf, während die Kannen, die bezeichnenderweise nicht nur aus Bronze, sondern auch aus Edelmetall gearbeitet wurden, zum feinsten Tafelgeschirr gehörten“⁹⁷⁴.

Angesichts der schlankeren, piriformen Kontur der Kanne im Prozessionsfresko ist anzufügen, dass diese Tendenz sich erst in der fortgeschrittenen NPZ bzw. der frühen SPZ entwickelte, die dargestellte Kanne somit durchaus auch in jenen Exemplaren Parallelen besitzt, die bereits in die Zeit nach SM IB bzw. SH IIA datieren⁹⁷⁵. Erwähnenswert ist das sowohl im materiellen Befund im *North West Treasury* in Knossos dokumentierte als auch in einer späteren Linear B-Tafel aus Knossos genannte Ensemble aus Kanne und Breitrandschale: es deutet auf die Zugehörigkeit dieser Kanne zu einem Geschirrsatz hin, dessen weitere Bestandteile möglicherweise von anderen Gefäßträgern herbeigebracht wurden⁹⁷⁶. Die Kannen dienten vermutlich „in erster Linie zur Aufnahme anderer Flüssigkeiten als Wasser“⁹⁷⁷. Ihr Vorkommen im *North West Treasury* sowie auf der Linear B-Tafel in Vergesellschaftung mit der Breitrandschale, deren Nutzung im Rahmen von Kulthandlungen anzusiedeln ist, lassen ferner auf eine assoziierte Verwendung der Kannen schließen⁹⁷⁸. Auch für das Tragen von Metallgefäßen kann die Prozession der männlichen Jugendlichen an den Wänden des Doppelkorridors 3b in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera, als neupalastzeitlicher Vorgänger angeführt werden: hier waren es eine Silbertasse und eine goldene Breitrandschale, die in Richtung des mit dem Lustralbecken verbundenen nördlichen Abschnitts von Raum 3b getragen wurden, um dort für rituelle Handlungen unter Bezugnahme auf den an der Ostwand dargestellten ‚Baum-Schrein‘ zur Verfügung zu stehen⁹⁷⁹. Dafür, dass Metallgefäße allgemein auch aufgrund ihres materiellen Wertes und ihrer qualitätvollen Ausführung geschätzt wurden, spricht nicht zuletzt die

972 Exakte Vergleichsbeispiele gibt es unter den von Matthäus abgebildeten Gefäßen nicht; während die Kannen mit getriebener Verzierung einen Torusfuß besitzen konnten, scheint dies bei den piriformen Kannen, als die sich die dargestellte Kanne aufgrund ihrer schlanken Form identifizieren lässt, nicht vorzukommen. Zu den Kannen siehe generell Matthäus 1980, 177–193, bes. 183 m. Anm. 1a zur Identifizierung des dargestellten Gefäßes.

973 Matthäus 1980, 186.

974 Matthäus 1980, 187.

975 Matthäus 1980, 187–193.

976 Matthäus 1980, 183. 193 m. Taf. Kn K 93.

977 Matthäus 1980, 183.

978 Matthäus 1980, 183. 193. 213f. Vgl. auch unten [Kapitel 5.3.2: Die Verwendung der laufenden Spirale ab der NPZ II](#) m. Anm. 1397 zur Verortung der reliefverzierten Breitrandschalen im Kontext des mit der Doppelpaxt assoziierten Kultgeschehens.

979 Doumas 1999, 177–179 Abb. 138–141; Televantou 1994, 144–147; Mantzourani 1995, 129. 136.

4.3 Bildanalyse I: Die Prozessionsfiguren

Tatsache, dass ab der fortgeschrittenen NPZ III unter anderem Metallgefäße des piriformen Typs als Gastgeschenke nach Ägypten gelangten und dort als typische Gaben der als Schurzträger repräsentierten *keftiu* an den Wänden von Gräbern bildlich festgehalten wurden⁹⁸⁰.

Das sozusagen in Lebensgröße wiedergegebene konische Rhyton des Gefäßträgers besitzt reale Parallelen aus Stein, Ton und Silber und wurde hauptsächlich von SM I bis SM IIIA2/B benutzt⁹⁸¹. Es gehört eindeutig in die Kategorie der Ritualgefäße, die zur Durchführung von Libationen, Cameron zufolge etwa mit Wein, Wasser, Öl oder auch dem Blut geopferter Tiere, verwendet wurden⁹⁸². Die häufige Vergesellschaftung von Rhyta mit Gefäßen, die mit Trinkritualen assoziiert werden können⁹⁸³, rückt die Verwendung des Rhytons in Richtung jener der piriformen Kanne. Die Art des Tragens lässt dabei deutlich erkennen, dass das Rhyton in der Prozession ohne Inhalt transportiert wurde⁹⁸⁴, und es ist anzunehmen, dass seine Bestimmung entweder die Abgabe an den Palast oder die Verwendung im Ritualgeschehen war, welches die Teilnehmer am Ende des *Corridor of the Procession Fresco* erwartete.

Ritualkontexte für die Verwendung der Rhyta lassen sich auch aus minoischen Bildquellen ableiten. Ein Rhyton von ‚hieroglyphischem‘ Charakter findet sich auf dem Abdruck eines spätpalastzeitlichen Lentoids aus Malia, wo es gemeinsam mit anderem Opfergerät oberhalb eines auf einem Opfertisch gelagerten Rindes abgebildet ist⁹⁸⁵. Eine männliche (?) Figur ist in Zusammenhang mit dem Opfertier wiedergegeben und streckt einen oder beide Arme in Richtung des Tierrückens aus. Der Tisch weist genau die gleiche Form auf wie jener auf dem bereits genannten spätpalastzeitlichen Kissensiegel aus Naxos, auf dem eine männliche Figur im ‚Herrschergestus‘ einer Palme gegenübersteht⁹⁸⁶ (Abb. 4.10s): Auch hier findet sich ein Rhyton unter den Opfergeräten. Es wurde folglich ebenfalls ein kultisch-ritueller Kontext impliziert⁹⁸⁷, der an eine männliche Figur geknüpft war, und es ist gut möglich, dass in beiden Fällen auf dasselbe Ereignis – ein Tieropfer zu Ehren einer Gottheit in Gegenwart oder unter Beteiligung einer männlichen Figur – angespielt wurde⁹⁸⁸.

Wenngleich das Vorkommen von Rhyta in minoischen Bilddarstellungen somit allgemein recht spärlich gesät ist, lassen dennoch die wenigen Bildzusammenhänge bezüglich des zugrunde liegenden Sinnkonzepts vermuten, dass Rhyta vor

980 Cameron 1976a, 79f.; Matthäus 1980, 186. 193; Mantzourani 1995, 134f.; Blakolmer 2007b, 45.

981 Cameron 1976a, 80; Mantzourani 1995, 127. 134 Kat.-Nr. 7; Koehl 2006, 50–52 („Type III S Conical“). 246. 252 Kat.-Nr. F29; 330–332.

982 Cameron 1976a, 80.

983 Koehl 2006, 279.

984 Zur Verwendung dieses Typs von Rhyta siehe ausführlich Koehl 2006, 269–271. Vgl. auch Boulotis 1987, 150.

985 CMS II.6, 173 (Abdruck eines Lentoids, aus Malia).

986 CMS V, 608 (Kissensiegel aus Naxos). Siehe auch Koehl 2006, 255f. Kat.-Nr. S5.

987 Vgl. auch Marinatos 1986, 22. 25.

988 Vgl. auch Marinatos 1986, 14–16. 22. 25.

allem in Verknüpfung mit Opferritualen Verwendung fanden, die zu Ehren einer oder verschiedener Gottheiten durchgeführt wurden. Während das Rhyton dabei wohl vor allem bei der Durchführung von Libationen zum Einsatz kam, spricht die bildliche Evidenz dafür, dass auch Tieropfer einen wesentlichen Bestandteil dieser Kulthandlungen konstituierten⁹⁸⁹. Das von dem Gefäßträger im *Cup-bearer Fresco* getragene Silberrhyton war möglicherweise ebenfalls auf dem Weg zu einem ähnlichen Ereignis, bei dem es als Libationsgefäß Verwendung finden sollte. Nicht zuletzt gilt es auch im Zusammenhang mit dem metallenen Rhyton noch einmal zu erwähnen, dass es aufgrund seines materialbedingten Eigenwertes und seiner qualitativen Ausführung ebenso wie die anderen Metallgefäße ab der fortgeschrittenen NPZ III auch als Gastgeschenk nach Ägypten gesandt wurde, wie das Vorkommen von konischen Rhyta unter den von den *keftiu* getragenen Objekten an den Wänden ägyptischer Gräber zu belegen vermag⁹⁹⁰.

Bei dem nur fragmentarisch erhaltenen bunt gemaserten ein- oder zweihenkeligen Steingefäß handelt es sich nach Warren wohl um eine bauchige Schale, deren Rand von kleinerem Durchmesser war als der des Gefäßbauches⁹⁹¹. Diese Gefäßform lässt sich Davis und auch Mantzourani zufolge SM IB-zeitlich datieren, wobei letztere anmerkte, dass derartige Wertobjekte oftmals auch sehr viel länger in Umlauf blieben⁹⁹². Ein in diesem Fall jedoch einhenkeliges oder henkelloses Vergleichsbeispiel findet das Gefäß in einem gemaserten Steingefäß, das von einer weiblichen Figur an der Ostwand des Durchgangsbereichs zwischen *Secondary Staircase* (Raum 8) und Raum 3a im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, gehalten wurde⁹⁹³. Diese Figur war an der Wand gegenüber dem Korridor mit jeweils zwei weiblichen Prozessionsfiguren an Nord- und Südwand angebracht, wo sie mittels der Orientierung ihres Körpers die durch den Korridor auf sie zuschreitenden Personen in Richtung des Raums mit der thronenden Göttin verwies⁹⁹⁴. Auch hier begegnet das Steingefäß im Kontext eines Prozessionsszenarios, und es ist anzunehmen, dass es im Zusammenhang mit jenen Ritualen zum Einsatz kam, die unter Bezugnahme auf die thronende Figur vollzogen wurden. Warren führte in diesem Zusammenhang eine Reihe dreidimensionaler rundbauchiger Steinschalen an, die sowohl auf Thera als auch auf Kreta in

989 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass auch in Gebäude *Xesté 3* bereits an den Wänden des Eingangsbereichs ein gefangener Stier dargestellt war, dessen Opferung wohl unmittelbar bevorstand, während das Blut an den Hörnern des ‚Baum-Schreins‘ im Lustralbecken möglicherweise in Zusammenhang mit der Libation des Opferblutes zu verstehen ist. Siehe dazu Marinatos 1984b, 74f.; Niemeier 1992, 98; Boulotis 2002, 17.

990 Siehe Koehl 2006, 342–350 sowie oben [Anm. 980](#).

991 Evans 1928, 722–724 m. Abb. 450. 451; Warren 2006, 260f. Ferner Cameron 1976a, 80.

992 Davis 1990, 214; Davis 2000, 69; Mantzourani 1995, 135. 137. Vgl. hingegen auch Koehl 2006, 252. 330, dem zufolge es sich auch um ein *narrow-necked libation jug*, das bis in SM III in Verwendung war, gehandelt haben könnte.

993 Warren 2006, 261; Vlachopoulos 2007a, 114 m. Taf. XXXI; Vlachopoulos 2008, 453f. 462 Abb. 41,39; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 62.

994 Zur Visualisierung der räumlichen Verortung der Figuren siehe Vlachopoulos – Zorzos 2014, 193 Taf. 63. 64.

neupalastzeitlichen Kontexten zutage gekommen seien und möglicherweise eine abgewandelte Form ägyptischer importierter Gefäße darstellten⁹⁹⁵. Bei dem Gefäß aus Knossos handelt es sich allerdings um ein Exemplar mit mindestens einem Henkel. Für das Mitführen dieser Gefäße als Gabe im Prozessionszug könnte, abgesehen von dem materiellen Wert, den sie aufgrund des verwendeten Rohstoffs sowie aufgrund des investierten Herstellungsaufwands besaßen, vor allem auch ihr Inhalt ausschlaggebend gewesen sein⁹⁹⁶. Warren zufolge kamen im Falle der bauchigen Schalen mit enger Öffnung eher festere Substanzen infrage, die beim Transport nicht über den Rand schwappen würden⁹⁹⁷. Besaßen die Gefäße allerdings auch einen Ausguss, so sei davon auszugehen, dass es sich um eine Substanz handelte, die ausgegossen werden konnte⁹⁹⁸. Als potentielle Inhalte schlug Warren parfümierte Salben, fette oder harzige Substanzen vor⁹⁹⁹. Derartige Substanzen hätten aus den lokal vorhandenen, zum Teil auch wiederholt in Bildern repräsentierten Pflanzenarten wie der Madonnenlilie, der Schwertlilie, dem *Cistus Creticus* oder dem Salbei gewonnen werden können¹⁰⁰⁰. Es lässt sich leicht vorstellen, dass der Duft, der den Schalen entströmte, den bronzeitlichen Prozessionsräumen damit eine zusätzliche olfaktorische Note verlieh.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich zu den Gaben, die in den Fragmenten des spätpalastzeitlichen Wandmalereiprogramms der Durchgangsräume des Palastes von Knossos dargestellt wurden, festhalten, dass es sich in allen Fällen um Objekte handelte, die bereits seit der NPZ zum Repertoire von in Prozessionen getragenen Gegenständen gehörten. Das Textil in all seinen Varianten gehörte zweifelsohne zu den bedeutendsten Gaben und fand je nach Form, Farbgebung und Anlass dort Verwendung, wo es hingetragen und geweiht oder angezogen wurde. Die mehrfach belegte Vergesellschaftung von Textil und Doppelaxt in den Händen schreitender Figuren verweist darüber hinaus auf den übergeordneten Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens, in den die Darbringung des jeweiligen Textils eingebettet war¹⁰⁰¹. Nicht nur optisch, sondern auch olfaktorisch könnten ferner die Steingefäße zum Charakter des Prozessionsgeschehens beigetragen haben. Der Wert dieser Gefäße berechnete sich dabei nicht nur über das zur Herstellung verwendete Material und den investierten Zeitaufwand, sondern auch über deren Inhalt in Form von dickflüssigen, mit Pflanzenextrakten angereicherten Substanzen. Gold- und Silbergefäße wie Rhyta und Kannen wurden herbeigebracht, um den in den Palast hineingetragenen Reichtum zu demonstrieren

995 Warren 2006, 262.

996 Warren 2006, 262f.

997 Warren 2006, 262f.

998 Warren 2006, 263.

999 Warren 2006, 263.

1000 Warren 2006, 263f.

1001 Vgl. auch Evans 1921, 435.

und/oder um sie in den während der Prozession bevorstehenden Kulthandlungen einzusetzen. Aufgrund ihres hohen materiellen und ästhetischen Wertes wurden sie darüber hinaus mit Sicherheit auch als Prestigegüter geschätzt und als solche als Gastgeschenke unter anderem nach Ägypten gesandt. Bemerkenswert ist abschließend die Tatsache, dass sowohl auf Kreta als auch in Ägypten in erster Linie kretische *Schurzträger* als Träger der Gefäße und anderer Gaben wiedergegeben wurden – ein Indiz dafür, dass es auf Kreta und in Ägypten jeweils *dieselbe* gesellschaftliche Gruppe bzw. die Vertreter derselben Männergruppe innerhalb der kretischen Elite waren, die oftmals, wenn nicht ausschließlich, für das Herbeibringen wertvoller Gegenstände verantwortlich zeichneten.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

4.4.1 ‚Fellrock‘-Träger mit unverhülltem Oberkörper

Eine männliche Vierergruppe fällt nicht nur aufgrund ihrer dem Prozessionsgeschehen entgegengewandten Positionierung auf, sondern auch aufgrund des Gewands, welches von Cameron und Boulotis anhand einer der hinteren Figuren als das in der minoischen Ikonographie als *hide skirt* oder ‚Fellrock‘ bekannte Kleidungsstück identifiziert wurde¹⁰⁰². Charakteristisch ist vor allem die runde, sack- oder bauschartige Form des Rockes, der sich vorne über Knie und Oberschenkel legte. Der vordere und untere Rand des Rockes – gelegentlich auch der ganze Rock – wurden zumeist von einem abgenähten oder eingerollten Wulst eingefasst. Hinten fiel ein unterschiedlich lang gestalteter Gewandzipfel herab, der in vereinzelt Fällen durch eine längliche, parallel zum inneren Rand des Zipfels verlaufende Ritzung untergliedert war. Beide Gewandpartien wurden von einem nach außen gewölbten Gürtel gehalten.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutete Roberto Paribeni bei der Besprechung des Sarkophags von Agia Triada den sowohl von männlichen als auch von weiblichen Figuren getragenen Rock, der unten in einem runden Schnitt mit hinten herabhängendem Zipfel endete, als Fellrock¹⁰⁰³. Grund für diese Deutung war das Motiv (*forked pattern*) auf dem Rock der weiblichen Figur, die beide Arme über einen kleinen Bau oder Altar streckte (Abb. 4.13b): Jenes fand eine exakte Parallele in der Angabe des Fells auf einer Stierfigurine aus der Psycho-Höhle¹⁰⁰⁴. Tatsächlich stellt der Sarkophag von Agia Triada jedoch ein Unikum bei der Angabe des mutmaßlichen Fellmotivs dar – bereits auf der

1002 Evely 1999, 231 Abb. 69; Boulotis 1987, 147. Zum ‚Fellrock‘ allgemein siehe jetzt Jones 2015, 251–256.

1003 Paribeni 1908, 18.

1004 Paribeni 1908, 17f. m. Abb. 4. Zu weiteren Beispielen für das *forked pattern* siehe Jones 2015, 251–253 Abb. 8.24. 8.25.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

anderen Seite des Sarkophags (Abb. 4.13a) markieren statt des *forked pattern* S-Motive die Beschaffenheit des Materials, wohingegen sich in Siegelbildern sowie auf dem erhaltenen Rest des Prozessionsfreskos überhaupt keine entsprechenden Angaben finden lassen. Es wurden daher als mögliche Materialien sowohl Wolle als auch, mit eindeutiger Mehrheit, Tierfell bzw. Leder ins Feld geführt¹⁰⁰⁵. Die Bezeichnung des Gewandes als ‚Fellrock‘ ist deshalb keinesfalls als in einem objektiven Sinne deskriptiv anzusehen. Sie soll jedoch aus Gründen der Konvention zur unmissverständlichen Bezeichnung des Rockes dieser Form verwendet werden¹⁰⁰⁶.

Die Kontexte, in denen das Gewand getragen wurde, waren, wie bereits von Evans, Nilsson, Nannò Marinatos und anderen in einem jeweils chronologisch nicht weiter differenzierten Überblick festgestellt wurde, in vielen Fällen kultisch-religiöser Natur. Folglich werden die ‚Fellrock‘-Träger in der Regel als Kultdiener(inne)n, Kultministrant(inn)en oder Priester(innen) interpretiert¹⁰⁰⁷. Dabei sei das Gewand Marinatos zufolge nicht kennzeichnend für ein bestimmtes Amt oder einen sozialen Status, da die Figuren nicht in streng formalen Posen wiedergegeben würden¹⁰⁰⁸. Angeliki Lebessi, Polly Muhly und George Papassavas hingegen konstatierten:

„The variety of sacred objects carried by skin-clad figures indicates that this garment refers to a non specific state, perhaps a social status that entailed rights as well as obligations, such as the right to participate in sacrifice or in religious processions carrying out specific duties“¹⁰⁰⁹.

Im Folgenden möchte ich eine differenziertere Sichtweise auf die ‚Fellrock‘-Träger sowie ihre Einbettung in die in den Bildquellen evozierten Kontexte und Situationen unter Berücksichtigung chronologischer Faktoren versuchen.

1005 Zur Identifizierung des Materials der Fellröcke siehe Nilsson 1950, 155f.; Cameron 1976a, 58f.; Sapouna-Sakellarakı 1971, 122f.; Long 1974, 22; Trnka 1998, 51–54. 253 mit weiteren Literaturhinweisen; zusammenfassend auch Jones 2015, 252. Zur gelegentlich angedachten Identifikation mit den aus knossischen und pylischen Linear B-Texten bekannten *di-pte-ra-po-ro* siehe zuletzt die m. E. überzeugend argumentierte Ablehnung durch Weilhartner 2013, 159–161. Hierfür kämen wohl eher Figuren wie die Träger von Fellen auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada in Betracht.

1006 Ebenfalls Probleme bereitet die dreidimensionale Rekonstruktion des Gewandes: Evans 1921, 681f. m. Abb. 501 zufolge handelte es sich in Anlehnung an eine Bronzestatuette aus der Psychro-Höhle um ein lediglich an einer Seite im Bausch um die Beine geführtes Textil: „This flowing apron [...] was worn in front while behind him hangs a shorter piece of drapery not dissimilar from that of an ordinary loin-cloth“. Verlinden 1984, 115 zog diesen Vergleich jedoch nicht in Betracht, sondern identifizierte das Gewand mit Schurzen eines etwas längeren Typs, wie er von „Männern höheren Alters“ getragen wird. Nach Myres 1950, 1. 3 m. Abb. 1, sei der ‚Fellrock‘ in Form von ‚türkischen‘ Pluderhosen vorzustellen.

1007 So u. a. Nilsson 1950, 155–160; Sapouna-Sakellarakı 1971, 122f.; Boulotis 1987, 145–157; Marinatos 1993, 135–137. 141; Trnka 1998, 138f.; Blakolmer 2008b, 262.

1008 Marinatos 1993, 135–137. Ferner Wedde 1995, 493f.; Lebessi u. a. 2004, 17.

1009 Lebessi u. a. 2004, 17.

Der ‚Fellrock‘ begegnet vor allem in neupalastzeitlichen Bildzeugnissen, wo er in einer Reihe verschiedener Aktivitäten von ausschließlich männlichen Figuren getragen wird¹⁰¹⁰. Zunächst zeugt ein Fragment aus dem Palast von Knossos von der artifiziellen Präsenz von ‚Fellrock‘-Trägern an den Wänden des NPZ Vorgängerbaus¹⁰¹¹. In Relief ausgeführt befand es sich unter den Fragmenten aus der Verfüllung über dem *North-South Corridor* im Osttrakt des Palastes, zu denen außerdem Darstellungen von Athleten, Greifen, Architekturteilen und möglicherweise einem *snake frame* gehörten. Erhalten sind der Oberschenkel eines Mannes sowie Teile der Rockspitze und des Rockbausches, von deren beiden Rändern Fransen herabhängen¹⁰¹². Die Datierung des Relieffragments in die NPZ spricht dafür, dass bereits in dieser Phase mit derartigen Gewändern bekleidete Personen im knossischen Palast agierten und bildlich vergegenwärtigt wurden. Welcher Art diese Aktivitäten waren, geht aus dem erhaltenen Ausschnitt allerdings nicht hervor. Informationen darüber sind ausschließlich aus den neupalastzeitlichen Siegelringen, -steinen und -abdrücken sowie aus dem in die ausgehende SPZ oder frühe EPZ datierten Sarkophag von Agia Triada zu gewinnen.

Eine wichtige Rolle kam den ‚Fellrock‘-Trägern demnach bereits ab der NPZ II im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehens zu: Auf mehreren Siegelbildern begegneten sie als Träger von Objekten, namentlich auf dem aus Kato Zakros stammenden Abdruck eines Schildrings mit Doppelaxt und Textil¹⁰¹³ (Abb. 4.12a) und auf dem in Agia Triada zutage geförderten Abdruck eines Schildrings mit einer Doppelaxt¹⁰¹⁴ (Abb. 4.12b). Auf letzterem ist der ‚Fellrock‘-Träger in Begleitung einer weiblichen Figur dargestellt, die ebenfalls eine Doppelaxt in den Händen hält. Die weibliche Figur trägt nicht das übliche Volantengewand, sondern einen A-förmigen Rock mit feinerer, horizontaler Untergliederung und einem mittig verlaufenden vertikalen Streifen¹⁰¹⁵. Genau mit demselben Gewand ist auch die weibliche von zwei ‚Fellrock‘-Trägern flankierte Figur bekleidet, die auf dem aus Agia Triada stammenden Siegelabdruck eines weiteren Schildrings abgebildet ist¹⁰¹⁶ (Abb. 4.12c). Beide ‚Fellrock‘-Träger halten in den Händen jeweils einen Stab, der mit einiger Wahrscheinlichkeit zu einer Doppelaxt

1010 Als Quellen für weibliche ‚Fellrock‘-Träger werden meist eine Schale und ein Ständer aus dem altpalastzeitlichen Phaistos (abgebildet in Immerwahr 1990, Farbtaf. II–III; Poursat 2008, Taf. XXIX) sowie die Darstellung auf dem Sarkophag aus Agia Triada (siehe unten) angeführt; vgl. Trnka 1998, 138 m. weiteren Literaturverweisen. Während es sich bei letzteren tatsächlich um die als ‚Fellrock‘ identifizierte Gewandform handelt, fehlt bei ersteren trotz Profilansicht die so charakteristische Spitze, weshalb für jene altpalastzeitlichen Zeugnisse noch nicht von dieser speziellen Rockform zu sprechen sein dürfte.

1011 Zur Diskussion der Datierungsfrage vgl. Hood 2005, 75 f. Kat.-Nr. 28, bes. 76.

1012 Kaiser 279–282, 292 m. Abb. 453r. I sowie m. Taf. 50 (Rekonstruktionsvorschlag); Blakolmer 1998, 28; Blakolmer 2006, 14; Blakolmer 2007c, 236 f. m. Abb. 27, 28; Blakolmer 2008b, Taf. 54, Abb. 10 und 11.

1013 CMS II.7, 7 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

1014 CMS II.6, 10 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada).

1015 Zur Diskussion dieses Rockes und seiner Trägerin siehe Kapitel 5.6 m. Anm. 1661.

1016 CMS II.6, 9 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada).

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

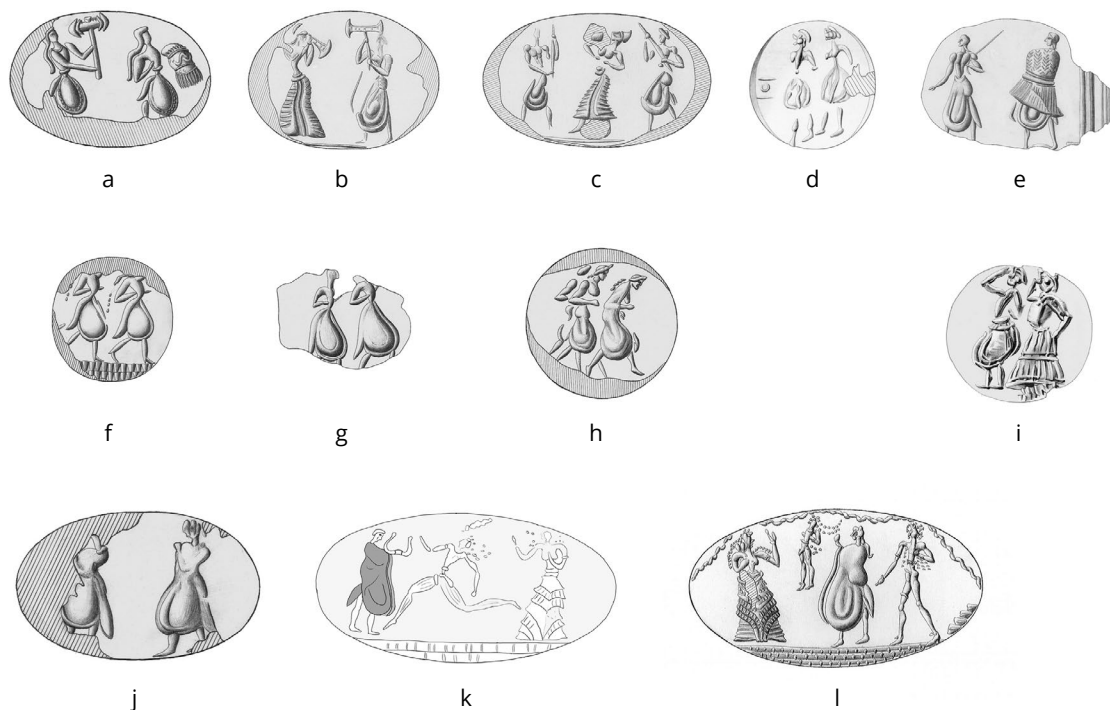


Abb. 4.12 Neupalastzeitliche Darstellungen von ‚Fellrock‘-Trägern: a) aus Kato Zakros; b) aus Agia Triada; c) aus Agia Triada; d) aus Malia; e) aus Agia Triada; f) aus Kato Zakros; g) aus Kato Zakros; h) aus Kato Zakros; i) in Oxford; j) aus Kato Zakros; k) *Runner’s Ring*, aus Kato Symi; l) aus Elatia. Nicht maßstabsgetreu.

ergänzt werden kann¹⁰¹⁷. In jedem Fall lässt sich wohl eine inhaltliche Verwandtschaft dieser Darstellung mit den vorher genannten aus Kato Zakros und Agia Triada postulieren und die männlichen ‚Fellrock‘-Träger können ebenso wie die weibliche Figur im A-förmigen Rock mit feinerer, horizontaler Untergliederung und mittig verlaufendem vertikalen Streifen als Beteiligte an jenem Kultgeschehen identifiziert werden, zu dessen repräsentativen Kultsymbolen die Doppelaxt gehörte¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁷ Vielleicht jedoch war der Stab auch an sich das Attribut einer bestimmten Funktion der ‚Fellrock‘-Träger: so hat einer von ihnen auf einem Lentoidabdruck aus Kato Zakros (CMS II.7, 18) einen Stab mittels eines Tragebandes auf den Rücken gehängt. Ihm steht ein zweiter ‚Fellrock‘-Träger mit angewinkelt nach oben gehaltenem Arm gestikulierend gegenüber. Weitere Bildelemente deuten vielleicht ein felsiges Umfeld an, die Darstellung bleibt aufgrund ihrer Einzigartigkeit jedoch unklar.

¹⁰¹⁸ Der schlechte Erhaltungszustand sowie die divergierenden Umzeichnungen erlauben hier nur Spekulationen; vgl. Nilsson 1950, 156 m. Anm. 7; Evans 1902/1903, 60 Anm. 1, dem zufolge auf einigen Abdrücken die gehaltenen Doppeläxte deutlich zu erkennen gewesen seien.

Weitere im Paar schreitende ‚Fellrock‘-Träger begegnen vermutlich auf einem Lentoid aus Malia¹⁰¹⁹ (Abb. 4.12d). Eine Art Reliefband im Hintergrund markiert das Umfeld der Schreitenden. Wie hier in Kapitel 5.2 und 5.5 noch ausführlicher zu besprechen sein wird, handelte es sich bei solchen Reliefbändern um die Wiedergabe von Architekturdekor, in diesem Fall sogar konkret um Wanddekor in Durchgangsbereichen: Als Umfeld dieser beiden ‚Fellrock‘-Träger ist demnach ein Durchgangsbereich in einem Gebäude mit Wandmalereidekor impliziert, wobei es sich nur um einen Palast oder ein im ‚palatialen Architekturstil‘ gestaltetes Gebäude gehandelt haben kann.

Ein Gebäude dürfte außerdem durch die auf einer horizontalen Schwelle oder Plinthe platzierten vertikalen Elemente angedeutet worden sein, die das rechte Bildende eines Siegelabdrucks aus Agia Triada einnehmen¹⁰²⁰ (Abb. 4.12e): Aus diesem scheinbar herausschreitend sind zwei ‚Fellrock‘-Träger dargestellt, von denen der vordere mit nacktem Oberkörper und einem über die Schulter gelegten, gekrümmten Stab wiedergegeben ist, während der hintere den Oberkörper in einen Mantel gehüllt hat. Hierbei scheint es sich um zwei Teilnehmer an einem prozessionsartigen Zug zu handeln, der aus einem Gebäude herausgekommen ist. Der Stab des linken, vorausschreitenden ‚Fellrock‘-Trägers findet eine Parallele auf der ‚Schnittervase‘ aus Agia Triada, wo er wiederum von einer männlichen Figur mit Mantel getragen wird, die ihrerseits den Zug der ‚Schnitter‘ anführt¹⁰²¹. Es handelt sich daher offenbar um einen Stab, der bei verschiedenen Anlässen von Personen geführt wurde, die einem Prozessionszug voranschritten. Während es im Fall der ‚Schnittervase‘ der Würdenträger im Mantel – Blakolmer zufolge ein „Priester und somit [...] Vertreter der knossischen Palastmacht“¹⁰²² – war, dem diese Aufgabe zuteilwurde, war es auf den Siegelabrücken aus Agia Triada ein ‚Fellrock‘-Träger mit unbedecktem Oberkörper, der einem ‚Fellrock‘-Träger mit Mantel vorausschritt. Auf die hierin implizierte Hierarchie werde ich im folgenden Abschnitt zu ‚Fellrock‘-Trägern mit verhülltem Oberkörper noch ausführlicher eingehen. An dieser Stelle sei vorerst festgehalten, dass es in den Aufgabenbereich der ‚Fellrock‘-Träger mit unbedecktem Oberkörper fiel, Prozessionen anzuführen und dabei höherrangigen Teilnehmern vorauszuschreiten¹⁰²³. Diese Funktion als Prozessionsführer erfüllten sie offenbar in einem palatialen Kontext,

1019 CMS II.3, 146 (Lentoid aus Malia).

1020 CMS II.6, 11 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). In ähnlicher Weise verstand auch schon Evans 1928, 792, das vertikale Element auf dem *Chieftain Cup* als Andeutung auf einen Palast.

1021 Zur ‚Schnittervase‘ siehe Müller 1915, 251–257; Nilsson 1950, 160–164; Blakolmer 2007c; Blakolmer 2008b, 265 f. m. Taf. LV, 12. 13.

1022 Blakolmer 2007c, 228 und 205 Anm. 20 mit weiteren Literaturverweisen.

1023 Nicht zuletzt führt auf einem Lentoid aus einem Kammergrab in Mykene ein ‚Fellrock‘-Träger eine Prozession zweier weiblicher Figuren an, wobei dieser der Szene nachträglich hinzugefügt worden sein dürfte; siehe CMS I, 132 (hier Abb. 5.23c) sowie Blakolmer 2018b, 35. Zwei achtförmige Schilde charakterisieren als ‚hieroglyphische‘ Füllmotive im spätpalastzeitlichen Stil die Szene sowie möglicherweise den übergeordneten Rahmen, in dem die Prozession angesiedelt war.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

und sowohl diese als auch die oben skizzierte Lokalisierung der Doppelaxt und Textil tragenden ‚Fellrock‘-Träger reproduzieren die sinnstrukturelle Verknüpfung, der zufolge das Vorkommen des ‚Fellrock‘-Trägers innerhalb palatialer Gebäude- und Handlungskontexte verortet war.

In mehreren Darstellungen traten ‚Fellrock‘-Träger außerdem als eine Art Läufer auf, wobei sich diese Art der Fortbewegung aufgrund von Armhaltung und Beinstellung klar von derjenigen der Prozessionsteilnehmer unterscheiden lässt. Auf mindestens zwei aus Kato Zakros stammenden Siegelabdrücken – einer von einem Schildring, der andere von einem Lentoid – sind jeweils zwei solcher ‚Läufer‘ zu sehen, die sich mit angewinkelten Armen, gebeugten Knien und mehr oder weniger nach vorn geneigtem Oberkörper im mutmaßlichen Laufschritt nach rechts bewegten¹⁰²⁴ (Abb. 4.12f; 4.12g). Auf einem weiteren Siegelabdruck gleicher Herkunft waren es drei ‚Läufer‘¹⁰²⁵ (Abb. 4.12h). Das Thema des Laufes als athletischer Wettkampfdisziplin wurde von Lebessi, Muhly und Papasavvas in Bezug auf den *Runner's Ring* aus Kato Symi aufgegriffen¹⁰²⁶ (Abb. 4.12k). In Kontrast zu dem mit weitem Schritt, fliegendem Haar und größter körperlicher Spannung dargestellten *Runner* deuteten sie die ‚Fellrock‘-Träger auf den Siegelbildern aus Kato Zakros als Teilnehmer an einem Dauerlauf¹⁰²⁷. Ergänzend zu den anderen aus minoischen Darstellungen bekannten Sportarten – dem Stiersprung, dem Ring- und Boxkampf und nicht zuletzt dem eben erwähnten Rennen – hätte es sich ihnen zufolge auch beim Dauerlauf um eine sportliche Disziplin gehandelt, die mit kultischen Handlungen in Verbindung zu bringen sei. Schließlich tauchte der ‚Fellrock‘ auch in anderen Darstellungen im Zusammenhang mit Opferhandlungen auf, weshalb für die ‚Läufer‘ auf den Darstellungen aus Zakros ebenfalls ein kultischer Kontext gegeben sei:

„It is therefore probable that the Zakro craftsman conflated two actions of each runner, different in time, in order to emphasize the connection between athletic competition and sacrifice.“¹⁰²⁸

Vor dem Hintergrund des Themenkanons der bereits genannten Darstellungen erscheint eine Verknüpfung der ‚Fellrock‘-Träger mit sportlichen Disziplinen abgesehen von der Situation, in der ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper einer Art Rennen beiwohnt (siehe mehr dazu in Kapitel 4.4.2), allerdings unwahrscheinlich. Angesichts der bisher nachvollzogenen Beteiligung der ‚Fellrock‘-Träger als Träger von Ritualobjekten sowie als Anführer und Teilnehmer in Prozessionen, die durch ein palatiales Gebäude oder aus einem Gebäude heraus geführt wurden,

1024 CMS II.7, 13 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros). 14 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros); eventuell auch CMS II.7, 11 (Abdruck eines Schildrings (?), aus Kato Zakros).

1025 CMS II.7, 15 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

1026 Lebessi u. a. 2004, 12–15.

1027 Lebessi u. a. 2004, 13. Die besten Parallelen hierfür finden sich auf panathenäischen Preismphoren.

1028 Lebessi u. a. 2004, 14.

dürfte auch die Rolle der ‚Läufer‘ eher in einem entsprechenden Umfeld und die repräsentierte Tätigkeit im Aufgabenbereich der ‚Fellrock‘-Träger anzusiedeln sein. Welche das war, lässt sich anhand der bisher bekannten Evidenz zwar nicht eruieren, doch ist angesichts der relativen Häufigkeit des Bildthemas des laufenden ‚Fellrock‘-Trägers zu konstatieren, dass diese Handlung in Verknüpfung mit dem charakteristischen Gewand ein bedeutender, für die ‚Fellrock‘-Träger repräsentativer und darstellungsrelevanter Akt gewesen sein muss¹⁰²⁹.

Abschließend ist die Darstellung eines Figurenpaars auf einem Siegelstein in Oxford zu nennen, die eine weibliche Figur im Volantgewand sowie einen männlichen ‚Fellrock‘-Träger zeigt¹⁰³⁰ (Abb. 4.12i). Beide haben ihren rechten Arm zur Stirn erhoben, ein Gestus, der in der Regel als Adorationsgestus gedeutet wird¹⁰³¹. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache erwähnenswert, dass es insbesondere unter den zahlreichen Metall- und Tonstatuetten, für die jener Gestus als typisch bezeichnet werden kann, *keinen einzigen* ‚Fellrock‘-Träger gibt¹⁰³². Daraus kann gefolgert werden, dass das Aufstellen von anthropomorphen Statuetten, die Personen vom Status der ‚Fellrock‘-Träger repräsentieren sollten, nicht üblich war bzw. dass ‚Fellrock‘-Träger an Orten, an denen üblicherweise derartige Statuetten aufgestellt wurden, in ihrer mit dem Gewand verknüpften Funktion keine Rolle spielten. Das bedeutet nicht, dass Personen, die den ‚Fellrock‘ trugen, keine Statuetten aufstellten; sie taten dies jedoch nicht unter Verstetigung ihrer Funktion als ‚Fellrock‘-Träger vor Ort. Hierdurch lässt sich erneut bestätigen, dass es sich beim ‚Fellrock‘ tatsächlich um eine Art Berufstracht, Uniform oder Habit handelte, der aufgrund seiner sinnkonzeptuellen Einordnung einen äußerst beschränkten Einsatzbereich besaß, in dem er zur Repräsentation des sozialen Status seiner Träger diente.

Zusammenfassend wurden ‚Fellrock‘-Träger in der NPZ als Träger von Objekten wie Doppelaxt, Textil oder Stab sowie als ‚Läufer‘ in kaum näher zu charakterisierenden Kontexten wiedergegeben. In den Darstellungen bildeten sie selbst als Träger des ‚Fellrocks‘ und als Akteure in dem jeweils abgebildeten Handlungskontext das Thema. Ziel oder Zweck des Handelns scheinen implizit und in Zusammenhang mit dem Gewand, das heißt mit Status, Funktion und Aufgabenbereich der repräsentierten Personen, sowie mit der Tätigkeit, bei der jene im Bild festgehalten waren, ausreichend verständlich gewesen zu sein. Die Objekte, die sie gelegentlich trugen, hatten in jenem Handlungskontext Bedeutung, und zugleich reflektierten sie den Handlungskontext, in welchem die ‚Fellrock‘-Träger agierten. Neben dem Tragen von Objekten wie der Doppelaxt und dem Textil gehörten

1029 Blakolmer – Hein 2018, bes. 200, verglichen unlängst den ‚Lauf‘ der ‚Fellrock‘-Träger mit ägyptischen Darstellungen des Sedfestes, die den Pharaon zur Demonstration seiner physischen Verfassung in laufender Körperhaltung zeigen. Inwieweit diese Rückschlüsse auf ein minoisches Herrschaftsritual zulassen und welche Rolle in diesem Zusammenhang von den ‚Fellrock‘-Trägern übernommen wurde, bedarf jedoch noch weiterer Untersuchung.

1030 CMS VI, 286 (Lentoid in Oxford). Zu dessen höchstwahrscheinlich kretischer Herkunft und der SM I-Datierung siehe Pini 2010, 333f.

1031 Siehe u. a. Verlinden 1984, 90f.; Sapouna-Sakellarakis 1995, 110f.

1032 Die von Evans 1921, 680–682 zum Vergleich herangezogene Bronzestatue aus der Psychro-Höhle dürfte nicht in die Kategorie der ‚Fellrock‘-Träger fallen; siehe bereits oben [Anm. 1006](#).

vor allem Tätigkeiten wie der ‚Lauf‘ oder auch das Schreiten in einer Prozession zu ihren Aufgaben, die beide durch keinerlei zusätzliche Bildelemente gekennzeichnet waren. Allein die gelegentliche Wiedergabe von Architekturelementen wie etwa den Wandfriesen können als Indiz dafür verstanden werden, dass zumindest einige der Prozessionen im Kontext palatialer Gebäude verortet waren. Darüber hinaus genügten jedoch allein die mit dem ‚Fellrock‘ als charakteristischem Gewand bekleideten Personen, dargestellt beim Vollzug einer der für sie typischen Aktivitäten, um im Bild das Ziel, den Zweck und den Anlass der von ihnen ausgeübten Handlungen performativ zu repräsentieren¹⁰³³.

Die Schilderung der Aktivitäten von ‚Fellrock‘-Trägern in neupalastzeitlichen Siegelbildern unterschied sich damit in einigen wesentlichen Punkten von der in die ausgehende SPZ oder frühe EPZ datierenden Darstellung auf dem Sarkophag von Agia Triada: Hier waren es ebenfalls männliche ‚Fellrock‘-Träger, die wie gewohnt als Gabenträger auftraten und in parataktischer Anordnung auf eine ihnen entgegengewandte männliche Figur vor einem mit Spiralen dekorierten Bauwerk zuschritten¹⁰³⁴. In den Händen hielten sie junge Tiere oder Gefäße in Tierform sowie ein Bootsmodell¹⁰³⁵. Daneben begegnen hier nun jedoch auch weibliche Figuren im ‚Fellrock‘ beim Durchführen einer Libation¹⁰³⁶ (Abb. 4.13a) sowie einer an einem Altar stattfindenden Kulthandlung¹⁰³⁷ (Abb. 4.13b). Sie waren es, die erstmals beim *aktiven Vollzug von Kulthandlungen* an den von Altären und Doppeläxten markierten Orten wiedergegeben wurden – Aktionsbilder, welche für die männlichen Figuren im ‚Fellrock‘, die seit der NPZ zumeist als schreitende, Objekte und Gaben tragende Personentypen eher eine Art Zubringerrolle im Kultgeschehen hatten, zumindest bislang nicht belegt sind. Diese Evidenz lässt zwei Möglichkeiten der Begründung zu: Entweder wird hier ein Wandel innerhalb des Apparats der Funktionsträger reflektiert, in dessen Folge in der SPZ nun auch weibliche Personen beim aktiven Vollzug von Kulthandlungen den ‚Fellrock‘ trugen, oder es liegt daran, dass die Ausführung von Libationen und anderen Kulthandlungen in der NPZ zwar von ‚Fellrock‘-Trägerinnen vollzogen, aber nicht dargestellt wurde¹⁰³⁸. Aufgrund mangelnder Evidenz sowie aufgrund der Eigenheiten der minoischen Bildsprache lässt sich jedoch kaum zugunsten der einen oder anderen Begründung entscheiden. In jedem Fall gilt für die männlichen ‚Fellrock‘-Träger, dass sie auch in der SPZ weiterhin die Rolle des Trägers von Kultobjekten und Gaben im Kontext des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens übernahmen, möglicherweise unter

1033 Vgl. dazu ausführlicher German 2005.

1034 Seite A nach Militello 1998, Taf. 14a.

1035 Paribeni 1908, 27f.; Long 1974, 46–49; Militello 1998, 158f. 283f.; Blakolmer 2007b, 42f.

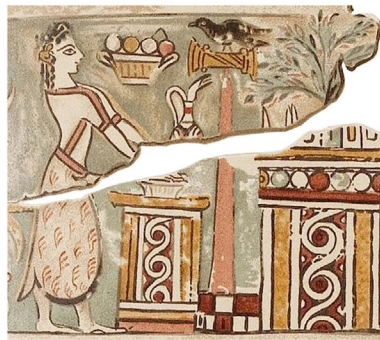
1036 Seite A; siehe Militello 1998, 14a.

1037 Seite B; siehe Militello 1998, 14b.

1038 Dazu, dass „in an *apparent* departure from neo-palatial imagery“ explizite Szenen von Tieropfern überhaupt erst in der SPZ dargestellt wurden, siehe auch Krzyszkowska 2005, 205f. mit entsprechenden Verweisen.



a



b

Abb. 4.13 Spätpalastzeitlicher Sarkophag von Agia Triada: a) Seite A mit einer Rekonstruktion der Figur ganz rechts zur Darstellung eines ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper; b) Seite B: Ausschnitt.

Anweisung eines höhergestellten ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper, und *nicht selbst* die Vollzieher der Kulthandlungen waren.

4.4.2 ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper

Innerhalb der Gruppe von ‚Fellrock‘-Trägern traten Einzelfiguren hervor, die nicht nur mit dem ‚Fellrock‘ bekleidet waren, sondern deren Oberkörper, meist einschließlich der Arme, ebenfalls verhüllt war. Von dieser Verhüllung existierten zwei Varianten: mittels eines separaten Mantels oder Umhangs, der in der Regel fein gemustert war, oder durch eine mit dem Fellrock zusammenhängende Gewandpartie.

Zunächst zur erstgenannten Variante: Ein ‚Fellrock‘-Träger mit einem Mantel begegnet auf den Abdrücken eines Schildrings aus Agia Triada, wo er hinter dem mit nacktem Oberkörper dargestellten ‚Fellrock‘-Träger mit gekrümmtem

Stab einherschreitet¹⁰³⁹ (Abb. 4.12e). Wie schon oben erwähnt, werden sowohl der Mantel als auch der gekrümmte Stab auch von dem Anführer der ‚Schnittter‘ auf der nach ihnen benannten Vase getragen¹⁰⁴⁰. Der Mantel begegnet häufig unter der irreführenden Bezeichnung Kürass; er wurde unter anderem von Pierre Demargne als ein sakrales Gewand der minoischen Göttin interpretiert, das eine Rolle im Ritual spielte, wohingegen es Nilsson zufolge zwar als ein sakrales Kleidungsstück zu identifizieren sei, jedoch in keinem Fall von einer Göttin getragen wurde¹⁰⁴¹. In seiner emblemhaften Darstellung in nichtgetragener Form lässt der Mantel sich vermutlich in einigen Fällen mit dem häufig als Kult- oder Sakralknoten bezeichneten Textil identifizieren, das gelegentlich in Prozessionsdarstellungen in den Händen getragen wurde und das auch im Zusammenhang mit dem achtförmigen Schild, der laufenden Spirale und der Doppelaxt noch begegnet wird. Wenngleich keineswegs in allen Fällen eine eindeutige Identifizierung möglich ist, lässt sich angesichts der Situationen, in denen der Mantel tatsächlich getragen wurde, die Vermutung aufstellen, dass diese Form des Textils zu jenen Gewändern gehörte, welche einen höherrangigen männlichen Würdenträger in bestimmten Situationen kleideten und auszeichneten.

So ist etwa auf den Siegelabdrücken aus Agia Triada der in einen Mantel gehüllte ‚Fellrock‘-Träger, der sich noch dazu durch ein inaktives, allein auf seine Präsenz in der Prozession beschränktes Auftreten auszeichnete, aller Wahrscheinlichkeit nach als ein bedeutsamer Würdenträger anzusprechen. Er kann noch dazu – da er *aus einem Gebäude heraustritt* – mit eben diesem Gebäude in Verbindung gebracht werden und erfüllte daher wohl, ebenso wie der ihm voranschreitende ‚Fellrock‘-Träger mit unbekleidetem Oberkörper, eine Funktion *in diesem Gebäude*. Auf diesen Aspekt werde ich in Kürze noch einmal zurückkommen. Es ist darüber hinaus erwähnenswert, dass mit dem verwendeten Siegelring nicht nur ein vereinzelter Abdruck, sondern insgesamt 259 Siegelabdrücke gestempelt wurden, ein Viertel der Gesamtzahl an Siegelabdrücken, die in Agia Triada

1039 CMS II.6, 11 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). Eventuell sind auch in den beiden sehr schematisch erhaltenen Figuren auf einem Siegelabdruck aus Sklavokampos zwei ‚Fellrock‘-Träger mit in gemusterte Mäntel eingehüllten Oberkörpern zu erkennen; siehe CMS II.6, 261. Zu dem Mantel siehe jetzt auch Jones 2015, 266–269.

1040 Siehe Kaiser 1915, 252 Abb. 4. Aufgrund von Mantel und Stab wurde der untere Teil der Figur bereits von Evans mit einem ‚Fellrock‘ ergänzt; siehe Evans 1928, Taf. XVII; Blakolmer 2007c, 215 Abb. 12. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch die Sänger auf der ‚Schnittter‘ ohne Wiedergabe der Oberkörperpartie wiedergegeben waren: in diesem Fall ist jedoch aufgrund der Betonung der allein durch die „ausdrucksstarken Gesichter“ veranschaulichten Handlung – des Gesangs – mit Blakolmer 2007c, 210. 218, davon auszugehen, dass „in dieser vierschichtigen und somit tiefenräumlich komplexesten Partie des gesamten Bildfrieses aus bestimmten inhaltlichen Gründen keine weitere Differenzierung erfolgt. Das heißt, die Gesichter der ‚Sänger‘ galten als wesentlich, und ihre restliche Gestalt wurde bewußt vernachlässigt respektive in abstrahierter Form wiedergegeben“.

1041 Demargne 1948, 280–288; Nilsson 1950, 160–164. Außerdem Trnka 1998, 44–46; Sapouna-Sakellarakis 1971, 109f.; Marinatos 1993, 137f.

zutage kamen¹⁰⁴². Bei den gestempelten Objekten handelte es sich größtenteils um Schnurendplomben, mit denen Objekte, vermutlich Behälter kleinerer, hochwertiger Güter, verschnürt worden waren¹⁰⁴³. Die Verwendung dieser Art von gesiegelten Objekten ist höchstwahrscheinlich im Bereich der Administration anzusiedeln. Der Ringbesitzer stand somit offenbar in regem Verkehr mit Agia Triada und gehörte Weingarten zufolge einer administrativen Elite an¹⁰⁴⁴. Die vielfache Verwendung desselben Siegelrings mit der Darstellung von ‚Fellrock‘-Trägern, einem davon mit verhülltem Oberkörper, verstärkt den Eindruck, dass hier ein hoher Beamter administrativ tätig war oder dass im Namen eines hochrangigen Würdenträgers gesiegelt wurde, der gleichsam in Amt und Würden auch auf den Siegelabdrücken festgehalten war. Vielleicht gehörten die Träger jener Bildwerke, der Siegelringe und -steine, sogar eben diesem Apparat von Funktionsträgern an – denn angenommen, die Interpretation der ‚Fellrock‘-Träger als Inhaber bestimmter Ämter und Funktionen innerhalb der Palastverwaltung trifft zu, wäre es trotz der gegebenen Problematik doch zumindest eher unwahrscheinlich, dass die entsprechende Darstellung, anders als etwa eine Tierdarstellung, von jedem beliebigen Siegelträger getragen und verwendet werden konnte¹⁰⁴⁵. Anzumerken ist ferner, dass auch mit weiteren Siegelringen oder -steinen mit der Darstellung von ‚Fellrock‘-Trägern nicht nur einmal gestempelt wurde¹⁰⁴⁶ – eine Beobachtung, die eine Verortung der ‚Fellrock‘-Träger als Funktionsträger innerhalb der palatialen Administration der NPZ zu stützen vermag.

Die zweite Variante der Oberkörperverhüllung begegnet auf dem Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros¹⁰⁴⁷ (Abb. 4.12j), auf dem aus Gold gefertigten *Runner's Ring* aus Kato Symi¹⁰⁴⁸ (Abb. 4.12k) und auf einem Goldring aus der Nekropole Alonaki in Elatia, Griechenland¹⁰⁴⁹ (Abb. 4.12l). Das Gewand lässt sich im unteren Bereich aufgrund der charakteristischen Form als ‚Fellrock‘ identifizieren. Darüber jedoch ist die vordere Kontur der bauschigen Gewandpartie vor dem Körper bis auf Schulterhöhe verlängert. Etwa ab der Taille beginnt der

1042 Weingarten 1987, 2. Vgl. auch Levi 1925/1926, 132f. Kat.-Nr. 125. Ferner Haysom 2010, 45f.

1043 Weingarten 1990, 108. Siehe auch Weingarten 1987, 23f.; Krzyszkowska 2005, 170–172 Nr. 324.

1044 Weingarten 1987, 2.

1045 Zur Diskussion des Verhältnisses von Siegeldarstellung und Besitzer bei minoischen und mykenischen Siegelbildern siehe Laffineur 1992; Weingarten 1997; Krzyszkowska 2005, *passim*; German 2005, 87–94.

1046 Aus Agia Triada etwa der Abdruck eines Schildrings, CMS II.6, 9, der mit fünf Exemplaren vertreten ist; aus Kato Zakros der Abdruck eines Lentoids, CMS II.7, 15, mit der Darstellung dreier ‚Läufer‘ im ‚Fellrock‘, der mit 15 Abdrücken vertreten ist sowie der Schildring, CMS II.7, 7, mit der Darstellung der ‚Fellrock‘-Träger mit Doppelaxt und Textil, der mit immerhin zwei Abdrücken vertreten ist.

1047 CMS II.7, 12 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

1048 Lebessi u. a. 2004 m. Taf. 2.

1049 CMS V S2, 106 (Schildring aus Elatia). Zur kretischen Herstellung des auf dem Festland gefundenen Ringes siehe auch Krzyszkowska 2005, 305 Nr. 593.

Bausch des Rockes sich nach vorne zu wölben, bevor er unten rund abschließt. Hinten folgt die Silhouette des Oberkörpers der Körperlinie bis zum Ansatz der Oberschenkel, wo schließlich auch der für den ‚Fellrock‘ übliche Zipfel ansetzt. Auf Höhe des Oberkörpers ist das Gewand nicht näher untergliedert, nur schemenhaft zeichnen sich die angewinkelten Arme ab.

Der Schildringabdruck aus Kato Zakros zeigt zwei solcher ‚Fellrock‘-Träger in einer Prozession, wobei offenbar das Gewand sowie die Aktion selbst Inhalt und Zweck der Darstellung ausreichend zum Ausdruck brachten (Abb. 4.12j). Die Goldringe aus Kato Symi und Elatia (Abb. 4.12k; 4.12l), die aufgrund stilistischer Charakteristika beide in die NPZ II bis NPZ III zu datieren sind, zeigen indes komplexere Szenarien, wobei auffällige Übereinstimmungen hinsichtlich des relationalen Arrangements der Bildelemente vorhanden sind: In beiden ist im Siegelabdruck links eine weibliche Figur im Volantgewand dargestellt, die den linken Arm erhoben und die rechte Hand zur Brust geführt hält. Auf beiden Ringen tritt außerdem eine männliche, lediglich mit einem Penisfutteral bekleidete Figur auf: In der Darstellung auf dem *Runner's Ring* ist diese Figur als Läufer im Bildzentrum wiedergegeben; auf dem Ring aus Elatia hingegen schreitet sie hinter dem verhüllten ‚Fellrock‘-Träger einher. Der ‚Fellrock‘-Träger selbst führt den kleinen Zug an, der von einem am rechten Bildfeldrand platzierten Stufenbau herzukommen scheint, welcher sogleich nochmals zur Sprache kommen wird. Vor ihm ‚schwebt‘ eine kleinformatige männliche Figur mit angewinkelten Armen. Gemeinsam sind sie der Volantgewandträgerin entgegengewandt. Der verhüllte ‚Fellrock‘-Träger auf dem Ring aus Elatia hingegen scheint dem Rennen beizuwohnen, welches wohl durch die über dem Läufer platzierte Sternschnuppe oder Ähre¹⁰⁵⁰ eine zusätzliche Konnotation erhielt.

In beiden Fällen ist mit den ‚Fellrock‘-Trägern ein symbolisches Objekt assoziiert, welches von Lebesi, Muhly und Papasavvas zu Recht als *snake frame*-Objekt identifiziert wurde¹⁰⁵¹. Auf dem *Runner's Ring* ist das Objekt vollständig zu sehen, während auf dem Ring aus Elatia nur die Spitze eines Armes des Objektes auf Höhe der Schulter hervorragt. Bei dem *snake frame*-Objekt dürfte es sich um eine Art Würdezeichen gehandelt haben, welches vermutlich bereits seit der APZ in Verwendung stand bzw. in Hieroglyphenform wiedergegeben worden war¹⁰⁵². Es begegnet sowohl in einfacher Ausführung wie auf den Goldringen als auch in zweifacher¹⁰⁵³ und in dreifacher Ausführung, so beispielsweise anstelle des Kopfes

1050 Deutung als Sternschnuppe nach Marinatos 2010, 98–101; siehe auch Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 50: „it may be considered a celestial body, possibly a comet or the Milky Way“.

1051 Lebesi u. a. 2004, 18. Als Vergleichsbeispiele werden hier in Anm. 75 die Siegelabdrücke CMS II.7, 199. 201–204 aus Kato Zakros angeführt, auf denen in ‚fantastischen Kombinationen‘ das einfache *snake frame* u. a. mit Löwen- und Wildschweinköpfen kombiniert ist.

1052 So z. B. auf CMS II.6, 184 (Abdruck eines vierseitigen Prismas, aus Malia). Siehe auch Blakolmer 2011, 68 m. Anm. 33; Panagiotopoulos 2012a, 122.

1053 CMS II.7, 182–186 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros).

der ‚Göttin mit *snake frame*‘¹⁰⁵⁴ (siehe unten Abb. 6.9l bis 6.9n). In Relief ausgeführt soll es eine Wand der hypothetischen *Great East Hall* im Osttrakt von Knossos geschmückt haben¹⁰⁵⁵. Darüber hinaus wird es von einem der Teilnehmer der ‚Männerprozession‘ an den Wänden des Treppenhauses von Gebäude *Xesté 4* als Kult- oder Statussymbol getragen¹⁰⁵⁶ – vielleicht die detailliertere Veranschaulichung desselben Objekts, um das es sich auch auf den Siegelringen handelte. Das *snake frame*-Objekt lässt sich demzufolge als ein symbolischer Gegenstand beschreiben, welcher von männlichen Personen als Würdezeichen getragen wurde, spätestens in der SPZ jedoch auch mit der von Greifen, Löwen oder Ziegen flankierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ verknüpft war. Wenngleich seiner weiteren Einbettung in Bildzusammenhänge an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann, so impliziert die Kennzeichnung des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper als Träger eines *snake frame*-Objekts zumindest eine nicht näher bestimmbare Verbindung mit der späteren ‚Göttin mit *snake frame*‘ und deutet auf eine Ausstattung mit gewissen religiösen bzw. priesterlichen Würden hin.

Des Weiteren ist den Stufen am rechten Bildrand auf dem Ring aus Elatia noch einmal Aufmerksamkeit zu schenken, da sie Wesentliches zum Verständnis des räumlichen Kontextes bzw. zur Lokalität der figürlichen Szene beitragen können. Bereits Lebessi, Muhly und Papasavvas äußerten die Vermutung, dass diese Stufenarchitektur, ebenso wie der gepflasterte Grund, eine palatiale Umgebung markierte:

„These features place the ritual represented in an outdoor theatrical area, perhaps like that of the west court of the Phaistos and Knossos palaces, where the public roads terminated; the court had a low stepped platform on one side“¹⁰⁵⁷.

Unterstützung erhält diese Deutung meines Erachtens durch eine zweite Darstellung eines gemauerten Stufenbaus auf einem Goldring aus Poros, wo er gemeinsam mit einem von Doppelhorn und vereinfachtem, bikonkav angeordnetem ‚Halbrosetten‘-Motiv charakterisierten Gebäude den mit Sicherheit palatialen

1054 Zum *snake frame* siehe Evans 1935, 168–176; Reusch 1958, 354 m. Anm. 140 und weiteren Literaturverweisen; Hiller 2006, 246; sowie zuletzt Panagiotopoulos 2012a, 120. 122 mit weiteren Literaturverweisen.

1055 Kaiser 1976, 280f. m. Taf. 49; Hägg – Lindau 1984; Hägg 1986, 48; Hiller 2006. Vgl. auch Blakolmer 2001, 28; Blakolmer 2006, 16.

1056 Boulotis 2005, 31 Abb. 8.

1057 Lebessi u. a. 2004, 19f. Eine alternative Deutung als Altar diskutierte Militello 1998, 297, der als Vergleichsbeispiele gebaute Strukturen wie etwa den SM III-zeitlich datierten Stufenbau in der Nordwestecke des Zentralhofs des Palastes von Phaistos, die Stufenkonstruktion eines altpalastzeitlichen Grabes in Gournia sowie eine Stufenkonstruktion in der neupalastzeitlichen ‚Villa‘ von Nirou Chani anführte. Als weiteres Beispiel für einen Stufenaltar im Wanddekor nannte er Fragment O2 (Militello 1998, 297 m. Farbt. Rb), allerdings scheint das Fragment in diesem Fall falsch herum abgebildet zu sein, wie die eigentlich herablaufenden Schlieren der rötlichen Flüssigkeit andeuten. Zur Diskussion des Stufenbaus auf dem Sarkophag siehe auch Long 1974, 49.

Ort der dargestellten Ritualhandlung definierte (siehe unten [Abb. 6.13c](#)). Da sich der ‚Fellrock‘-Träger und die hinter ihm schreitende männliche Figur von der Stufenarchitektur weg bewegen, ließe sich vorstellen, dass sie die Stufen einer *theatral area* bereits hinabgestiegen waren und nun in Richtung der weiblichen Figur schritten. Eine bildschematische Parallele findet die Darstellung auf dem bereits besprochenen Siegelabdruck aus Agia Triada, wo die architektonische Struktur am rechten Bildfeldrand möglicherweise verkürzt die Fassade eines Gebäudes repräsentierte, aus dem die zwei ‚Fellrock‘-Träger unterschiedlichen Ranges hintereinander herausgetreten waren¹⁰⁵⁸ ([Abb. 4.12e](#)). Die Darstellungen auf den Siegelringen aus Kato Symi und Elatia könnten somit das passiv-repräsentative Einerschreiten von hochrangigen ‚Fellrock‘-Trägern in Verbindung mit palatialer Architektur reflektieren, möglicherweise im Kontext von gesellschaftlichen Ereignissen wie der Initiation junger Mitglieder der Elite.

Eine Kombination aus Stufenobjekt – hier in Zusammenstellung mit einer Pflanze oder einem Baum – und Gebäudefassade begegnet nicht zuletzt auf dem Sarkophag aus Agia Triada, genauer im Bildfeld, welches den mutmaßlichen Verstorbenen vor einer gebauten Struktur mit Spiraldekor zeigte ([Abb. 4.13a](#)). In dieser Komposition ist es naheliegend, die Stufen mit dem Bau in Zusammenhang zu bringen. Wie an anderer Stelle ([Kapitel 5.3.2](#)) noch im Detail ausgeführt wird, ist der Spiraldekor als Wanddekor typisch für neupalastzeitliche, im ‚palatialen Architekturstil‘ errichtete Gebäude, in der SPZ insbesondere für den Palast von Knossos. Die Vermutung liegt daher nahe, dass es sich bei der baulichen Struktur auf dem Sarkophag von Agia Triada um die Fassade eines Baus handelte, der palatialen Strukturen verwandt war, das heißt entweder um die Front eines Palasts oder aber, wie bereits Charlotte Long¹⁰⁵⁹ argumentierte, die Fassade eines monumentalen Grabes. Aufgrund der Kombination von Gebäude, Dekor und Stufenarchitektur tendiere ich eher zu ersterer Interpretation. Die vor dem Gebäude stehende männliche Figur trug ebenfalls ein Gewand, welches den Oberkörper einschließlich der Arme verhüllte. Da die Musterung des Gewandes außerdem mit der Musterung der anderen ‚Fellröcke‘ übereinstimmt¹⁰⁶⁰, drängt sich die Vermutung auf, dass auch diese Figur nicht wie in bisherigen Rekonstruktionen ein knöchellanges Gewand, sondern einen ‚Fellrock‘ trug, dessen hochgezogene Gewandpartie ihren Oberkörper verhüllte¹⁰⁶¹. Auch auf dem Sarkophag von Agia Triada war somit mit einiger Wahrscheinlichkeit ein in einen ‚Fellrock‘ eingehüllter Würdenträger im Kontext des palatialen Doppelaxt-Kults dargestellt. Möglicherweise bildete er als höherrangiger Würdenträger das Ziel der kleinen Prozession von ‚Fellrock‘-Trägern mit nacktem Oberkörper. Ob er dabei zugleich auch

1058 CMS II.6, 11 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada).

1059 Long 1974, 49f. Vgl. auch Marinatos 1993, 31–37.

1060 Vgl. auch Cameron 1976a, 58–60, bes. 60: „the garment is quite clearly made from an animal fleece“, eine Materialbezeichnung, die er auch für die ‚Fellröcke‘ verwendete.

1061 Tatsächlich ist der Bereich der Beine der männlichen Figur nicht erhalten, siehe Paribeni 1908, Taf. I. Zu bisherigen Beschreibungen jenes Gewandes siehe u. a. Trnka 1998, 54: „Fellmantel“; Militello 1998, 291. 293f.: Typ 6: „gonna corta di pelo“.

der Verstorbene war, zu dessen Ehren die Kulthandlungen vollzogen wurden – und als dessen letzte Ruhestätte der aufwendige Sarkophag hergestellt worden war –, muss offenbleiben.

Bewertet man das Vorkommen palatialer Architekturelemente als ortsanzeigende Bildelemente, so deutet die in NPZ und SPZ wiederholt begegnende Verknüpfung von ‚Fellrock‘-Trägern und palatialen Gebäuden darauf hin, dass die Träger des ‚Fellrocks‘ Ämter im unmittelbaren Einflussbereich eines bedeutenden Gebäudes bekleideten. Dabei standen die ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper möglicherweise einem Kollektiv von ‚Fellrock‘-Trägern mit unbekleidetem Oberkörper vor, das unterschiedliche Aufgaben im Palastgeschehen erfüllte, darunter das Tragen und Herbeibringen von Textil und Doppelaxt oder der Lauf. In diesem Zusammenhang ist nochmals auf den ‚Fellrock‘-Träger zurückzukommen, der auf dem bereits erwähnten Siegelabdruck aus Kato Zakros den beiden anderen ‚Läufern‘ vorausleitet¹⁰⁶² (Abb. 4.12h): auch sein Oberkörper war zum Teil verhüllt. Hieraus wird ersichtlich, dass der verhüllte ‚Fellrock‘-Träger von den beiden anderen zu differenzieren ist, was möglicherweise auch durch seine Platzierung vor den beiden anderen sowie durch den räumlichen Abstand zwischen ihm und den beiden anderen, gedrängter laufenden Figuren unterstützt wird. Die Verhüllung scheint also auch hier einen abweichenden Status der einzeln laufenden Figur gegenüber den in der Gruppe laufenden Figuren zu markieren. Worauf diese Differenzierung jedoch schlussendlich abzielt, hängt letztlich vom eigentlichen – uns nicht bekannten – Kontext des Laufes ab.

4.4.3 Conclusio

Zusammenfassend lässt sich innerhalb der sozialen Gruppe der ‚Fellrock‘-Träger somit eine Hierarchie nachvollziehen, die zumindest temporär durch die Verhüllung des Oberkörpers zum Ausdruck gebracht wurde. Mit der Hervorhebung der Einzelfiguren ändert sich zumeist auch der Bildkontext, der zum Teil durch Architekturelemente wie einen Stufenbau, auf einer Plinthe aufragende Vertikalelemente oder einen Plattenfußboden charakterisiert wird (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 4.14). Bei den unverhüllten ‚Fellrock‘-Trägern, die als Träger von Doppelaxt, Textil und Stab oder als ‚Läufer‘ auftreten, gibt es abgesehen von einer gelegentlichen Wiedergabe eines dem Durchgangsraumdekor zuzuordnenden Wandfrieses keine nähere Beschreibung des Kontexts. Die Bedeutung steckt hier in den Figuren selbst, in ihren Aktivitäten und Interaktionen sowie in ihrer Kleidung und dem damit assoziierten gesellschaftlichen Status.

Die ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper nahmen in der Hierarchie der Funktionsträger eine höherrangige Stellung ein, wie durch ihr passiv-impotantes Auftreten zum Ausdruck gebracht wurde. Die Oberkörperverhüllung sowie gelegentlich das *snake frame*-Objekt kennzeichneten dabei ihre Funktion als zumindest temporäre Träger besonderer Rechte und Pflichten, aufgrund derer

1062 CMS II.7, 15 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

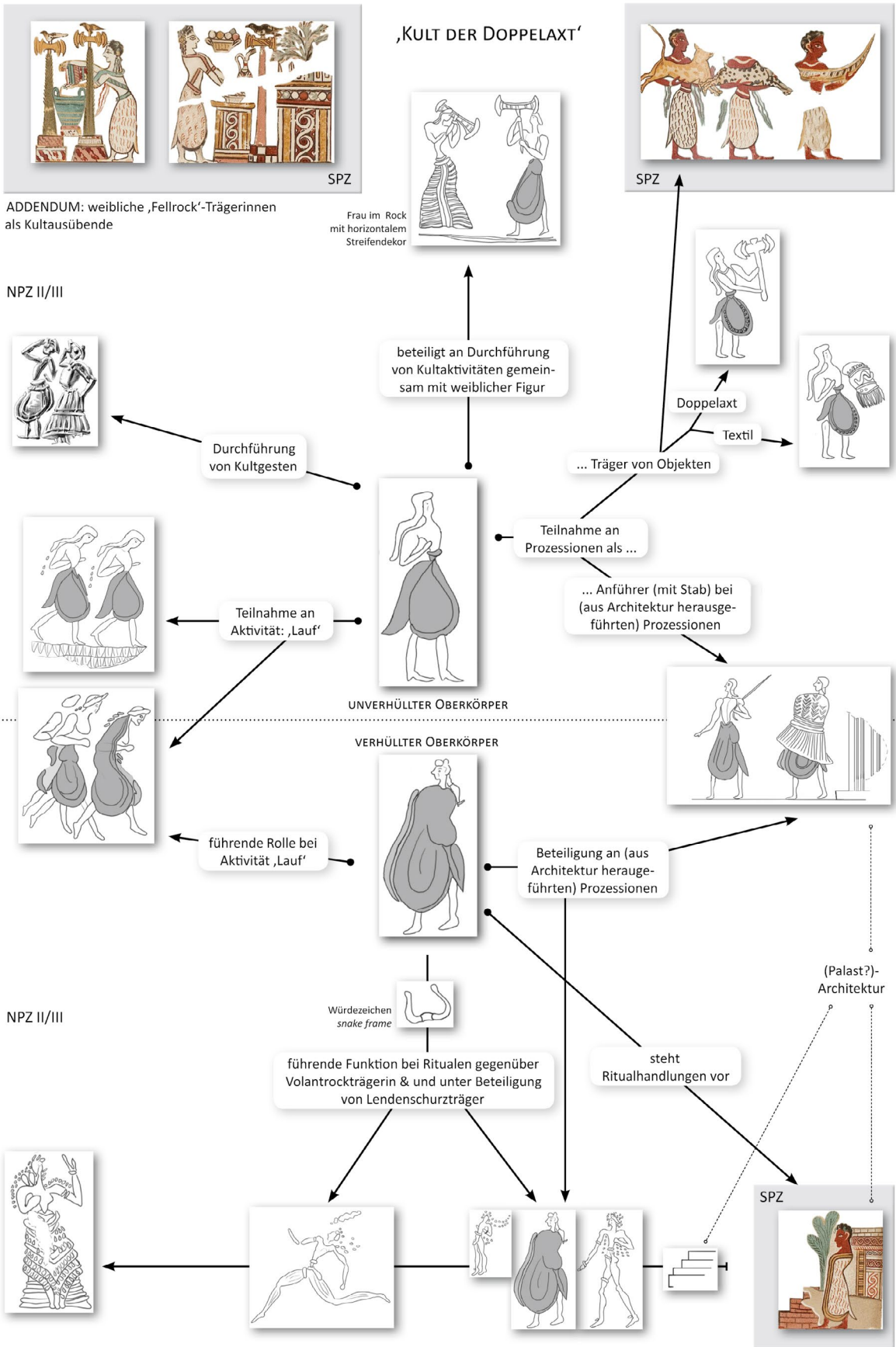


Abb. 4.14 Verzweigungsbaum zum Bildelement „Fellrock“-Träger.

sie wohl unter anderem bei sportlichen oder gesellschaftlichen Ereignissen als eine spezielle Art von Würdenträgern anwesend waren. Handelte es sich, wie hier vorgeschlagen, bei der Figur auf dem Sarkophag von Agia Triada ebenfalls um einen verhüllten ‚Fellrock‘-Träger, so wurden die Prozessionen und kultischen Handlungen wohl unter seiner Aufsicht und von Personen seines Kollegiums durchgeführt. Die besondere Form der bildlichen Herausstellung der ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper gegenüber jenen ohne Oberkörperverhüllung, die nichtsdestotrotz eine zentrale Rolle in der Organisation des Palastkultes und möglicherweise auch der Palastadministration spielten, legt ferner die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um einen Würdenträger handelte, der im Palast, ausgestattet mit priesterlichen Würden (*snake frame*), in Bezug auf die Organisation gesellschaftlicher Rituale eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Mit der gebotenen Vorsicht lässt sich in diesem Zusammenhang möglicherweise auf eine Äußerung Robin Häggs bezüglich der Person bzw. des Kollektivs, welches als Inhaber und religiöse Autorität nicht zuletzt für die Konzeption der Bildprogramme in kretischen Gebäuden verantwortlich zeichnete, zurückkommen:

„If there were such an individual in Minoan Crete, who commissioned works of art, he must have been a rather self-effacing official, perhaps with a restricted term of office, a person who lacked the power to have himself portrayed in the official art of the palaces and villas. [...] Such an official may have been the *primus inter pares* in a collective, a board of priests or religious officials“¹⁰⁶³.

Wenngleich hier freilich nur spekuliert werden kann, erweckt die Art des bildlichen und materiellen Vorkommens der ‚Fellrock‘-Träger verschiedenen Ranges tatsächlich den Eindruck einer aktiven Gruppe von Funktions- und Würdenträgern, die wesentlich an der Organisation der verschiedenen Bereiche des Palastgeschehens sowie auch an der administrativen Vernetzung der neupalastzeitlichen Paläste und ‚Villen‘ beteiligt waren, und es ist keinesfalls abwegig, dass einem derartigen Kollektiv ein Würden- und Entscheidungsträger vorstand, der den Ablauf der verschiedenen Aktivitäten koordinierte¹⁰⁶⁴.

Da bislang keine Zeugnisse für ‚Fellrock‘-Träger – etwa Statuetten oder weitere Wandbilder, die eine artifizielle Präsenz der ‚Fellrock‘-Träger an gebauten Orten evoziert hätten – außerhalb des Palastes von Knossos zutage kamen, ist ferner zu vermuten, dass es sich bei ihnen allein um Amtsträger des Palastes von Knossos handelte. Hier waren sie sowohl in der NPZ als auch in der SPZ an einigen Wänden artifiziell präsent und erfüllten nicht zuletzt an den Wänden des spätpalastzeitlichen *Corridor of the Procession Fresco*, wie ich gleich noch einmal näher erörtern werde, ihre Rolle als Funktionsträger im Rahmen des vom Palast initiierten Ritualgeschehens. Darüber hinaus ist festzustellen, dass die Bildwürdigkeit der als ‚Fellrock‘-Träger charakterisierten Personen sich überhaupt

1063 Hägg 1985, 214. 216.

1064 Zur Interpretation jener Figur „as the ruler“ siehe jetzt Blakolmer 2018b, 44.

4.4 Bildanalyse II: Die ‚Fellrock‘-Träger

auf das bronzezeitliche Kreta beschränkte: auf den Kykladen, insbesondere auf Thera, wo dies noch am ehesten zu erwarten wäre, sind bislang keine Figuren mit Röcken oder Gewändern mit runder Rockform und hinten herabhängender Spitze zutage getreten¹⁰⁶⁵ und auch auf dem griechischen Festland scheinen keine ‚Fellrock‘-Träger vertreten gewesen zu sein¹⁰⁶⁶. ‚Fellrock‘-Träger dürften demnach ausschließlich auf Kreta agiert haben – ein Merkmal, das in ihren Repräsentanten im *Corridor of the Procession Fresco* ein besonderes Element minoischer Tradition erkennen lässt.

Die Betonung des sozialen Status der ‚Fellrock‘-Träger und ihrer Tätigkeiten durch die oft kontextlose Wiedergabe der Figuren wird vor diesem Hintergrund verständlicher: Handelte es sich tatsächlich um Funktionsträger des Palastes von Knossos, so genügte bereits die Darstellung der mit dem ‚Fellrock‘ bekleideten und in bestimmtem Gestus und bestimmter Körperhaltung verharrenden Figuren als Ausdruck ihrer Funktion, ihres sozialen Status und ihrer typischen Tätigkeiten. Die Tatsache, dass eine Vielzahl von Siegelabdrücken Darstellungen von ‚Fellrock‘-Trägern zeigte – insbesondere jene der hierarchisch gestaffelten Wiedergabe bzw. des höher stehenden ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper –, verstärkt den Eindruck, dass hier ein hoher Beamter selbst tätig war oder dass im Namen eines hochrangigen Würdenträgers gesiegelt wurde. Vielleicht gehörten die Träger und Benutzer jener Siegelringe und -steine sogar eben diesem Apparat von Amtsinhabern an.

Der ‚Fellrock‘-Träger, der an der Wand des *Corridor of the Procession Fresco* den hereinkommenden Menschenzug in Empfang nahm, kann somit als Repräsentant eines hierarchisch gegliederten Kollektivs identifiziert werden, welches im Palast von Knossos seit der NPZ sowohl für die Verwaltung als auch für die Organisation des Kultgeschehens verantwortlich zeichnete. Die lediglich mit dem ‚Fellrock‘ bekleideten Mitglieder des Kollektivs waren in der NPZ mit dem Tragen von im Kult benutzten Gegenständen wie der Doppelaxt und dem Textil, mit dem Anführen von Prozessionen sowie möglicherweise mit administrativen Aufgaben im Rahmen des Austauschs zwischen den palatialen Zentren betraut. Die ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper beeindruckten in den Bildern indessen eher durch ihre passive, am ehesten als würdevoll zu bezeichnende Präsenz, in der sie aufgrund der mit ihrem Amt verknüpften Funktionen Ritualhandlungen verschiedener Form beiwohnten. Sowohl die verhüllten als auch die unverhüllten ‚Fellrock‘-Träger zeichneten sich gemäß der sinnstrukturellen Vernetzung des Bildelements ‚Fellrock‘-Träger durch die Zugehörigkeit zu einem Gebäude aus, in dessen Namen sie wohl ihre Aufgaben erfüllten. Dass

1065 Die Fellgewänder in den Miniaturfresken aus Akrotiri, Thera, und aus Agia Irini, Kea, sind von anderer Form als die hier besprochenen; vgl. Morgan 1988, 93–96. 98. 100.

1066 Von den Siegelbildern, die auf dem griechischen Festland zutage kamen, namentlich der Ring CMS V S2, 106 aus Elatia (Abb. 4.12l) sowie der Siegelstein CMS I, 132 aus Mykene (Abb. 5.23c), ist zumindest ersterer mit größter Wahrscheinlichkeit auf Kreta gefertigt. Der Siegelstein entspricht, was Gestus und Gewandform der weiblichen Figuren betrifft, sicher minoischen Darstellungskonventionen, die Wiedergabe der Figur des ‚Fellrock‘-Trägers weicht hingegen relativ stark von den kretischen Exemplaren ab. Vgl. dazu auch Boulotis 1987, 147 Anm. 10.

dieses Gebäude der Palast von Knossos war, geht insbesondere aus der sowohl in der NPZ als auch in der SPZ ausschließlichen artifiziellen Präsenz der ‚Fellrock‘-Träger an dessen Wänden hervor. In der SPZ wurde das Kollektiv offenbar um weibliche Mitglieder erweitert, die nun auch bei der aktiven Ausübung von Kult- bzw. Opferhandlungen dargestellt wurden. Ob diese bereits in der NPZ existiert hatten und nicht dargestellt wurden oder ob deren Aufgaben in der NPZ von Frauen mit anderen Gewändern übernommen worden waren, muss aufgrund mangelnder aussagekräftiger Evidenz offenbleiben. Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass mit dem Ende der SPZ auch die Darstellung von ‚Fellrock‘-Trägern endete¹⁰⁶⁷. Angesichts der engen Bindung dieses Kollektivs an den Palast von Knossos und dessen Betrieb als *minoisches* Kultzentrum kann dies wohl als eine logische Folge des fundamentalen Wandels im Palastbetrieb gegen Ende der SPZ gewertet werden, mit der Administration und Ritualwesen in der bisherigen Form ein Ende fanden.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*

Wie deutlich geworden ist, setzten sich das Prozessionsfresko auf der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* sowie die Darstellung auf der gegenüberliegenden Westwand aus Gruppen von Figuren zusammen, die sich vorrangig anhand ihrer Orientierung, ihrer Sequenzierung, ihres Geschlechts und insbesondere ihrer Gewänder differenzieren lassen. Die Bildanalysen ließen mit einiger Klarheit die unterschiedlichen Funktionen und Assoziationen zutage treten, die zum Teil bereits seit der NPZ, zum Teil erst aufgrund ihres kontextgebundenen Auftretens in der SPZ mit den Trägern der charakteristischen Gewänder verknüpft wurden. Die Ergebnisse möchte ich im Folgenden nun auf das Vorkommen der einzelnen Gewandträger vor Ort, an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*, projizieren, welche den Ausgang der Untersuchungen bildeten. Dabei sollen zunächst nochmals einige der wesentlichen Aspekte berücksichtigt werden, welche der Komposition der Wandbilder in Abhängigkeit ihres Anbringungsortes zugrunde lagen.

Abgesehen von der annähernden Lebensgröße der Figuren, die bereits als ein wesentliches Charakteristikum des minoischen Durchgangsraumdekors erkannt wurde, ist es insbesondere die gemeinsame Orientierung der Mehrzahl der Figuren auf *beiden* Wänden von der *West Porch* in das Innere des Palastes, welche die Konformität der Wandgestaltung mit jener in neupalastzeitlichen Durchgangsbereichen erkennen lässt. Zu dieser kommt die Hintergrundgestaltung hinzu, die durch verschiedenfarbige, durch gewellte Konturen voneinander abgesetzte

1067 Siehe auch Boulotis 2002, 14.

und sich auf die gesamte Länge der Darstellung erstreckende Flächen gebildet wurde. Diese Form der Hintergrundgestaltung diente der Betonung der horizontalen Ausdehnung, der Kontinuität und Einheitlichkeit des Prozessions szenarios und integrierte die *vor* den solcherart bemalten *Wänden* bzw. *innerhalb des Korridors* schreitenden Menschenmassen in eine sich gleichförmig dahinziehende Umgebung.

Durch die gemeinsame Orientierung der Mehrzahl der Figuren wird zudem deutlich, wer die Prozessionsteilnehmer als solche waren und wer nicht – ein wesentlicher Punkt, der in den bisherigen Studien zum Prozessionsfresko trotz der Feststellung eines „inward sweep of the procession frescoes“¹⁰⁶⁸ ausnahmslos missverstanden wurde. Grund hierfür ist die den Prozessionsteilnehmern gegenübergestellte Figurengruppe, die sich aber hinter einer kleinen Stufe und somit auf einem vorrangig symbolisch zu verstehenden höheren Niveau befand als die von links bzw. von der *West Porch* herannahenden Figurengruppen. Durch diese Figurengruppe wurde der einheitliche Fluss des Prozessionsgeschehens in bislang einzigartiger Weise unterbrochen und durch eine Szene bereichert, die einen zusätzlichen Aspekt des Prozessionsgeschehens ins Bild setzte. Auf die Bedeutung dieser Szene werde ich weiter unten noch eingehen. Für die Konzeption der Wandbilder bedeutete sie jedenfalls, dass hier nicht mehr wie in der NPZ ausschließlich die tatsächlich vor Ort stattfindende Handlung auf die Wände projiziert wurde, sondern dass zusätzlich zu den in eine Richtung schreitenden Menschenmassen auch Momente eingebaut wurden, die das Prozessionsgeschehen um zugehörige inhaltliche Aspekte erweiterten. Diese bestanden nicht nur aus den in die Gegenrichtung aufgestellten Figuren, die – wenngleich sich hierüber freilich diskutieren lässt – eher keine reale Entsprechung im Korridor besaßen, sondern auch in der Stufe im Boden, die definitiv keine reale Entsprechung besaß, wodurch sich erneut ein markanter Unterschied zur Gestaltung bekannter Durchgangsbereiche aus der NPZ ergibt. Wenngleich es für die Annäherung seitens einer größeren Menschengruppe an eine sie erwartende kleinere stehende Gruppe Parallelen in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen gibt, weist die Komposition des Prozessionsfreskos mit der Stufe und der Fortsetzung des Geschehens jenseits der Empfängergruppe somit dennoch eine Neuerung auf, durch die sie von ihren neupalastzeitlichen Vorgängern abweicht und in der wohl eine Anpassung an veränderte Ansprüche der Palastbetreiber erkannt werden darf, die man auf diese Weise in visueller Form an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* zu manifestieren versuchte.

In diesem Sinne wurden auch die an den Wänden festzuhaltenden Gruppen von Teilnehmerinnen und Teilnehmern an dem Prozessionsgeschehen ausgewählt, von dem sich lediglich der *hintere* Abschnitt erhalten hat (Abb. 4.2; 4.3; 4.15). Dieser lässt nur erahnen, wie viele unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen ursprünglich beteiligt waren. Das Schlusslicht des Prozessionszuges bildete an den Wänden zu beiden Seiten des Korridors die große Gruppe aus Volantegwandträgerinnen und männlichen Robenträgern. Diese Robenträger begegnen

1068 Cameron 1976a, 663.



Abb. 4.15 Blick von der *West Porch* in den *Corridor of the Procession Fresco*: Rekonstruktion der erhaltenen Fragmente an Ost- und Westwand.

ausschließlich in spätpalastzeitlichen Darstellungen von Prozessionen und Kult-handlungen. In mehreren Fällen sind es dabei nicht nur unspezifische Prozessionsteilnehmer, sondern weibliche wie männliche Personen, die als Träger von Gefäßen bzw. als Musikanten einen aktiven Beitrag zum Kultgeschehen leisteten. Diese Beobachtung verleitete nicht zuletzt Evans dazu, die Robenträger in seiner Rekonstruktion des Prozessionsfreskos entsprechend als Musikanten mit Lyra, Doppelflöte und Sistrum zu ergänzen¹⁰⁶⁹. Wenngleich Evans' Rekonstruktion an anderen Stellen nicht befürwortet werden kann, so ist sie zumindest im Falle der Robe tragenden Kultdiener nicht abwegig: Es liegt nahe, dass auch die Robenträger an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* nicht nur als Vertreter ihrer sozialen Gruppe Präsenz zeigten, sondern auch als Träger von Gegenständen oder als Musikanten zum Ritualgeschehen beitrugen, bevor sie dann als Träger von Behältern sowie als musikalische Begleiter an den am Zielort bevorstehenden Kulthandlungen beteiligt sein würden.

Angeführt bzw. im vorderen Bereich ergänzt wird die große Gruppe der Robenträger von insgesamt mindestens vier Volantgewandträgerinnen. Da diese sich stark mit den Robenträgern überschneiden – die sich ihrerseits untereinander ebenfalls überlappen –, ist davon auszugehen, dass Robenträger und Volantgewandträgerinnen gemeinsam eine große Gruppe bildeten. Wie die Bildanalyse zeigte, gehörte die Volantgewandträgerin in der NPZ II/III zu den prominentesten Figuren und zeichnete sich durch eine leitende und unterstützende Rolle bei der Durchführung von Ritualhandlungen sowie durch eine enge Beziehung zu der in der NPZ II eingeführten, im gleichen Gewand und bisweilen in Begleitung eines Greifen auftretenden thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status aus. Mit dem Ende der NPZ endete ihre enorme Prominenz in den Bilddarstellungen, doch legen die erhaltenen Darstellungen, gemäß denen

¹⁰⁶⁹ Evans 1928, 722 sowie Taf. XXV. Vgl. auch Long 1974, 37f.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden

sich unter anderem die ‚Göttin mit *snake frame*‘ aus der Gruppe der Volantgewandträgerinnen rekrutierte, nahe, dass sie wohl auch in der spätpalastzeitlichen Palastgesellschaft weiterhin eine wichtige Stellung innehatte. Dank dieser trat sie auch weiterhin in Prozessionen auf, die in der SPZ zu den darstellungswürdigsten Ritualperformanzen im Rahmen des Palastzeremoniells gehörten.

An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* stand ihre Einbindung in ein Prozessionsgeschehen dabei in direkter Tradition der neupalastzeitlichen Wiedergabe von Volantgewandträgerinnen als Prozessionsteilnehmerinnen, *die als solche prinzipiell nur an den Wänden von Durchgangsbereichen dargestellt worden waren*. Und es sind wohl unter anderem die folgenden, ebenfalls an ihre neupalastzeitliche Bedeutung anknüpfenden Aspekte, die für ihr Vorkommen verantwortlich zeichneten: zum einen die semantische Signifikanz des Volantgewands, das vermutlich auch weiterhin eine Beziehung zu der in den spätpalastzeitlichen Bildern ebenfalls mit dem Volantgewand bekleideten göttlichen Figur markierte; zum anderen ihre damit assoziierte Rolle als Dienerin einer thronenden weiblichen Person, die – wie sich hinsichtlich der Evidenz aus dem *Throne Room* (Kapitel 6) vermuten lässt – auch in der SPZ als Würdenträgerin Bedeutung besessen haben dürfte. Die Prominenz der Volantgewandträgerinnen als deren Dienerinnen war gemäß ihrer bildmedialen Präsenz zunächst allerdings auf das unmittelbare Umfeld ihres ‚Sitzes‘, den Palast von Knossos, reduziert. Die Volantgewandträgerinnen gehörten somit wohl auch in der SPZ zum innersten Kreis der Palastgesellschaft und dokumentierten ihre Präsenz und rituelle Aktivität in traditioneller Form unter anderem an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco*. Nach ihrem Einzug in den Palast könnten sie in der Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungen dem Ritualgeschehen rund um die Würdenträgerin im *Throne Room* beigewohnt haben. Dass sie gemeinsam mit den männlichen Robenträgern – ihrerseits vermutlich Gefäßträger und Musikanten im Rahmen des Doppelaxt-Kults – eine gemeinsame Gruppe bildeten, die noch dazu den Abschluss des Prozessionsszenarios formte, lässt auf ihre relative Position innerhalb des Prozessionsgeschehens schließen: Gegenüber den Robenträgern nahmen sie eine anführende Rolle ein, gegenüber den vor ihnen schreitenden Figuren waren sie nachgeordnet. Ob sie darüber hinaus Gaben in den Händen trugen, ist aufgrund des Erhaltungszustands der Figuren nicht mehr festzustellen.

Ein Stück weiter rechts – und somit den Volantgewandträgerinnen in einigem Abstand voraus – schritt auf der Ostwand ein Paar männlicher Figuren, von denen mit Gewissheit jedoch nur gesagt werden kann, dass sie nicht mit langen Roben bekleidet waren; möglicherweise trugen sie Schurze oder kurze Chitone, doch verbietet es der Erhaltungszustand, hier weitere Vermutungen anzustellen.

Nicht ganz so ungewiss ist die Zusammensetzung der folgenden Gruppe, die wohl aus vier Schurzträgern bestand, denen eine weibliche Figur in langer Robe voranschritt. Aufgrund der Gedrängtheit der Schurzträger ist jedoch nicht mehr festzustellen, ob sie in den Händen Gaben trugen oder nicht. Besonders detailliert ist das Gewand der Robenträgerin gestaltet: Neben Rosetten, die im selben Bildkontext auch die Schurze männlicher Figuren dekorierten und die generell ein

prominentes Motiv des spätpalastzeitlichen Bildprogramms in Knossos waren¹⁰⁷⁰, bildete das an anderer Stelle (Kapitel 6.2.2) noch ausführlicher zu erläuternde bikonkav arrangierte ‚Halbrosetten‘-Motiv in stilisierter Vereinfachung ein prominentes, repetitiv verwendetes Dekormotiv ihres Gewandsaums. Aufgrund seines Vorkommens als Bildelement und als Motiv des Gebäudedekors in bildlichen und räumlichen Kontexten kann es als ein Determinativ für den Sitz, das Haus oder den ‚Ort der Präsenz‘ einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status und zugleich als ein Determinativ für den Ort des ihr gewidmeten Kultgeschehens verstanden werden¹⁰⁷¹. Da die Robenträgerin dieses Symbol auf ihrem Gewand trug, kommen nur zwei Interpretationen infrage: Entweder war sie eine Göttin¹⁰⁷² und als solche am Prozessionsgeschehen beteiligt, wodurch der gesamte Prozessionszug in eine mythologische Sphäre gehoben würde; oder sie war eine Funktionsträgerin im Haus einer Würdenträgerin von hochrangigem bzw. göttlichem Status bzw. am Ort ihrer göttlichen Präsenz. Die erstere Interpretation erscheint jedoch angesichts der Tatsache, dass die weibliche Figur auf einem niedrigeren Niveau stand als die ihr entgegengewandten ‚Fellrock‘-Träger, wenig plausibel. Es ist daher eher von der zweiten Interpretationsmöglichkeit auszugehen, namentlich dass es sich bei der weiblichen Figur um eine Person handelte, die durch ihre Markierung mittels des bikonkaven Elements auf ihrem Gewand als eine Funktionsträgerin im *Haus einer Würdenträgerin von hochrangigem bzw. göttlichem Status* bzw. *am Ort ihrer göttlichen Präsenz* gekennzeichnet war.

Somit können auch innerhalb der in den erhaltenen Abschnitten auf Ost- und Westwand dargestellten Gruppe der Robenträger – falls sie denn ein und derselben sozialen Gruppe angehörten –, verschiedene Stusebenen ausgemacht werden: jene der gedrängt in einer großen Gruppe schreitenden männlichen Robenträger und jene der in vorderster Position schreitenden Robenträgerin mit vermutlich höherrangiger, priesterlicher Funktion¹⁰⁷³. Als solche traf sie auf die Gruppe mit dem ‚Fellrock‘-Träger, die ihr auf höherem Niveau entgegengewandt positioniert war. Aufgrund der inhärenten Logik der Prozessionsdarstellung war es mit einiger Sicherheit die Robenträgerin, die das Textil mit Fransen herbeitrug, welches sie in einer Übergabeszene der Gruppe präsentierte. Von den sinnstrukturellen Möglichkeiten der Einbettung des Bildelements Textil – 1) gepaart mit dem Schild; 2) im Ensemble mit dem Schwert, das bisweilen ebenfalls auf dem Schild platziert ist; 3) von menschlichen Figuren in prozessionsähnlichen Situationen zum Teil

1070 So auf den Wulsten um die Taillen der Schurzträger (siehe Abb. 4.2), aber auch in den Zentren der laufenden Spiralen im Dekorprogramm des Osttrakts (siehe Abb. 5.14; 5.15) oder auf den Schultern der Greifen im *Throne Room* (siehe Abb. 6.4).

1071 Siehe zu dieser Idee ausführlicher Gunkel-Maschek 2016.

1072 Vgl. auch Niemeier 1986, 84f.

1073 Anstatt mit einer einfachen Robe könnte diese Figur auch mit jenem Typ von Robe bekleidet gewesen sein, den die Figuren auf Seite B des Sarkophags von Agia Triada tragen. Denkbar wäre außerdem, dass sie zu bestimmten Anlässen die sogenannte Federkrone trug. Ein Vergleichsbeispiel dafür findet sich erneut auf dem Sarkophag von Agia Triada, und zwar in Form der Eimerträgerin mit Robe und Federkrone. Siehe Militello 1998, Taf. 14A. Zur ‚Federkrone‘ siehe Niemeier 1987b, 74. 96 sowie Panagiotopoulos 2012a, 118f. mit weiteren Literaturverweisen.

4.5 Die Prozessionsdarstellungen an den Wänden

gemeinsam mit der Doppelaxt in den Händen getragen; 4) als Gegenstand eines Übergabeakts – liegen hier sowohl die drittgenannte als auch die viertgenannte der Darstellung zugrunde. Sie reproduzieren das Vorkommen des Bildelements als Ausdrucksform eines übergeordneten Sinnkonzepts, demgemäß Textilien in Prozessionen getragen und herbeigebracht und zur weiteren Verwendung übergeben wurden.

Dieser hinterste Abschnitt der Prozession setzte sich somit aus mehreren Gruppen verschiedener Funktionsträger zusammen: eine mit dem Palast als Ort bzw. ‚Sitz‘ einer hochrangigen bzw. göttlichen Würdenträgerin assoziierte Funktionsträgerin, gefolgt von kleinen Gruppen von Schurzträgern und weiteren männlichen Figuren sowie abschließend einer großen gemischten Gruppe aus Volantgewandträgerinnen und Robenträgern. Zumindest die erhaltenen Figurengruppen legen damit nahe, dass dieser letzte Abschnitt des Prozessions szenarios, welches an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* bildlich festgehalten worden war, bereits die Präsenz von Personengruppen evozierte, denen eine wichtige Rolle in dem im Palast verorteten Kultgeschehen zukam.

Dem auf diese Weise geformten Prozessionsgeschehen war eine Gruppe von männlichen Personen entgegengestellt, von denen sich zumindest eine durch das Tragen des ‚Fellrocks‘ auszeichnete. In der Bildanalyse konnten ‚Fellrock‘-Träger als Mitglieder und Repräsentanten eines hierarchisch gegliederten Kollektivs identifiziert werden, welches im Palast von Knossos seit der NPZ sowohl für die Verwaltung als auch für die Organisation des Kultgeschehens verantwortlich gewesen sein dürfte. In den neupalastzeitlichen Bildvorkommnissen begegneten sie als Träger von im Kult verwendeten Gegenständen wie Textil und Doppelaxt, als Anführer und Beteiligte in Prozessionen sowie bei einer Art Lauf. Darüber hinaus traten sie über die Siegelabdrücke als administrativ tätige Beamte im Warenaustausch zwischen den palatialen Zentren in Erscheinung. Die höherrangigen Mitglieder dieses Kollektivs waren durch Verhüllung des Oberkörpers gekennzeichnet und besaßen ein eher passiv-würdevolles Auftreten bei Ritualhandlungen verschiedener Anlässe. Darüber hinaus zeichneten sich ‚Fellrock‘-Träger durch die Zugehörigkeit zu einem Gebäude aus, in dessen Namen sie wohl ihre Aufgaben erfüllten. Dass dieses Gebäude der Palast von Knossos war, geht insbesondere aus der artifiziellen Präsenz der ‚Fellrock‘-Träger an ausschließlich dessen Wänden sowohl in der NPZ als auch in der SPZ hervor.

Ob es sich bei dem ‚Fellrock‘-Träger bzw. den ‚Fellrock‘-Trägern im *Corridor of the Procession Fresco* von Knossos um Figuren mit verhülltem oder unverhülltem Oberkörper handelte, ist anhand der erhaltenen Fragmente nicht mehr nachvollziehbar. Als ein Indiz für unverhüllte Oberkörper könnte das Auftreten in der Gruppe gewertet werden – allerdings beruht auch die Bekleidung aller vier Personen mit einem ‚Fellrock‘ lediglich auf Mutmaßungen. Aufgrund der gegebenen Situation sowie angesichts der vergleichbaren Bildzeugnisse scheint die Annahme einer Gruppe von vier ‚Fellrock‘-Trägern mit nacktem Oberkörper meines Erachtens jedoch am plausibelsten zu sein. Zudem können ‚Fellrock‘-Träger aufgrund des Prozessionsfreskos nun auch architekturräumlich präziser verortet werden – und diese Verortung selbst vermag weitere Hinweise

auf die gesellschaftshierarchische Verortung der ‚Fellrock‘-Träger zumindest in der SPZ zu geben. So stehen sie erstens hinter einer Stufe in der Bodenlinie und sind somit den in der Prozession von der *West Porch* herannahenden Figuren auf höherem Niveau entgegengewandt. Zweitens kommen sie nicht gemeinsam mit den Prozessionsteilnehmern in den Palast hinein, sondern *befinden sich bereits darin*. Hierin lässt sich hinsichtlich der Assoziation von ‚Fellrock‘-Trägern und Gebäude sinnkonzeptuell eine Parallele zu der Darstellung auf dem Siegelabdruck aus Agia Triada erkennen, wo zwei ‚Fellrock‘-Träger aus einem Gebäude herausgetreten sind. Auch im *Corridor of the Procession Fresco* ist eine entsprechende Zugehörigkeit zu einem Gebäude, namentlich dem Palast von Knossos, impliziert. Die Wiedergabe der ‚Fellrock‘-Träger in dieser Position vermag somit das Postulat, dass sie Inhaber von Ämtern und Würden innerhalb der Palastorganisation waren, auch unter dem räumlich-relativen Aspekt ihrer Positionierung zu bestätigen.

Im Kontext der dargestellten Prozession fungierten die ‚Fellrock‘-Träger als Empfänger der hereintretenden Personengruppen, und nicht nur das: Wie die Reste des Textils nahelegen, die sich zwischen der Robe tragenden Anführerin der Gruppe von Prozessionsteilnehmern und der ihr entgegengewandten Gruppe von ‚Fellrock‘-Trägern erhalten haben, nahmen sie auch Gaben, hier ein Textil mit Fransen, in Empfang, die im Zuge der Prozession von außen in den Palast hineingetragen und an diesen übergeben wurden (Abb. 4.16; 4.17). Daraus geht hervor, dass es zu den Aufgaben der ‚Fellrock‘-Träger gehörte, einerseits Personen zu empfangen, die zu bestimmten Anlässen in den Palast von Knossos kamen, um möglicherweise an etwaigen Kulthandlungen auf dem Zentralhof und in angrenzenden Gebäudetrakten teilzunehmen. Und es gehörte andererseits auch dazu, Gaben entgegenzunehmen, die von jenen Personen zu verschiedenen Zwecken in den Palast gebracht wurden. Diese Gaben gingen möglicherweise in den Besitz des Palastes über oder wurden im Zuge weiterer Ritualhandlungen verwendet, wohin sie dann allerdings von den ‚Fellrock‘-Trägern selbst gebracht wurden. Die entsprechenden NPZ II/III Darstellungen auf Siegeln wurden bereits oben genannt, und es ist wohl kein Zufall, dass es in den Siegelbildern neben der Doppelaxt das Textil war, welches von den ‚Fellrock‘-Trägern transportiert wurde, um im Rahmen des Doppelaxt-Kults Verwendung zu finden. Mit letzterer Aufgabe – der aktiven Durchführung der Kulthandlungen – dürften dann, zumindest in der SPZ, allerdings nicht die männlichen ‚Fellrock‘-Träger betraut gewesen sein, die auch auf dem Sarkophag von Agia Triada lediglich als Träger von Gaben wiedergegeben waren. Diese Aufgabe kam vielmehr den erst in der SPZ in den Bildern zutage tretenden ‚Fellrock‘-Trägerinnen zu.

Das von Boulotis publizierte Fragment eines einzeln schreitenden ‚Fellrock‘-Trägers deutet darauf hin, dass auch an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* am Prozessionszug beteiligte ‚Fellrock‘-Träger dargestellt waren. Auch die Darstellung auf dem Sarkophag von Agia Triada legt die Annahme nahe, dass Prozessionen von Gaben tragenden ‚Fellrock‘-Trägern mit nacktem Oberkörper einen wesentlichen Bestandteil des mit der Doppelaxt



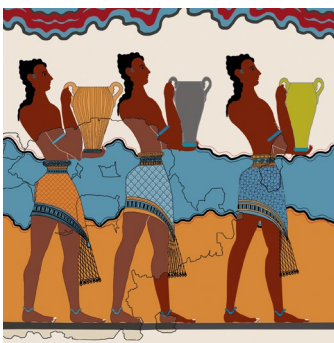
Gesamtdarstellung



Detail links



Detail Mitte



Detail rechts

Abb. 4.16 Zeichnerische Rekonstruktion des spätpalastzeitlichen Prozessionsfreskos von der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*.



Abb. 4.17 Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*: Nahansicht der rekonstruierten Übergabeszene.

assoziierten Kultgeschehens bildeten, während ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper vor einer mit Spiralen dekorierten Fassade und in der Nähe einer mutmaßlichen *theatral area* dem Geschehen vorstand. An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* fungierten die ‚Fellrock‘-Träger somit als jene Personen, welche einerseits als Vertreter des Palastes andere Prozessionsteilnehmer und Gaben in Empfang nahmen und andererseits als Diener im Kultgeschehen auch selbst an der Prozession beteiligt waren und möglicherweise Gaben zum Zielort trugen. Die inhaltliche Dimension, die sich aus der ungewöhnlichen Einbindung dieser Figuren für das Prozessionsgeschehen ergibt, möchte ich im folgenden abschließenden Kapitel zum Bild-Raum vor Ort ausführlicher erläutern.

Von dem anschließenden Abschnitt des Prozessionszuges haben sich lediglich die drei hintersten, mit Schurzten bekleideten Gabenträger erhalten. Wie die Bildanalyse zeigen konnte, sind die Schurzträger an dem Zug in ihrer Eigenschaft als Vertreter einer Elite beteiligt, die sich an anderer Stelle häufig als Krieger und Jäger darstellte, zu deren darstellungsrelevanten Aktivitäten jedoch seit der NPZ auch die Darbringung von Gaben gehörte. Dadurch präsentierten sie sich nicht zuletzt auch als Personen, die den Zugang zu Ressourcen hatten, um derartige Gaben darbringen zu *können*, eine gesellschaftliche Position, die sich nicht zuletzt in der aufwendigen und somit kostspieligen Gestaltung ihrer Gewänder äußerte¹⁰⁷⁴. Aufgrund ihrer Stellung und Funktion innerhalb der Palastgesellschaft wurden sie unter anderem auch nach Ägypten gesandt, wo sie in Grabmalereien als *keftiu*-Gabenbringer festgehalten wurden. In diesem Sinne ist wohl auch ihr Vorkommen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* sowie an weiteren Wänden im Südwesttrakt (*Cup-bearer Fresco*) und im Nordtrakt (*North Threshing*

1074 Vgl. dazu Barber 1991, 312–330. Ferner German 2005, 24. 86; Blakolmer 2008b, 261.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Floor Deposit) des Palastes in dieser für sie charakteristischen Funktion zu erklären: Im Rahmen von Prozessionen trugen sie materiell hochwertige und in der Verarbeitung aufwendige Gefäße und Substanzen, die – falls sie nicht bereits dem Palast gehörten und zu repräsentativen Zwecken nach draußen getragen worden waren – in weiterer Folge wohl in den Besitz des Palastes übergehen oder im Rahmen des Kultgeschehens am Zielort Verwendung finden sollten. Dass auch diese Aktivität in der SPZ im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens angesiedelt war, vermag erneut der Sarkophag von Agia Triada anzudeuten, auf dessen Schmalseite drei Schurzträger in einer Prozession dargestellt waren. Wie viele Schurzträger einst insgesamt die Wände des *Corridor of the Procession Fresco* zierten bzw. ob ihnen noch anders gewandete Figuren voranschritten, muss ebenso offenbleiben wie die Frage, ob dem Abschnitt des Prozessionszuges, dessen Schlusslicht sie bildeten, erneut eine Gruppe von ‚Fellrock‘-Trägern gegenübergestellt war, die von der zuvorderst schreitenden Person dargebrachte Gaben entgegennahm. In jedem Fall gehörten auch die Schurzträger mit ihren Kannen, Rhyta und Steingefäßen sowie deren etwaigen Inhaltsstoffen zu den Personen, die für die vollständige Wiedergabe der Prozession, die von der *West Porch* in das Innere des Palastes von Knossos zog, erforderlich waren.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Mit der Neugestaltung von Westhof, *West Porch* und anschließendem Korridor zu Beginn der NPZ II erhielt der im Westen gelegene, seit der APZ für Prozessionen angelegte Eingangsbereich in den Palast von Knossos ein eindrucksvolles Erscheinungsbild. Das seit der APZ existierende von der Stadt kommende und über den Westhof in das Innere des Palastes führende Wegenetz¹⁰⁷⁵ wurde modifiziert und um einen neuen Zweig erweitert, der sich in Form von erhöhten Gipssteinplatten mittig durch den neu angelegten Korridor zog. Mit seinem von Wandmalerei, Gipsstein- und Schieferplatten geprägten Interieur knüpfte der Korridor an die auch andernorts in Knossos und auf Kreta zu beobachtende Gestaltung von vorrangig kultisch und zeremoniell genutzten Räumen an. Für die rituelle Nutzung des Palastes von Knossos bedeutete die Anlage des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors die Monumentalisierung eines etablierten Ortes ritueller Aktivität, namentlich des vorzugsweise in Form von Prozessionen organisierten Einzugs in den Palast. Die Durchführung von Prozessionen – seit der Frühbronzezeit ein konstanter Bestandteil der kretischen Ritualpraxis¹⁰⁷⁶ – erhielt damit eine neue Dimension und signalisierte eine Entwicklung des performativen Handelns, die

1075 Palyvou 2004, 214f.; Driessen 2004, 79; Panagiotopoulos 2006a, 35f.

1076 Siehe z. B. Soar 2015.

möglicherweise ebenso wie die NPZ II-zeitlichen Bildschöpfungen und die inselweite Verbreitung der Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ zur Etablierung und Stabilisierung hierarchischer Machtverhältnisse vonseiten der Palastelite forciert wurde¹⁰⁷⁷. Eine solche Wirkung hatten Prozessionen insbesondere auf diejenigen Menschen, welche die Prozession und ihre Teilnehmer auf ihrem Weg über den Westhof und zum Eingang in den Palast verfolgten – ein Szenario, welches in Hinblick auf die Masse der Zuseher möglicherweise in den Miniaturfresken aus Knossos veranschaulicht wurde¹⁰⁷⁸. Der Aspekt der sozialen Differenzierung gewinnt umso mehr an Gewicht, wenn man sich mit Henri van Effenterre und Diamantis Panagiotopoulos den symbolischen Gehalt der stadtseitig gelegenen Westfassade des Palastes vergegenwärtigt, an der entlang – anstatt durch sie hindurch – die Zugangsrouten führte:

„In a word, the West side of a Minoan palace is a *front*, not a *façade*. It is intended to be looked at from the town as a stop, or to give a dominant and privileged view onto the esplanade, and the town behind, from the upper stories of the palace, without direct contact. [...] Just as other features, architecture had to separate the Master of the palace from the common people. A sharp difference, which did not exist at first, in the Old Palaces, had to be made between the two.“¹⁰⁷⁹

„Durch ihren nicht einladenden, sondern abgrenzenden Charakter fungierte diese hohe Mauer als Trennwand zwischen Innen und Außen, zwischen der höfischen Elite und der breiten Masse der Bevölkerung. Der im Verhältnis dazu enge Südwest-Eingang ermöglichte einen streng regulierten Zugang in das Palastinnere und festigte auf symbolischer Ebene die Spaltung zwischen den beiden sozialen Sphären.“¹⁰⁸⁰

Zugleich lässt sich der Korridor mit Letesson und Driessen als eine liminale Zone zwischen der Außenwelt und dem internen Arrangement des Gebäudes beschreiben: Als Übergangsbereich gewährte er einen Zugang und eine räumliche Verbindung beider Bereiche, doch zugleich segregierte er sowohl den Raum als auch die Akteure und Aktivitäten¹⁰⁸¹. Die Anlage des Korridors einschließlich der *West Porch*

„may not only imply an attempt to reduce the permeability of the building, but also acts as an efficient signal, a way of underlining the shift from the external world to the internal domain“¹⁰⁸².

1077 Zu diesem Zusammenhang siehe ausführlicher German 2005, bes. 88. 94.

1078 Für Abbildungsverweise siehe [Anm. 832](#) bzw. [836](#).

1079 van Effenterre 1987, 86f.

1080 Panagiotopoulos 2006a, 32f.

1081 Letesson – Driessen 2008, 209.

1082 Letesson – Driessen 2008, 209.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Mit dem Betreten der *West Porch* entschwand die Prozession den Blicken des Publikums und signalisierte dessen Ausschluss von den exklusiv im Palast und unter ausschließlicher Beteiligung der zugelassenen Gruppen abgehaltenen Handlungen. Für die Prozessionsteilnehmer selbst hingegen wurde das Betreten des Palastes, das nicht in einer geraden und direkten Linie durch den Westtrakt erfolgte, sondern einen Umweg über den Südwesttrakt nahm, wortwörtlich in die Länge gezogen. Dadurch intensivierte sich zugleich das Moment der Annäherung an den Zielort, die nach dem Überqueren des lichten und von Menschen gefüllten Westhofs in plötzlicher Abgeschlossenheit sowie in relativer Enge und Dunkelheit vollzogen wurde.

Im späteren Verlauf der NPZ III bzw. zu Beginn der SPZ wurden die wichtigsten Räumlichkeiten des Palastes von Knossos umgestaltet und dabei auch das Erscheinungsbild des bisherigen Prozessionskorridors geändert. Der Plattenboden wurde mit Stuck überzogen und die vormals lebhaft-bewegten Darstellungen an den Wänden durch die monumental-ästhetische Komposition des Prozessionsfreskos ersetzt. Möchte man sich der Auffassung Senta Germans anschließen, die die ostentative Betonung des performativen Handelns als Maßnahme zur Bewältigung sozialer Spannungen in der NPZ interpretierte¹⁰⁸³, so könnte man vermuten, dass auch in der ausgehenden NPZ III und frühen SPZ die Monumentalisierung des performativen Akts der Prozession eine Reaktion auf jene soziale Krise war, welche die Machthaber in Knossos infolge der Umwälzungen in der NPZ III zu bewältigen hatten.

Als ein Merkmal der Kontinuität wurde neben der Ritualpraxis selbst der erhöhte Plattenweg beibehalten, der weiterhin die Verlängerung des von der Stadt kommenden und sich über dem Westhof verzweigenden Wegesystems bildete. Der Weg führte durch die *West Porch*, wo seine Verzweigung mehrere Möglichkeiten des Durchquerens der Portikus sowie der Wahrnehmung des an der Ostwand erneut ausgeführten Stiersprungfreskos erlaubte¹⁰⁸⁴. Er mündete schließlich in den *Corridor of the Procession Fresco*, in dem er gleich einem in eine rote Umgebung eingebetteten ‚weißen Faden‘¹⁰⁸⁵ die Route in das Innere des Palastes vorzeichnete. Die Prozessionsfresken an beiden Wänden vervollständigten den Ort der Zeremonie (Abb. 4.19), und im Zusammenspiel von architektonischem Erscheinungsbild, figürlich-repräsentativem Wanddekor sowie handelnden und wahrnehmenden Menschen konstituierte sich ein Bild-Raum, den ich im Folgenden unter verschiedenen Aspekten beleuchten möchte.

Zunächst ist dabei noch einmal auf den Aspekt der Wahrnehmbarkeit und Erfahrbarkeit der Darstellungen an den Wänden unter Berücksichtigung der architektonischen Bedingungen und ihres raumstrukturierenden Potentials einzugehen. Bereits mehrfach wurde auf die eigentlich selbstverständliche Tatsache hingewiesen, dass der *Corridor of the Procession Fresco* ein *Durchgangsbereich* war: Der architektonische Raum wurde durch einen langgestreckten Korridor

1083 German 2005, bes. 92–94.

1084 Güntel-Maschek 2012c, 124–127 m. Abb. 6. 8; Güntel-Maschek 2012d, 173–176 m. Abb. 2.

1085 In Anlehnung an Driessens „Ariadne’s clues/threads“; siehe Driessen 2009, 41. 44–52.

gebildet, der die Portikus des Südwesteingangs mit einem Zielort im Inneren des Palastes verband. Er war zum *Hindurchschreiten* angelegt, was aller Wahrscheinlichkeit nach zumindest zu bestimmten Anlässen in Form von Prozessionen bewerkstelligt wurde, das heißt von Zügen von Menschen, die sich einzeln oder in Gruppen hintereinander in einer gewissen Geschwindigkeit und in einer gemeinsamen Richtung¹⁰⁸⁶ durch den Korridor hindurch bewegten. Der zentrale Weg kann dabei als wesentlicher, nicht nur konstitutiver, sondern auch raumstrukturierender Faktor des Bild-Raums betrachtet werden, da er sowohl den Weg der Prozession als auch deren Zusammenstellung vorzeichnete: So wurde den Prozessionsteilnehmern auf diese Weise die Ordnung des Hintereinandergehens auferlegt, wobei die Breite des zentralen Weges mit etwa einem Meter an allein oder höchstens im Paar nebeneinander schreitende Individuen denken lässt. Hinzu kommt, dass – mit Ausnahme der Anführer – auch *vor* einem oder zwei Prozessionsteilnehmern jeweils ein oder zwei weitere Prozessionsteilnehmer schritten, vor diesen weitere und so fort. Der zentrale Weg gab damit nicht nur Struktur und Richtung des Prozessionszuges vor, sondern eröffnete auch die Möglichkeit, die Malereien an den Wänden wahrzunehmen. Schritt man allein, so konnte man durch wiederholte Drehung des Kopfes die Malereien zu beiden Seiten abwechselnd erkennen. Schritt man jedoch im Paar, so waren vor allem die Malereien auf der nächstgelegenen Wand zu sehen, weniger jedoch diejenigen auf der Seite des Prozessionspartners. Und in jedem Fall galt, dass man bloß den unmittelbar neben sich selbst befindlichen Abschnitt der Darstellung wahrnehmen und sich somit den Gesamthalt einer Seite oder beider Seiten im Verlauf des Fortschreitens nur *sukzessive* erarbeiten konnte¹⁰⁸⁷.

Aufgrund dieser Faktoren erscheint es nur logisch, dass auch die Darstellungen an den Wänden in Übereinstimmung mit den vom architektonischen Raum, der Handlungsdynamik sowie den dadurch an die Wahrnehmung gestellten Bedingungen konzipiert und komponiert waren. Die bronzezeitlichen Kreter begegneten dieser Problematik seit der NPZ durch drei Varianten des Wanddekors: erstens die in Kapitel 5 ausführlicher besprochene Wanddekoration in Form von auf halber Höhe in der Hauptzone platzierten, horizontal verlaufenden Dekorstreifen mit geraden Rändern; zweitens der Wanddekor in Form von horizontalen, mit gewellter Kontur aufeinandertreffenden Farbflächen in der Hauptzone; drittens der Schmuck in Form von figürlichen Darstellungen, die a) in annähernder Lebensgröße ausgeführt waren, sich b) auf einem meist dunklen, den Boden repräsentierenden Streifen und c) vor einem *nicht*-naturlandschaftlichen Hintergrund bewegten und die d) in ihrer überwiegenden Zahl in die Hauptrichtung

1086 Wenngleich gerade in kleineren Gebäudestrukturen, etwa dem Treppenhaus von Gebäude *Xesté 4*, Akrotiri, Thera, damit zu rechnen ist, dass die Prozessionsteilnehmer den Zielort auf dieselbe Weise auch wieder verließen, so war dennoch stets nur eine Bewegungsrichtung maßgeblich und kam dementsprechend an den Wänden zur Umsetzung.

1087 Auch unter diesem Gesichtspunkt sollte begreiflich werden, dass eine Gesamtkomposition in Form aufeinanderfolgender einzelner jeweils auf ein Zentrum orientierter Sequenzen – die sich im Falle des Prozessionsfreskos jeweils über eine Länge von etwa sechseinhalb Meter erstrecken würden – diesem sukzessiven Gedanken nicht entgegengekommen wäre.

des Korridors, das heißt zum primären Zielort des Ganges hin unterwegs waren. Alle drei Gestaltungsformen sorgten für ein gleichförmiges Erscheinungsbild, das die Horizontale, Kontinuität und Einheitlichkeit des Durchgangsraums betonte, das reale Prozessionsteilnehmer oder sonstige Personen *auf ihrem Weg durch den Korridor* begleitete. Während die beiden zuerst genannten Varianten auch inhaltlich eine gewisse Gleichförmigkeit bewahrten, reflektierte die dritte die praktische Bestimmung des Bildträgers und projizierte nicht nur das aktuelle Handeln des Wahrnehmenden – das Hindurchschreiten durch den Korridor aus einem bestimmten Anlass – auf die Wände, sondern narrativierte es dem Anlass entsprechend durch die Gestaltung der Figuren, ihrer Geschlechter, Gewänder, Frisuren, Gaben und Gesten. Die Darstellungen an den Wänden kreierte einen inhaltlich konkreten Kontext für das Geschehen im Raum und vermittelten dessen Bedeutungsdimensionen an diejenigen, die sie im Rahmen des Prozessionsrituals wahrnahmen.

Dabei gilt, dass die an den Wänden dargestellten Menschenzüge zu keiner Zeit in ihrer Vollständigkeit wahrnehmbar waren, sondern *im Zuge des Durchschreitens des Durchgangsbereichs sukzessive* erfahren wurden. Die Wahrnehmung von Darstellungen an den Wänden von Durchgangsbereichen kann unter diesem Gesichtspunkt mit einem leseähnlichen Erfahren der Zusammensetzung des gesamten Menschenzuges verglichen werden. In diesem wahrnehmungs- und erfahrungsbezogenen Sinne lässt sich das Wahrnehmungserlebnis von Wandbildern in Durchgangsräumen im weitesten Sinne als *diskursiv* bezeichnen, da die Wandbilder Inhalt und Bedeutung erst nach und nach vermitteln; es steht somit in markantem Kontrast zum *präsentativen* Wahrnehmungserlebnis der Wandbilder in minoischen Aufenthaltsräumen, deren Bildinhalt sich in der Regel auf einen Blick bzw. von einem Standpunkt aus erfassen ließ¹⁰⁸⁸. Diesen *diskursiven* Charakter des Wahrnehmungserlebnisses gilt es bei einer Annäherung an die Konzeption und Wirkung von Darstellungen in minoischen Durchgangsbereichen und so auch bei der Erfassung des bild-räumlichen Geschehens im *Corridor of the Procession Fresco* zu berücksichtigen.

Auch an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* wurde die dritte Variante des Durchgangsraumdekors umgesetzt. Sie resultierte in einer Hauptströmung von lebensgroßen Prozessionsteilnehmern, die auf einer dunklen Bodenlinie vor einem nicht-landschaftlichen Hintergrund von der *West Porch* in Richtung eines Zielorts im Inneren des Palastes schritten (Abb. 4.18; 4.19). Unterbrochen wurde der Menschenfluss durch mindestens eine Gruppe von in die Gegenrichtung gewandten ‚Fellrock‘-Trägern, doch stellte diese auf dem Weg in das Innere des Palastes einen inhaltlich zwar bedeutenden, in Hinblick auf den Fluss des Geschehens jedoch vernachlässigbaren Störfaktor dar. Für das sukzessive Erfahren

1088 Der Begriff wird hier in Anlehnung an die Ausführungen der Philosophin Susanne Langer (Langer 1984; Originalausgabe 1942) verwendet, die ihn zur Abgrenzung von *diskursiven* Symboliken wie Schrift und Sprache, die ihre Inhalte sukzessive entfalten, gegenüber der *präsentativen* Symbolik von Bildern einsetzte, die ihre Elemente gleichzeitig darbieten, sodass ihre Komposition auf einen Blick erfasst werden kann. Zum *präsentativen* Wahrnehmungserlebnis siehe unten Kapitel 5.2.2.



Abb. 4.18 Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco*: Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Darstellung.

der Darstellung an den Wänden bzw., sofern auch die realen Teilnehmer nebeneinander schritten, an *einer* Wand war das kurze Intermezzo der in die Gegenrichtung gewandten, noch dazu dicht gedrängten und somit schnell hinter sich gelassenen ‚Fellrock‘-Träger nur ein weiterer, eine zusätzliche Information vermittelnder Abschnitt im dargestellten Prozessionsgeschehen.

Dieses Erfassen erfolgte gemäß dem diametralen Verhältnis zwischen der Wiedergabe der Prozession an den Wänden und der Bewegungsrichtung realer Teilnehmer durch den Korridor *von hinten*: Die Personengruppen, die nach dem Eintreten in den Korridor als erste wahrgenommen wurden, bildeten tatsächlich den *Schluss des dargestellten Prozessionsgeschehens*. Im Zuge der Vorwärtsbewegung passierte man die Teilnehmergruppen des Prozessionszuges an den Wänden und näherte sich mit Annäherung an den Zielort des Korridors zugleich denjenigen Personengruppen, die im vorderen Abschnitt des Prozessionszuges schritten. Geht man davon aus, dass das Prozessionsgeschehen nicht lediglich in einer simplen Nebeneinanderstellung bzw. Aufeinanderfolge verschiedener für das repräsentierte Prozessionsgeschehen konstitutiver Gruppen bestand, sondern einen planvoll akkumulierenden Aufbau besaß, so könnte das sukzessive Passieren der Teilnehmergruppen im Zuge des Durchschreitens des Korridors auch eine inhaltliche Steigerung zum Zielort hin bedeutet haben. Die führenden und vielleicht hochrangigsten Teilnehmergruppen wären dann an den Wänden in nächster Nähe zum Zielort platziert gewesen. Diese Idee eines hierarchisch aufgebauten Prozessionszuges ist jedoch rein hypothetisch und soll daher an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden¹⁰⁸⁹.

1089 Es wäre nur allzu interessant zu wissen, wer dann an der Spitze des dargestellten Prozessionszuges schritt oder nach Art der ‚Fellrock‘-Träger den Prozessionsteilnehmern entgegengestellt war und wer somit zu sehen war, bevor der Zielort der Prozession erreicht wurde. Der in



Abb. 4.19 Blick von der *West Porch* in den *Corridor of the Procession Fresco*: Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms.

Für das bild-räumliche Arrangement des Handlungsgeschehens im *Corridor of the Procession Fresco* dürften die in unterschiedlichem Dichtegrad gestaffelten lebensgroßen Prozessionsteilnehmer, die an beiden Wänden auf ihrem Weg in Richtung des Palastinneren eingefroren waren, in jedem Fall den ohnehin bestehenden Eindruck, Teil einer Menschenmenge zu sein, multipliziert haben¹⁰⁹⁰ (Abb. 4.19). Gleich ob man nur eine oder beide Wände sehen konnte, lässt sich der rein erlebnisbezogene bild-räumliche Effekt auf den Einzelnen wohl am ehesten folgendermaßen beschreiben: Man fühlte sich als Teil eines Prozessionszuges, der sich seinen Weg durch eine Masse von gemalten Prozessionsteilnehmern bahnte. Diese Masse verharrte zu beiden Seiten größtenteils in eine gemeinsame Richtung gewandt; in ihrem fortwährenden, idealen Dasein erhob sie einen Anspruch auf Ewigkeit, indem sie sozusagen die Adern des Palastes auch in Zeiten der Abwesenheit aktueller Festzüge mit zeremoniellem Geschehen belebte und die Wirkung der Ritualhandlung kontinuierlich aufrechterhielt¹⁰⁹¹.

Abgesehen von diesen formal-effektiven Aspekten besaßen die Prozessionsfresken jedoch auch eine inhaltliche Dimension, die vermittels der artifiziellen

diesem Zusammenhang wohl sofort angedachte ‚Lilienprinz‘, der nach der Rekonstruktion von Niemeier 1987b, 82–98 m. Abb. 24–26, tatsächlich von einer Figur stammen könnte, die im ‚Herrschergestus‘ ähnlich wie auf dem *Chieftain Cup* aus Agia Triada der herannahenden Prozession entgegengewandt stand, fällt primär aufgrund seiner früheren Datierung und seiner Ausführung in Relief aus. Ob er einen spätpalastzeitlichen Nachfolger besaß oder ob ähnlich wie auf dem Sarkophag von Agia Triada möglicherweise ein hoher Würdenträger im ‚Fellrock‘ den herannahenden Prozessionsfiguren entgegengestellt war oder ob schlichtweg die den Prozessionszug anführende Figur zugleich die letzte Figur war, welche vor Betreten des Zielorts wahrzunehmen war, muss vollkommen offenbleiben.

1090 Vgl. auch Adams 2007, 374.

1091 Vgl. auch Hägg 1985, 210f.

Präsenz bestimmter Personentypen dem bild-räumlichen Arrangement ganz konkrete Eigenschaften verlieh. Diese wurden im Zuge der vorangegangenen Analysen anhand der verschiedenen Gewandformen ermittelt, für die sich aufgrund ihres wiederholten Getragenwerdens in bildlichen wie räumlichen Kontexten der NPZ und SPZ bestimmte ihrem Vorkommen zugrunde liegende Sinnkonzepte erschließen ließen. Mit dem Eintritt in den *Corridor of the Procession Fresco* sah man sich folglich nicht von wiederholt abgebildeten bedeutungslosen Typen von Prozessionsfiguren umgeben, sondern von Personen, die sich aufgrund ihres Gewandes als Träger ganz konkreter gesellschaftlicher und ritueller Aspekte und Pflichten auszeichneten. In Anknüpfung an die oben zum neupalastzeitlichen Korridor getätigte Aussage ist zu vermuten, dass es sich bei den repräsentierten Teilnehmergruppen um jene sozialen Gruppen handelte, die in der SPZ zu den unter Ausschluss der breiten Masse abgehaltenen Zeremonien und Kulthandlungen im Palast gehörten.

Hatte man den Korridor betreten, so war man zunächst von einer dicht gedrängt laufenden Gruppe umringt, die auf der rechten Seite aus neun männlichen Robenträgern und mindestens drei Volantgewandträgerinnen bestand, während auf der linken Seite sechs Robenträger von einer Volantgewandträgerin angeführt wurden. Wie die Bildanalyse zeigen konnte, war mit den männlichen Robenträgern eine Gruppe von Personen artifiziell präsent, welche im Kultgeschehen für gewöhnlich als Kulddiener fungierten, indem sie die beim Opferritual benötigten Gefäße trugen oder durch das Spielen von Instrumenten für die musikalische Untermauerung sorgten. Hierbei handelte es sich um Personen, die erst in der SPZ bildhaft in Erscheinung traten, als die bildliche Darstellung der Opferhandlungen im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens generell einen Wandel vollzogen hatte¹⁰⁹². An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* repräsentierten die Robenträger diejenigen Personen, die unmittelbar an diesen Opferhandlungen, unter anderem Stieropfer und Libationen, beteiligt, jedoch nicht die Hauptausführenden waren. Für den Eintretenden bildete diese Gruppe von Kulddienern damit zugleich einen unmittelbaren Einstieg in den übergeordneten Handlungsrahmen und implizierte die bevorstehenden Handlungen, zu deren Vollzug die Robenträger in der Prozession an den Wänden das Schlusslicht bildeten.

Mindestens vier Volantgewandträgerinnen schritten in derselben Gruppe gemeinsam mit den Robenträgern und dennoch ihnen voraus. Wie die Bildanalyse ergab, handelte es sich hierbei um Frauen, die – möglicherweise seit dem Ende ihrer Kindheit – im Dienste einer weiblichen Autoritätsfigur von hochrangigem bis göttlichem Status standen. Diese Frauen gehörten einer elitären Gruppe an, die in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen ihre gesellschaftliche Stellung durch ihre enge Beziehung zu einer bisweilen von einem Greifen begleiteten, thronenden weiblichen Figur und ihre damit verbundene Rolle im neupalastzeitlichen Ritualwesen zum Ausdruck gebracht hatte. Aufgrund der Veränderung des inselweit verbreiteten soziopolitischen Systems und der Aufgabe einiger der

1092 Erkennbar an der erst in der SPZ (wieder) eingeführten Darstellung des Stieropfers; vgl. oben [Anm. 1038](#). Vgl. auch Militello 1998, 292, dem zufolge die Robe „potrebbero avere costituito una innovazione nel costume cretese propria del TM II/III“.

in der NPZ II und NPZ III propagierten religiösen Ideen und Praktiken büßte mit dem Ende der NPZ jedoch auch die Volantgewandträgerin an Darstellungsrelevanz ein. Soweit erhalten bildete der *Corridor of the Procession Fresco* im Palast von Knossos in der SPZ zunächst den einzigen Ort, an dessen Wänden die Volantgewandträgerin auf Kreta noch artifiziell Präsenz zeigte. Dies mag vor allem daran liegen, dass auch in der SPZ, wie in [Kapitel 6](#) näher auszuführen sein wird, der Palast unter anderem als der ‚Sitz‘ einer weiblichen hochrangigen bzw. göttlichen Person fungierte, deren engstem Kreis sie angehört haben könnte. Denn auch in den spätpalastzeitlichen Darstellungen war nun vor allem die ‚Göttin mit *snake frame*‘ mit dem Volantgewand bekleidet, sodass das Gewand nach wie vor als ein visuell-symbolischer Verweis auf die Affinität der Trägerin zu ihrer Herrin gewirkt haben muss. An den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* repräsentierten die Volantgewandträgerinnen somit wohl jene Personen, welche an der Prozession beteiligt waren, um am Zielort ihre Rolle als Dienerinnen und Begleiterinnen der thronenden Würdenträgerin von hochrangigem bzw. göttlichem Status zu erfüllen. Auch sie vermochten dem in den Korridor eingetretenen Prozessionsteilnehmer weitere Informationen nicht nur hinsichtlich der Zusammensetzung der dargestellten Prozession, sondern auch hinsichtlich des übergeordneten Sinnkonzepts jenes Kultgeschehens zu vermitteln, zu dessen Anlass die Prozession gebildet worden war.

Der weitere Weg führte an einem männlichen Figurenpaar auf der linken Seite vorbei, dessen sinnstrukturelle Verknüpfungen sich mangels erhaltener Gewänder jedoch nicht mehr rekonstruieren lassen. Ebenso bricht nun die Darstellung auf der rechten (West)Wand ab und es stehen nur mehr die Kompositionen auf der linken Wand für weitere Information bezüglich des hier einst vergegenwärtigten Prozessionsszenarios zur Verfügung.

Hier näherte man sich nun einer weiteren Gruppe von Prozessionsteilnehmern, zunächst vier jeweils im Paar dicht hintereinander schreitenden männlichen Figuren, von denen zumindest das vordere Paar vermutlich mit dem Schurz bekleidet war. Die Schurzträger repräsentierten Mitglieder einer elitären Gruppe, die sich in den Bilddarstellungen seit der APZ fassen lässt, die jedoch während der NPZ nicht zu jenen sozialen Gruppen gehört hatte, welche sich durch ihre Nähe zum Palast und ihre Beteiligung an den spezifischen Ritualpraktiken ausgezeichnet hatten. Stattdessen stellten sie sich als Krieger und Jäger sowie als Besitzer und Darbringer von Gaben wie Meerestieren oder Herdenvieh dar, und in eben dieser letztgenannten Funktion waren sie auch im Kontext der spätpalastzeitlichen Darstellungen von Ritualhandlungen präsent. Mit ihren aufwendig gestalteten Schurzen vertraten sie offenbar jene elitäre Gruppe, die in der NPZ etwas abseits der unmittelbaren Palastorganisation existiert und sich hauptsächlich über ihre Fähigkeiten und Ideale als Krieger, Jäger und Gabenträger definiert hatte. In der ausgehenden NPZ III und in der SPZ könnte sie auch innerhalb der Palastorganisation erneut an Bedeutung gewonnen haben, wie ihre zahlenmäßig nicht geringe Präsenz an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* sowie nicht zuletzt ihre Entsendung nach Ägypten implizieren.

Mit kleinem Abstand ging den Schurzträgern eine weibliche Figur in knöchellanger, aufwendig dekorierte Robe voraus, die aufgrund des Gewanddekors als Funktionsträgerin am Ort der Präsenz einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status gedeutet wurde. Das für den Gewanddekor gewählte, hier stark vereinfacht wiedergegebene ‚Halbrosetten‘-Motiv kennzeichnete ihre bedeutende Funktion im Rahmen des für den Palast repräsentativen Kultgeschehens. In dieser Funktion trug sie ein Textil in den Händen, das wohl im weiteren Verlaufe dieses Kultgeschehens im Palast Verwendung fand¹⁰⁹³.

An dieser Stelle erfuhr das bis dahin kontinuierlich in eine Richtung weisende Prozessionsgeschehen eine Unterbrechung. Auf die Robenträgerin und ihr nach vorne gehaltenes Textil folgte nicht etwa eine weitere Gruppe von Prozessionsteilnehmern, sondern hier stand eine den Eintretenden entgegengewandte Gruppe von vermutlich vier ‚Fellrock‘-Trägern auf einem etwas erhöhten Niveau und nahm Textil und Gabenträger in Empfang (Abb. 4.17). Im Zuge der Bildanalyse wurde deutlich, dass es sich bei den ‚Fellrock‘-Trägern bereits in der NPZ um Mitglieder eines hierarchisch gegliederten Kollektivs gehandelt hatte. Dieses war innerhalb der Palastorganisation mit wichtigen Funktionen betraut, so unter anderem als Träger von Textilien und Doppeläxten durch palatale Innenräume, als Verwaltungspersonal und Prozessionsführer sowie als hochrangige Würdenträger, gekennzeichnet durch die besondere Verhüllung des Oberkörpers. Ab der späteren SPZ begegneten die ‚Fellrock‘-Träger abgesehen von den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* auch auf den Langseiten des Sarkophags von Agia Triada, wo den männlichen Gabenträgern und Prozessionsteilnehmern weibliche ‚Fellrock‘-Trägerinnen zur Seite gestellt waren, welche die Ausübung der Opferhandlungen im Rahmen des mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehens übernahmen.

Angesichts der sinnkonzeptuellen Verortung der ‚Fellrock‘-Träger innerhalb der Palast- und Kultorganisation von Knossos bereicherte die artifizielle Präsenz der in die Gegenrichtung gewandten männlichen ‚Fellrock‘-Träger an der Ostwand des *Corridor of the Procession Fresco* das hiesige Prozessionszenario um einige wichtige Aspekte. Zunächst traten diese Figuren auch hier als Funktionäre des Palastes auf, was nicht zuletzt daraus ersichtlich ist, dass sie nicht wie die Prozessionsteilnehmer selbst in den Palast hineinkamen, sondern sich diesen entgegenstellten und folglich *bereits im Palast befindlich* waren. Sie waren zudem den Prozessionsteilnehmern gegenüber symbolisch erhöht, was auf eine zumindest an dieser Stelle zum Tragen kommende höherrangige Position hindeutet, die sicherlich aus der unmittelbaren Zugehörigkeit der ‚Fellrock‘-Träger zum Palast resultierte. Als dessen Vertreter nahmen sie an dieser Stelle das Textil entgegen, das von der Robenträgerin hereingebracht worden war, und es ist recht wahrscheinlich,

1093 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die von Boulotis argumentierte Verknüpfung der Weihung von Textilien mit dem aus mykenischen Schrifttafeln bekannten Fest *to-no-e-ke-te-ri-jo*; siehe Boulotis 2002, 18; Boulotis 1979, 63. Auch Marinatos 1986, 61, zufolge spielte das Textil eine Rolle in Vegetationsfesten und wurde jedes Jahr aufs Neue gewoben; es hätte ihr zufolge somit eine vergleichbare Bedeutung wie der achtförmige Schild besessen und das im Rahmen von Erneuerungsriten benötigte Kulthequipment vervollständigt.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

dass mit der Übergabeszene an dieser Stelle zum ersten Mal bildlich dokumentiert werden sollte, dass im Zuge des Prozessionsgeschehens Gaben an den Palast überreicht wurden, die somit in dessen Besitz übergingen oder im weiteren Verlauf der Ritualhandlungen im Palast Verwendung finden würden. Zu den Aufgaben der ‚Fellrock‘-Träger, die das Textil an dieser Stelle entgegennahmen, dürfte es neupalastzeitlichen Darstellungen zufolge denn auch gehört haben, Gaben wie das Textil gemeinsam mit Doppeläxten durch die Durchgangsbereiche des Palastes zu tragen und ihrer weiteren Verwendung zuzuführen¹⁰⁹⁴.

Die artifizielle Präsenz der den Prozessionsteilnehmern entgegengewandten und mit der Übernahme ihrer Gaben betrauten ‚Fellrock‘-Träger machte auch dem realen Passanten der Wandbilder Aspekte des Prozessionsgeschehens deutlich, an dem er selbst gerade beteiligt war, so etwa die übergeordnete Rolle und immanente Präsenz des Palastes als Ort der Veranstaltung und als Empfänger der herbeigetragenen Gaben sowie der kultisch-religiöse Zweck, zu dem das Prozessionsgeschehen durchgeführt wurde. Nicht zuletzt gehörten die ‚Fellrock‘-Träger ganz offensichtlich zu jenen Personen, die trotz der Umwälzungen zum Ende der NPZ III hin nicht an Bedeutung eingebüßt hatten; denn trotz aller Neuerungen bildeten sie nach wie vor den Apparat an Funktionsträgern, der für den administrativen und kultischen Betrieb des Palastes verantwortlich zeichnete. Auch unter diesem Gesichtspunkt dürfte ihre Präsenz somit ein Element der Kontinuität im Palastbetrieb gebildet haben, die dem Geschehen an dieser Stelle eine zusätzliche würdevolle Note verlieh.

Unmittelbar nach diesem Intermezzo setzte sich das Prozessionsgeschehen fort, diesmal in Form von Gabenträgern, die der reale Prozessionsteilnehmer nun einen nach dem anderen passierte. Die Rolle des Gabenträgers wurde erneut von Schurzträgern übernommen, das heißt von Vertretern einer wohlhabenden sozialen Gruppe, die sich andernorts auch als Krieger und Jäger präsentierten. Von den Gaben ist hier lediglich der untere Teil einer goldenen Kanne mit Reliefdekor erhalten, die aufgrund ihres Materials und ihrer Ausarbeitung nicht nur als Kultgerät, sondern mit Blakolmer auch als *keimelion* im Sinne von „Preziosen und [...] Objekte[n] mit symbolischer Bedeutung“ geschätzt worden sein und „den elitären, palatialen Luxus“ widergespiegelt haben dürfte¹⁰⁹⁵. Eine qualitativ hochwertige Gestaltung der herbeigebrachten Gaben war somit dem Gesamtrahmen entsprechend: er vermochte sowohl den Wohlstand ihrer Träger als auch den Reichtum ihres mutmaßlichen Besitzers und/oder Empfängers – des Palastes – zum Ausdruck zu bringen und dem Bild-Raum nicht zuletzt ein insgesamt luxuriöses Ambiente zu verleihen. Dennoch darf eine Weiterverwendung der Gefäße im Kult bzw. bei der zeremoniellen Abhaltung von Trankritualen angesichts des bisher im virtuellen Durchschreiten des Korridors gesammelten Wissens über das dargestellte Prozessionsszenario und dessen kultisch-religiöse Durchdringung sowie angesichts der Funktion der Metallgefäße, einschließlich ihrer potentiellen

1094 Das Fragment des einzeln schreitenden ‚Fellrock‘-Trägers aus dem südlichen Abschnitt des *Corridor of the Procession Fresco* könnte von einem damit betrauten ‚Fellrock‘-Träger stammen.

1095 Vgl. auch Blakolmer 2007b, bes. 43. 46. 50.

Zugehörigkeit zu etablierten Geschirrssets, nicht außer Acht gelassen werden. Bedauerlicherweise bricht auch die Darstellung an der Ostwand an dieser Stelle ab und lässt den modernen Betrachter auf seinem virtuellen Weg durch den *Corridor of the Procession Fresco* über den Fortgang des Prozessions szenarios im Ungewissen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die artifizielle Präsenz klar differenzierter Gruppen von Prozessionsteilnehmern sowie von Palastbeamten zu beiden Seiten des Korridors dazu beitrug, einen Prozessionskorridor im wahrsten Sinne des Wortes zu schaffen (Abb. 4.19). So wurden die für das aktuelle Ritual notwendigen Personen einschließlich repräsentativer Gaben wiedergegeben und die übergeordnete Rolle des Palastes als Empfänger beider manifestiert, es wurde eine sukzessive Einführung in Zweck und Funktion der Prozessionsteilnehmer im Rahmen der aktuellen und bevorstehenden Ritualhandlungen mit implizitem Verweis auf das übergeordnete Kultwesen erwirkt und schließlich wurden anhand der Platzierung, Staffelung und Niveaudifferenz zugleich die Ordnung und das hierarchische Verhältnis dokumentiert, welche zwischen den am Prozessionszenario Beteiligten vorherrschten. Für den Bild-Raum bedeutete dies, dass den tatsächlichen Prozessionsteilnehmern mit jedem Zug durch den Korridor diese Aspekte wieder vor Augen geführt und somit in ihrer Gültigkeit bestätigt und aufrechterhalten wurden. Zugleich prägten die Darstellungen nicht nur den unmittelbaren Ort des Ritualgeschehens, sondern vor allem den Palast, zu dem der Korridor gehörte und in dessen Inneres er führte, als denjenigen Ort, an dem diese Ansprüche Gültigkeit besaßen und an dem die zugehörigen Kulthandlungen abgehalten wurden. Zwei der in diesem Zusammenhang genutzten Raumkomplexe werden im Verlauf der vorliegenden Arbeit besprochen. Der *Corridor of the Procession Fresco* führte somit nicht nur räumlich, sondern auch ideell in die Sphäre des Palastes ein. Mit jedem Schritt, mit dem sich die Prozessionsteilnehmer in Richtung Zielort bewegten, drangen sie tiefer in das Ideengebäude ein, welches von den einzelnen, artifiziell präsenten Prozessionsteilnehmern, ihren Gewändern und Gaben sowie deren sinnstrukturellen Verflechtungen sukzessive aufgebaut wurde.

Unter diesem Gesichtspunkt wird einmal mehr die Bedeutung des *Corridor of the Procession Fresco* als Abschnitt eines ausgedehnten Wegesystems zur Durchführung der gemeinsamen Zeremonie deutlich. Für einige Zeit waren die Teilnehmer der Prozession, die möglicherweise in der Stadt oder am Stadtrand begonnen hatte, im Freien unterwegs gewesen und hatten vor den Augen zahlreicher Zuseher ihren Weg durch die Stadt und über den Westhof beschritten. An der *West Porch* endete der hypäthrale und vor einem Publikum vollzogene Teil der Prozession, und man trat, nachdem man die fast dreieinhalbmal so breite *West Porch* und das Stiersprungfresko – ein seit der NPZ insbesondere mit der Palastelite von Knossos verknüpfter Bildtopos¹⁰⁹⁶ – an deren Ostwand hinter sich

1096 Vgl. Hallager – Hallager 1995; Shaw 1997, 497–499. 501; Zeimbekis 2006. Zu Stierdarstellungen in Eingangsbereichen siehe zudem generell Marinatos 1989a, 26; Marinatos 1993, 219; Marinatos 1996, 150f.; Immerwahr 1990, 85–88; Morgan 1995c, 41; Shaw 1995, 97f.; Younger 1995, 521f. m. Anm. 53; Blakolmer 2001, 32; German 2005, 33–49. 85–96; Günkel-Maschek 2012c, 124–127; Günkel-Maschek 2012d, 173–176.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

gelassen hatte, in den vergleichsweise dunklen und engen *Corridor of the Procession Fresco* ein¹⁰⁹⁷. Mit dem Eintritt in den Palast fand somit ein Situationswechsel statt: Anstatt bei der Teilnahme am Prozessionszug gesehen zu werden, wurden nun die Prozessionsteilnehmer selbst zu Betrachtern des und zu Teilnehmern an dem an den Wänden verewigten Prozessionsgeschehen, indem sie sich umgeben von vor und hinter ihnen schreitenden Teilnehmern und vorbeiziehend an den in nächster Nähe an den Wänden festgehaltenen Teilnehmern und deren Handlungen fortbewegten¹⁰⁹⁸.

In diesem Zustand der Abgeschlossenheit und zugleich des Eingebundenseins in einen langsam dahinschreitenden Menschenzug vollzog sich der Übergang von der Außenwelt in das Innere des Palastes. Die Darstellungen an den Wänden trugen zum einen dazu bei, durch die Gleichförmigkeit, Horizontalität und Kontinuität der vor einem Wellenbandhintergrund befindlichen lebensgroßen Figuren ein das eigene Handeln reflektierendes und begleitendes Umfeld zu schaffen. Zum anderen veranschaulichten sie den Prozessionsteilnehmern auch auf inhaltlicher Ebene Sinn und Zweck des eigenen Tuns und bereiteten auf das bevorstehende Geschehen vor. Dabei ist nicht zwingend davon auszugehen, dass auch der reale Prozessionszug in dieser Weise aufgebaut war: Vielmehr handelte es sich bei der Darstellung um ein ideales Prozessionsszenario, das in Hinblick auf die Bedeutung und Funktion des Palastes und auf die Rolle, die eine Prozession und ihre Teilnehmer im Rahmen dieses Palastgeschehens zu erfüllen hatten, konzipiert war. Als solch ein ideales Prozessionsszenario funktionierten die Darstellungen auch zu Zeiten, in denen keine realen Prozessionen stattfanden. Zogen jedoch Prozessionsteilnehmer hindurch, so führten die Darstellungen an den Wänden nicht nur eine Zusammensetzung vor Augen, die sämtliche relevante Personengruppen, Gaben und Übergabeszenen umfasste, sondern sie vergegenwärtigte durch diese Zusammensetzung auch all jene Aspekte, die für den Ort des Geschehens, für das Geschehen vor Ort und für die daran Beteiligten repräsentativ waren. Im bild-räumlichen Zusammenspiel von Architektur, Bild und Handlung verdichteten sich die eigene Teilnahme, deren Anlass und das Bewusstsein um die dabei zu erfüllenden Aufgaben mit den an den Wänden verewigten, sukzessive realisierten Präsenzen von Personen, Gegenständen und Ideen: Auf diese Weise führte der *Corridor of the Procession Fresco* in die von Ritual, Kult, göttlicher Präsenz und Luxus geprägte Atmosphäre ein, die das Geschehen im spätpalastzeitlichen Palast von Knossos prägte.

Die Darstellungen an den Wänden des *Corridor of the Procession Fresco* schmückten somit nicht nur einen Durch- und Übergangsbereich zwischen dem stadtsseitig gelegenen Westhof und dem Inneren des Palastes und dem Zentralhof. Sie bildeten auch die *visuelle Manifestation* der gesellschaftlichen Ordnung, die

1097 Adams 2007, 373. Vgl. auch Driessen 2004, 79; Peterson 1982, 31.

1098 Ähnlich auch schon Adams 2007, 374: „As one moved into the palace, the forced funnelling effect caused by the narrowness of the corridor would have heightened one’s sense of physical individuality, while the iconography simultaneously reinforced the individual’s participation in a much larger, collective ceremony.“

nach den Ereignissen zum Ende der NPZ III hin die Wiederherstellung des Palastes hervorgebracht hatte und die nun in der SPZ durch performative Akte wie etwa Prozessionen nicht nur in Bildern, sondern auch im menschlichen Handeln reproduziert und verfestigt wurde. Als Elemente einer seit der NPZ II bestehenden Tradition konnten dabei die ‚Fellrock‘-Träger und die Volantgewandträgerinnen erkannt werden, die in der NPZ II und NPZ III zu einem prominenten Personenkreis gehört und ihre Stellung in der Gesellschaft über ihr Verhältnis zum Palast definiert hatten¹⁰⁹⁹. Auch die Schurzträger spielten eine Rolle als Gabenträger an den Wänden des Palastes. Sie waren seit der APZ in den Bilddarstellungen vertreten, hatten in der NPZ allerdings nicht zu denjenigen Personen gehört, die sich und ihr religiös motiviertes Treiben auf Goldringen oder in Form von Bronzestatuetten dokumentiert hatten. Stattdessen ließen sie sich vorrangig als Krieger, Jäger und Gabenbringer darstellen. Nach den Umwälzungen in der NPZ III waren aber auch sie im *Corridor of the Procession Fresco* gegenwärtig und repräsentierten eine Gesellschaftsgruppe, die auf eine lange kretische Tradition zurückblicken konnte. Zu den neuen Personentypen, die aus den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen der fortgeschrittenen NPZ III hervorgegangen waren, gehörten indes die Robenträger. Ihre anhand der spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen sinnstrukturell zu begründende Beziehung zu dem mit der Doppelaxt assoziierten Kultgeschehen deutet darauf hin, dass ihr Auftreten unmittelbar mit jenem im Palast verorteten Kultgeschehen zusammenhing, das sich nun zumindest in den Bilddarstellungen in einigen Aspekten fundamental von den neupalastzeitlichen Vorgängern unterschied. Möglicherweise resultierte die Darstellungswürdigkeit der Robenträger dabei aus einer Fokusverschiebung und Reorganisation des Kultgeschehens, welche zunächst die Reduzierung auf vereinzelte Paläste, dann die Aufgabe der neupalastzeitlichen Ritualpraxis im Laufe der NPZ III mit sich gebracht hatte.

Nichtsdestotrotz knüpfte das Prozessionsfresko an sich hinsichtlich der Hintergrundgestaltung sowie der Lebensgröße der auf einer Bodenlinie in eine Richtung schreitenden Figuren unmittelbar an die in der NPZ etablierte Tradition der Wandgestaltung von Durchgangsräumen an, wenngleich einzelne Elemente wie die Stufe in der Bodenlinie oder die Unterbrechung des Prozessionsszenarios durch eine in die Gegenrichtung orientierte Gruppe bislang keine direkten Vorläufer besitzen. Dabei sind weder das Herbeitragen eines Textils noch die Übergabe selbigen Textils an einen entgegengewandten Empfänger neu. Doch erinnert die Art der Wiedergabe des gesamten Szenarios sehr stark an ägyptische Darstellungen von Tributbringern, und es ist gut denkbar, dass im Falle der Neugestaltung des *Corridor of the Procession Fresco* – ebenso wie bei der Neugestaltung des in der dritten Fallstudie zu besprechenden *Throne Room* – ägyptische, etwa im Zuge der *keftiu*-Besuche in Ägypten gesehene Bildwerke als Inspirationsquelle gedient hatten und nun unter Anwendung von deren Ausdrucksmodi versucht wurde, die Monumentalität und Imposanz des neuen Erscheinungsbildes des

1099 Vgl. allgemein dazu German 2005, 85–94.

4.6 Der *Corridor of the Procession Fresco* und seine Bild-Räume

Palastes an dieser neuralgischen Stelle zu steigern¹¹⁰⁰. Dennoch waren sowohl das Prozessionsfresko als auch der *Corridor of the Procession Fresco* Ausdrucksformen kretischer, zum Teil eng mit dem Palast von Knossos verknüpfter Ideen und Traditionen. Mit ihnen wurden in der SPZ, zumindest noch für einige Jahrzehnte, Bild-Räume geschaffen, in denen die Rolle des Palastes von Knossos und seiner Benutzer unter zum Teil seit der APZ bestehenden kultischen und zeremoniellen Aspekten erneut bestätigt wurde.

1100 Zu ägyptisierenden Elementen des Prozessionsfreskos siehe u. a. Evans 1928, 719–757; Hood 1978a, 65; Immerwahr 1990, 89f.; Shaw 2000. Zur zeitlichen Kongruenz von *keftiu*-Besuchen in Ägypten und der NPZ III auf Kreta siehe Kapitel 2.1.3. Auch die spätpalastzeitliche Bildausstattung des *Throne Room* dürfte von selbiger Inspirationsquelle profitiert haben, wie bereits Evans und nach ihm insbesondere Hiller wiederholt darlegten, und wie auch die vorliegende Arbeit postuliert; siehe etwa Evans 1935, 880f. 901–946; Hiller 1996a; Hiller 2000; Hiller 2008; Hiller 2011a; außerdem hier Kapitel 6.3.3. Zum Vergleich der narrativen Qualität von neupalastzeitlichen Prozessionsfresken gegenüber spätpalastzeitlichen (dort als mykenisch bezeichneten) Prozessionsdarstellungen siehe auch Shaw 1997, 501: „By contrast, the rows of repetitive, rhythmically arrayed figures with a stylized manner of walking in later (mostly Mycenaean) paintings evoke an impression of pomp and circumstance, rather than serving as visual chronicles of an occasion“.