

6

Bild-Räume im Areal des *Throne Room*

Der *Throne Room* im Westtrakt gehört zu den meistdiskutierten Räumlichkeiten des Palastes von Knossos. Seit seiner Ausgrabung im Jahr 1900 und seiner anschließenden ‚Wiederherstellung‘ (*reconstitution*) stellt er den Höhepunkt der Besichtigung des Palastes dar. Der Zutritt für kulturbegiertere Touristen erfolgt heutzutage in einem langsam durch den Vorraum geschleusten „Prozessionszug“, der nur einen kurzen Blick auf den berühmten Thron jenseits einer gläsernen Trennwand zwischen *Anteroom* und *Throne Room* erlaubt. Das Erscheinungsbild des Throns weicht dabei im Wesentlichen gar nicht so sehr von demjenigen ab, welches der bronzezeitliche Betrachter von einem Standpunkt im vorgelagerten *Anteroom* hatte. Die architekturnräumliche Struktur, das steinerne Mobiliar sowie das Bildprogramm dienten einst der Inszenierung einer bedeutenden Persönlichkeit, die im *Throne Room* von Knossos ihren Sitz hatte.

Im vorliegenden Kapitel möchte ich die Bedeutung des *Throne Room* als jahrhundertalter Ort des Palastgeschehens ergründen. Dazu werde ich die konstitutiven Elemente des Bild-Raums – die architekturnräumlichen Gegebenheiten, die durch die Wandbilder erzeugte Umgebung einschließlich der artifiziellen Präsenz von Lebewesen und Objekten sowie deren Relation zu menschlichen Personen und Aktionsbereichen vor Ort – besprechen. Ziel ist es, jene Sinnstrukturen aufzuzeigen, die durch das bild-räumliche Arrangement, insbesondere durch die gezielte Platzierung von Bildelementen, reproduziert wurden und die im Rahmen der zeitgenössischen Bildkultur konzeptuelle Aspekte vergegenwärtigen, die in der SPZ mit dem Geschehen und den Personen im *Throne Room* verknüpft waren. Zu Beginn soll zunächst ein Überblick über die komplizierte bauhistorische Entwicklung dieses Areals gegeben werden. Mit diesem Überblick möchte ich Überlegungen zu den möglichen vorausgehenden Zustands- und Nutzungsformen der räumlichen Gegebenheiten anstellen, in deren Folge das Verständnis des Geschehens in der fortgeschrittenen Phase des *Throne Room* zu begreifen ist.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Über mehrere Jahrhunderte hinweg bildete das unmittelbar an den Zentralhof angrenzende Areal aus *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *Anteroom* einen bedeutenden Ort des Palastgeschehens in Knossos (Abb. 0.1; 6.1). Im Laufe der Zeit brachten Erdbeben, Brandzerstörungen, aber auch Veränderungen in der palatialen Kult- und Zeremonialpraxis bauliche Modifikationen mit sich, die sich anhand einzelner Spuren in Architektur, Stratigraphie und Bildzeugnissen erschließen lassen. Der letztendlich von Evans ‚wiederhergestellte‘ Eindruck des letzten bronzezeitlichen Benutzungszustands resultierte im Wesentlichen aus dem Befund an Architektur, Wandmalerei und Gebrauchsobjekten, der bei der Ausgrabung am Anfang des 20. Jhs. ans Licht gebracht wurde. Dass hierbei nicht wenig der Phantasie Evans‘ und seiner Mitarbeiter geschuldet ist, muss hier nicht *in extenso* ausgebreitet werden¹⁶⁶⁹. Evans zufolge stellte die Raumgruppe einschließlich des *Throne Room* einen vollkommen neuen Einbau in die bestehenden Strukturen des Westflügels dar. Er datierte diesen Vorgang an den Beginn der ihm zufolge mit der letzten Nutzungsphase des Palastes einhergehenden SM II-Keramik¹⁶⁷⁰. Von diesem Zeitpunkt an bis zum Ende des Palastes hätte der *Throne Room* weitgehend unverändert den Sitz eines Priesterkönigs gebildet¹⁶⁷¹.

Eine differenziertere Darstellung der baugeschichtlichen Entwicklung des Areals wurde Ende der 1970er-Jahre von Siglinde Mirié vorgelegt¹⁶⁷². Mirié argumentierte, dass der *Throne Room* bereits in MM II angelegt worden sei und seither in Form von wenigstens vier raumstrukturell voneinander abweichenden Phasen weiter bestanden hätte, bevor er in seinem letztgültigen Zustand zurückgelassen worden sei. In den 1980er-Jahren verfasste Wolf-Dietrich Niemeier darauf und auf den Überlegungen Helga Reuschs zum bildlichen Wanddekor¹⁶⁷³ aufbauend eine Darstellung des Ritualgeschehens im *Throne Room* und in den angrenzenden Räumlichkeiten, wobei er sowohl die baulichen Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte wie auch den Wanddekor der letzten Ausstattungsphase berücksichtigte¹⁶⁷⁴. 1987 schließlich führten Vasso Fotou und Don Evely unter der Leitung von Sinclair Hood archäologische Untersuchungen in den nördlich und westlich an den *Throne Room* angrenzenden Räumlichkeiten durch. Ersten diesbezüglich veröffentlichten Notizen zufolge wurden die Nord- und Westwand des *Throne Room* zu Beginn von SM II errichtet¹⁶⁷⁵. Auf Grundlage dieser bisherigen

1669 Siehe hierzu nun ausführlich Galanakis u. a. 2017.

1670 Evans 1935, 901 f.

1671 Evans 1935, 915. Als nachträgliche bauliche Veränderung erwähnt er lediglich die Verbreiterung der Tür zwischen *Anteroom* und *Throne Room*; siehe Evans 1935, 905.

1672 Mirié 1979.

1673 Reusch 1958.

1674 Niemeier 1986; Niemeier 1987a.

1675 Catling 1987 / 1988, 68; Panagiotaki 1999, 239; Galanakis u. a. 2017. Zum Plan siehe Manteli – Evely 1995, 2 Abb. 1; Carter 2004, 274 Abb. 22,1.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

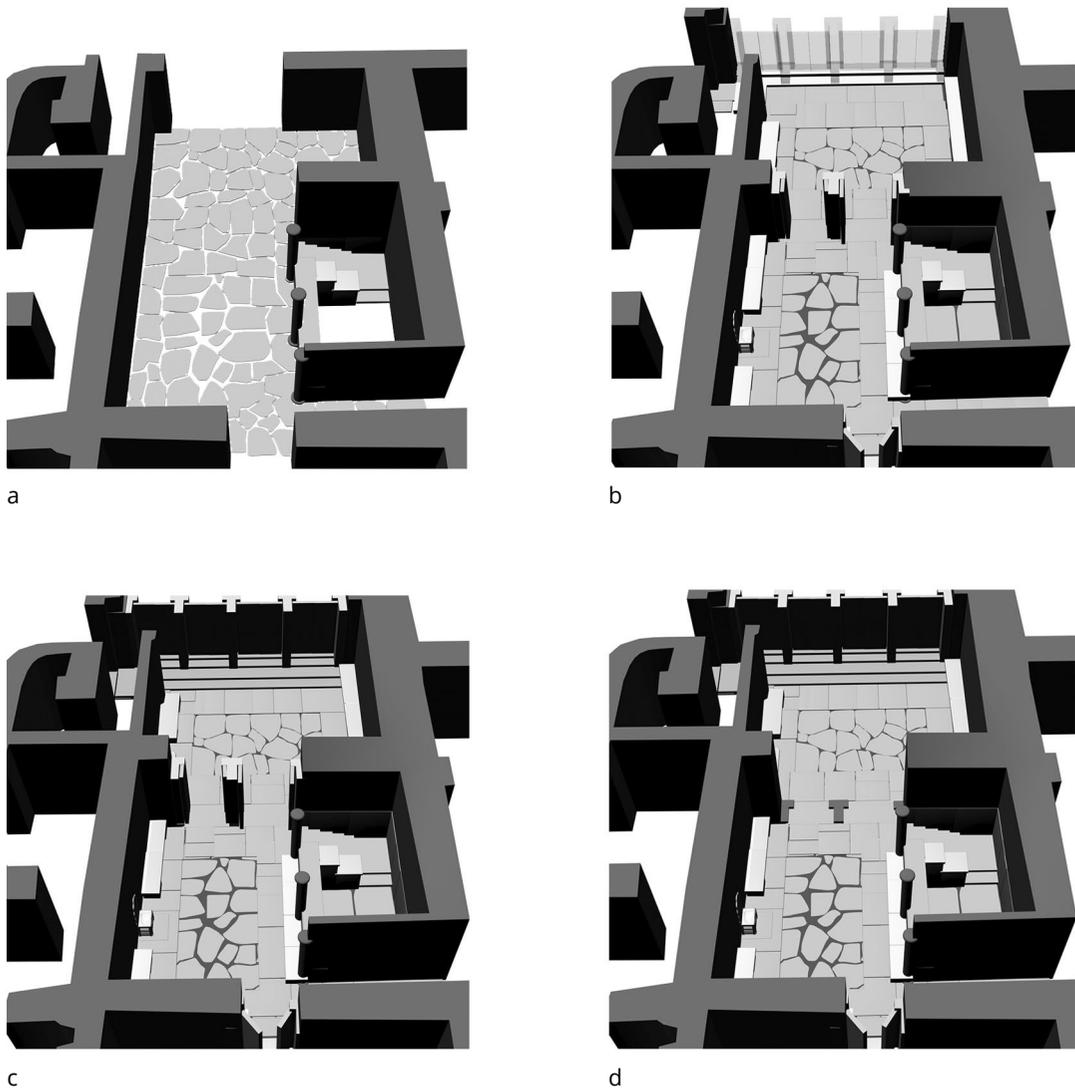


Abb. 6.1 Rekonstruktionen des Areals des *Throne Room* in a) der NPZ I; b) der NPZ II/III; c) der SPZ; d) der EPZ.

Forschungen möchte ich im Folgenden eine Skizze der bauhistorischen Entwicklung des *Throne Room* versuchen und Aspekte des hier im Laufe der Zeit verorteten Handlungsgeschehens erörtern.

6.1.1 Neupalastzeit

Von der Frühzeit des Areals ist vergleichsweise wenig bekannt¹⁶⁷⁶. Die früheste Fassade, zu der die abgerundete Nordostecke gehört, kann mit einiger Wahrscheinlichkeit der Errichtung des Gebäudetrakts als Teil des Alten Palastes zugewiesen werden¹⁶⁷⁷. Hinweise auf eine innere, architekturräumliche Unterteilung fehlen aus dieser Zeit. Die erste, relativchronologisch näher einzugrenzende Nutzungsphase lässt sich ab dem ausgehenden MM IIB bzw. frühen MM IIIA fassen (Abb. 6.1a). Dieser frühen Phase gehörte aller Wahrscheinlichkeit nach der *mosaiko*-Boden an, der den frühesten nachweisbaren Boden im Bereich des späteren *Anteroom* und *Throne Room* bildete; er ist typisch für jene Zeit in Knossos und steht in Zusammenhang mit der Verwendung von Kamares-Keramik¹⁶⁷⁸. Auch die orangeroten Gipsestrichböden im nördlich und westlich angrenzenden Bereich der späteren ‚*Service*‘ *Section* wurden von Fotou und Evely grob einer MM II/III-zeitlichen Nutzung zugeschrieben¹⁶⁷⁹. Mit diesen Böden ausgestattet, wurde das hiesige Areal als Element des endenden Alten und / oder frühen Neuen Palastes genutzt. Die durch das aufgehende Mauerwerk gebildete Gliederung der Räumlichkeiten lässt sich derzeit nicht mit Sicherheit rekonstruieren, doch dürfte das Raumensemble in dieser Zeit allgemein nur bis zur östlichen Fassade des altpalastzeitlichen Palastes gereicht haben¹⁶⁸⁰. Auch legt die unterschiedliche Bodengestaltung nahe, dass das Areal von *Anteroom* und *Throne Room* bereits in dieser frühen Phase räumlich getrennt war von den NPZ I-Vorgängern im Bereich des *Inner Sanctuary* sowie der ‚*Service*‘ *Section*, welche später die Raumgruppe aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* im Norden und Westen säumten¹⁶⁸¹. Insgesamt lassen die durch ihre rote Farbe ins Auge fallenden Böden vermuten, dass das an den Zentralhof angrenzende Areal bereits zu dieser Zeit

1676 Zu neolithischen Resten, die den Einebnungsprozessen im Bereich der ‚*Service*‘ *Section* nicht zum Opfer gefallen waren, siehe Manteli – Evely 1995.

1677 Mirié 1979, 56. Vgl. auch Evans 1928, 798; Evans 1935, 903f. Anm. 1; Abb. 877 (zw. S. 902 u. 903); Niemeier 1986, 67; Panagiotaki 1999, 246 m. Anm. 312; Macdonald 2002, 39. 42 m. Taf. 3; Macdonald 2005, 49f. 115.

1678 Evans 1921, 211; Hutchinson 1962, 165. 292; Mirié 1979, 42f. 54. 59f.; Hägg 1982, 78f.; Niemeier 1982, 236. 255; Niemeier 1986, 67 Anm. 21; Macdonald 2005, 98. 103. Ein *mosaiko*-Boden bildete im Ostrakt den Boden vor der Einrichtung der Pfeilerstylobaten und des mutmaßlichen Lustralbeckens, darunter befand sich MM IIB-Material; siehe Kapitel 5.1.3: *Unterschiedliche Bodenniveaus*. Außerhalb des Palastes von Knossos wurden *mosaiko*-Böden auch noch später verlegt; siehe Panagiotaki 1999, 198; Shaw 2009, 20.

1679 Catling 1987/1988, 68. Siehe auch Macdonald 2005, 115.

1680 Mirié 1979, 76 m. Taf. 35,1.

1681 Mirié 1979, 51f. 60 Taf. 35,1; Niemeier 1986, 67. 69f.

ein markantes Erscheinungsbild besaß und für kultisch-rituelle Zwecke genutzt wurde¹⁶⁸². Der Zugang in diesen Gebäudetrakt erfolgte wohl durch eine unmittelbar an den Zentralhof grenzende Eingangssituation¹⁶⁸³, wobei weitere Zugangsmöglichkeiten vom Inneren des Westtrakts aus nicht auszuschließen sind. Da der Gebäudetrakt noch niveaugleich mit dem frühesten Belag des Zentralhofs war, wurde er von jenem aus ebenerdig und nicht wie später über Stufen betreten. Wie der Eingang an sich gestaltet war, ist jedoch unbekannt.

Nicht mit Sicherheit bestimmen lässt sich außerdem, ob das Lustralbecken existierte, in dessen 6,3 m² messendes ‚Becken‘¹⁶⁸⁴ sechs Stufen rechtwinklig hinabführten. Zumindest das von Mirié angeführte Argument, dass die oberste Stufe der Treppe in das Lustralbecken hinab in etwa niveaugleich mit dem *mosaiko*-Boden sei, könnte auf die Gleichzeitigkeit von Boden und Becken und damit auf eine MM IIB/IIIA-zeitliche Bautätigkeit hindeuten¹⁶⁸⁵. Auch existierte in der NPZ I bereits ein mit Gipssteinplatten gestaltetes Lustralbecken im Palast von Knossos, das *North-West Lustral Basin*¹⁶⁸⁶. Niemeier wies zudem auf die Ähnlichkeiten des Ensembles aus *Throne Room* und *Anteroom* zum MM II-zeitlichen Raum I.3 in *Quartier Mu* in Malia hin¹⁶⁸⁷. Gemeinsam mit der Neudatierung von Lustralbecken und *polythyron* im nördlichen Trakt des Palastes von Phaistos in MM IIIA¹⁶⁸⁸ könnte die Evidenz aus den drei großen Palästen jedenfalls darauf hindeuten, dass die rituellen Praktiken, zu denen das Hinabsteigen in einen bzw. das Agieren in einem tiefer gelegenen Bereich gehörten, im Laufe von MM II und MM IIIA als Bestandteil des palatialen Ritualwesens institutionalisiert wurden¹⁶⁸⁹. Auch das Lustralbecken im späteren *Throne Room* könnte somit bereits in der NPZ I Bestandteil des Ritualgeschehens in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof gewesen sein.

Zur Nutzung von Lustralbecken in der minoischen Kultur

Nach der anfänglichen Nutzung einzelner Exemplare in der ausgehenden APZ und in der NPZ I erfuhr die Verwendung von Lustralbecken in der NPZ II ihren Höhepunkt. In der im ‚palatialen Stil‘ gestalteten Architektur dieser Zeit fand die spezifische Raumform weite Verbreitung. In der NPZ III konzentrierte sie sich

1682 Zur Verwendung und Bedeutung der Farbe Rot in der minoischen Architektur siehe Blakolmer 2013; Blakolmer 2015, 21f. 25.

1683 Vgl. Mirié 1979, Taf. 35.

1684 Die Gesamtlänge in Ostwestrichtung beträgt ca. 4,5 m, der Grundriss der tiefer gelegenen Kammer selbst etwa 2,1 m x 3,0 m (Ost-West), gemessen am Plan in Hood – Taylor 1981.

1685 Mirié 1979, 54.

1686 Evans 1921, 405–422; Shaw 2015, 157.

1687 Niemeier 1986, 68–70. 64 Abb. 1. 2; Gesell 1985, 10. 112 Kat.-Nr. 86. Vgl. auch Nordfeldt 1987, 193 m. Anm. 60, der zufolge hier bereits alle Elemente eines Zeremonialbereichs vorhanden sind. Ferner Marinatos 1993, 106–110.

1688 La Rosa 2002, 74. 77f.; Shaw 2010, 309; Shaw 2015, 121.

1689 Zur Institutionalisierung von Kulturen siehe auch Driessen 2004, 77.

indes vor allem in den neu- bzw. wiedererrichteten Palästen, während das Verfüllen von Lustralbecken andernorts für eine weitgehende Aufgabe der assoziierten Praktiken außerhalb der Paläste spricht.

Die Nutzung von Lustralbecken wird nach wie vor diskutiert. Mit einiger Sicherheit lässt sich nach heutigem Forschungsstand eine Verwendung als profanes Bad ausschließen¹⁶⁹⁰. Insbesondere mit den Arbeiten von AnnCharlotte Nordfeldt, Robin Hägg und Nannò Marinatos konnte überzeugend eine kultisch-rituelle Verwendung wahrscheinlich gemacht werden, die häufig innerhalb von großräumigeren, von *polythyron*-Hallen geprägten Anlagen erfolgte¹⁶⁹¹. Für das Lustralbecken im späteren *Throne Room* wurden bezüglich der hier verorteten Handlungen bereits verschiedene Vorschläge gemacht: So sah etwa Evans darin eine Räumlichkeit für die zeremonielle Salbung von Kulteilnehmern¹⁶⁹². Nach Marinatos führte das königliche Paar in dieser ‚Kapelle‘ (*chapel*) des ‚Hauptheiligtums‘ des Palastes Opfer für die Palastgottheit durch¹⁶⁹³. Niemeier zufolge wurden im Lustralbecken „Opferhandlungen durchgeführt, um die Erscheinung der Göttin hervorzurufen“¹⁶⁹⁴, die er ab der NPZ in der Tür zum *Inner Sanctuary* vermutete.

All diese Rekonstruktionen der Nutzung des Lustralbeckens sind jedoch meines Erachtens zu stark an das im *Throne Room* vermutete Geschehen selbst gebunden. Zu berücksichtigen ist, dass sich der *Throne Room* als solcher wohl erst später und um das bereits existierende Lustralbecken herum entwickelte. Es muss daher die im Lustralbecken verortete rituelle Praxis *selbst* für die ursprüngliche Funktion des am Zentralhof gelegenen Raums bestimmend gewesen sein. In dieser Form stand das Lustralbecken ebenso für die Durchführung der assoziierten Praktiken zur Verfügung wie jenes in *Quartier Mu* in Malia, jenes in Phaistos oder auch das *North-West Lustral Basin* von Knossos, dessen Lage – zumindest während der NPZ I¹⁶⁹⁵ – zeitgleich die Nutzung eines Lustralbeckens abseits des späteren *Throne Room* im selben Palast belegt. In der NPZ II fand die Raumform Lustralbecken dann weite Verbreitung als Bestandteil der im ‚palatialen Architekturstil‘ gestalteten Ritualbereiche, in denen die nun auf Kreta und auch auf Thera etablierten Ritualpraktiken ausgeübt wurden. Aus diesem Grund muss meines Erachtens vermehrt an eine Nutzung gedacht werden, die nicht ausschließlich an das Geschehen und die Personen im *Throne Room* gebunden war, wenngleich die Ausübung der Rituale vor Ort durchaus auf eben jene Personen beschränkt gewesen sein kann.

1690 Siehe zu dieser Deutung zusammenfassend Graham 1987, 99–108; Graham 1977b mit weiteren Literaturverweisen. Zur Gegenargumentation siehe bereits Nilsson 1950, 92–94; Marinatos 1993, 77–79.

1691 Nordfeldt 1987; Marinatos – Hägg 1986; Marinatos 1993, 81–87. Ferner Niemeier 1986, 69.

1692 Evans 1935, 908. 937f. Vgl. auch Gesell 1985, 2 und *passim*.

1693 Marinatos 2010, 57. Vgl. hingegen Marinatos 1993, 77–87 bes. 87, wo sie sich noch für eine Deutung als Ort für Initiationsriten ausspricht.

1694 Niemeier 1986, 83.

1695 Shaw 2015, 157: Das *North-West Lustral Basin* wurde bereits gegen Ende von MM IIIB nicht mehr verwendet.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Die architektonische Form selbst wurde von Spyridon Marinatos als bauliche Imitation von Kulthöhlen interpretiert¹⁶⁹⁶. Eine solche Interpretation könnte in der Wandmalerei an der Nordwand des Lustralbeckens Unterstützung finden, das in Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri auf Thera zum Ritualbereich im Erdgeschoss gehörte: Von oben herabhängende Felsformationen suggerierten hier zusätzlich zum felsigen Untergrund ein ‚Felsendach‘ und somit eine Höhle als Umgebung der sitzenden, am Fuß blutenden Frauenfigur¹⁶⁹⁷ (siehe oben [Abb. 4.8](#)). Ein chthonischer Aspekt wurde den Ritualhandlungen in Lustralbecken außerdem aufgrund des tiefergelegenen Bodenniveaus zugesprochen, welches ein Herabsteigen über die zumeist im rechten Winkel angelegten Stufen erforderte¹⁶⁹⁸. Die räumliche Verteilung der Wandmalerei im Lustralbecken sowie in den angrenzenden Räumlichkeiten in Gebäude *Xesté 3* impliziert zudem eine strikte Geschlechtertrennung und deutet darauf hin, dass das Lustralbecken von weiblichen Personen genutzt wurde. Männliche Ritualpartner hielten sich in dem benachbarten, sich zum Lustralbecken hin öffnenden Raum auf, von wo aus sie ihrerseits rituelle Handlungen mit Bezug auf einen ‚Baum-Schrein‘ durchführen konnten, der auf der Ostwand des Lustralbeckens dargestellt war¹⁶⁹⁹. Die Nutzung des Lustralbeckens selbst scheint indes weiblichen Personen vorbehalten gewesen zu sein, wie sowohl die beiden Figuren an der Nordwand des Lustralbeckens selbst suggerieren als auch die dritte weibliche Figur im Bereich der Treppe, die dabei ist, das Lustralbecken zu betreten¹⁷⁰⁰. Die blutende Verletzung der sitzenden, weiblichen Figur und das Opferblut, welches von der Doppelhorn-Bekrönung des ‚Baum-Schreins‘ fließt¹⁷⁰¹, stellen eine visuelle wie inhaltliche Verbindung zwischen der Frau und dem ‚Baum-Schrein‘ her und deuten darauf hin, dass die hier verorteten

1696 Marinatos 1941, 130; Nilsson 1950, 94; Niemeier 1986, 69.

1697 Kopaka 2009b, 188–192. Eine inhaltlich verwandte Darstellung einer weiblichen Figur im *heanos* mit derselben Frisur und demselben Gestus, die sich in einer als Höhle zu identifizierenden, felsigen Umgebung befindet, zeigt ein Lentoid aus der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos; siehe Warren 1988, 17 Abb. 9. Eine Deutung als Höhle erscheint auch unter dem Gesichtspunkt interessant, dass der Beobachtung von Goodison 2004, 342–346, zufolge vom Lustralbecken aus durch die Türöffnungen die zur Sommersonnenwende über dem Ailias-Hügel aufgehende Sonne zu sehen war. Dieses Spiel mit dem Licht wurde ferner von Loeta Tyree für die Kulthöhlen in Betracht gezogen, wo ihr zufolge in der NPZ durch aufgestellte Bronzestatuetten und deren Gestik verstetigte ‚ekstatische‘ Rituale stattfanden; siehe Tyree 2000.

1698 Evans 1928, 12; Hägg 1982, 78; Vgl. auch Driessen – Macdonald 1997, 42. 59–61; Macdonald 2005, 115; Hitchcock 2007, 94; Shaw 2011a, 144–148 bes. 148.

1699 Siehe Günkel-Maschek 2010, 16; Günkel-Maschek 2011, 127–131; Günkel-Maschek 2012b; Günkel-Maschek 2014. Zur Darstellung des ‚Baum-Schreins‘: Vlachopoulos 2008, 456 Abb. 41, 10 sowie hier [Abb. 4.8](#); [5.17b](#).

1700 Günkel-Maschek 2011, 129; Günkel-Maschek 2014, 125f.

1701 Dieses könnte möglicherweise aus der Tötung von Stier und Ziege vonseiten männlicher Ritualteilnehmer stammen, die an den Wänden des Eingangsbereichs desselben Gebäudes dargestellt war; siehe Vlachopoulos 2007a, 108f.; Vlachopoulos 2008, 451. 455 Abb. 41,3–6. Zur Identifizierung als Blut aus einem Tieropfer siehe auch Marinatos 1984b, 74; Kopaka 2009b, 189.

und allesamt auf den ‚Baum-Schrein‘ ausgerichteten Handlungen ein ritualisiertes Vergießen von Blut beinhalteten¹⁷⁰².

Diese Verknüpfung von Lustralbecken, Blut und Doppelhorn begegnet nicht nur in Akrotiri, sondern auch auf Kreta selbst: Im Lustralbecken (Raum 58) des in der NPZ III gebauten Palastes von Kato Zakros bildeten gemalte Doppelhörner wohl als verkürzte Wiedergabe der bildlich bzw. symbolisch auf ähnliche Weise vergegenwärtigten Idee eines ‚Schreins‘ den Bezugspunkt der Handlungen¹⁷⁰³. Die dominante Farbe des Raumes ist Rot und könnte ebenfalls auf eine Verknüpfung mit Blut bzw. Opferblut hindeuten¹⁷⁰⁴. Rote Wände säumten auch die Route zu den Lustralbecken im Westtrakt des Palastes von Phaistos¹⁷⁰⁵, während die Nutzung kleinformatiger, rot bemalter Doppelhörner im Lustralbecken 63d im Nordtrakt desselben Palastes erneut die sinnkonzeptuelle Verknüpfung von Kultraum und Kultsymbol reproduzierte¹⁷⁰⁶. Nicht zuletzt wurde das Lustralbecken im *Throne Room* von Knossos spätestens ab der SPZ ebenfalls von der Wandfarbe Rot dominiert. Vor diesem Hintergrund erscheint auch hier eine Verbindung zu Blut/Opferblut und weiblichen Personen als Hauptnutzerinnen des Lustralbeckens denkbar.

Im Lustralbecken von Gebäude *Xesté 3* liefert nicht zuletzt die Ausrichtung auf den auf der Ostwand abgebildeten ‚Baum-Schrein‘ einen wichtigen Hinweis für das Verständnis der Ritualhandlungen in der NPZ II/III (Abb. 4.8; 5.17b). Aus dieser Konstellation geht hervor, dass Lustralbecken (unter anderem) im Rahmen von Ritualhandlungen genutzt wurden, die sinnkonzeptuell an die vom Bildelement ‚Baum-Schrein‘ repräsentierte Sache adressiert waren. Das Bildelement ‚Baum-Schrein‘ wiederum begegnet regelmäßig a) als direktes Bezugsobjekt von den als ‚Baum-Schütteln‘ bekannten Ritualhandlungen, die von männlichen wie weiblichen Figuren – letztere nur im *beanos*, nicht im Volantgewand – ausgeführt werden¹⁷⁰⁷ (Abb. 4.7b), b) als Bezugsobjekt weiblicher Figuren im Volantgewand, die dem ‚Baum-Schrein‘ und/oder daraus herauskommenden männlichen Figuren gegenüber den Gestus der zur Stirn erhobenen Hände vollführen¹⁷⁰⁸ (Abb. 4.7f), c) flankiert von Palmen als Bestandteil des Ortes bzw. rituellem Bezugspunkt von unterschiedlich gekleideten weiblichen Figurengruppen

1702 Kopaka 2009b, 188–191 bes. 191, nahm diesen Aspekt zum Anlass, um Lustralbecken mit Menstruation und Geburt in Zusammenhang zu bringen. Ähnlich vermutete Cameron 1987, 325, die Geburt eines göttlichen Kindes im *Throne Room* von Knossos. Zur Verortung derartiger Rituale in Lustralbecken siehe nun auch Driessen 2012, 152f. Zur Thematik siehe ferner Marinatos 1984b, 80f.; Davis 1986; Günkel-Maschek 2014, 126f.

1703 Platonos 1990, Taf. 27B.

1704 Zatti 2009, 29f. Ferner Platon 1971, 183; Platon 1974, 170.

1705 Hitchcock 2007, 94.

1706 Gesell 2000, 955; Driessen 2012, 152.

1707 CMS II.3, 114 (Schildring aus Kalyvia); V S1B, 194 (Schildring in Athen); XII, 264 (Lentoid in New York); Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 655 Abb. 722 (Schildring aus Archanes); Dimopoulou – Rethemiotakis 2004, 17 Abb. 10 (*Ring of Minos*, Schildring aus Knossos); ferner CMS I, 126 (Schildring aus Mykene); evtl. CMS II.3, 15 (Schildring aus Knossos).

1708 CMS VI, 281 (Schildring aus Knossos); XI, 28 (Schildring in Berlin).

verschiedener Altersstufen bei der Ausübung spezifischer Ritualhandlungen¹⁷⁰⁹ (Abb. 6.16h), sowie d) als Bestandteil des Ortes, an dem thronende weibliche Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status in Erscheinung treten und von Repräsentanten der Elite adressiert werden¹⁷¹⁰ (Abb. 6.11b). Die überwiegend auf Schildringen und Gegenständen aus Elfenbein zu findenden Darstellungen aus der NPZ II und NPZ III belegen somit, von welcher Art die Ritualhandlungen waren, in denen der ‚Baum-Schrein‘ das Bezugsobjekt bildete. Für das Lustralbecken von Gebäude *Xesté 3* lässt sich daraus folgern, dass auch die hier verorteten und auf den ‚Baum-Schrein‘ auf der Ostwand ausgerichteten Ritualhandlungen in irgendeiner Form mit den kleinformatigen Darstellungen verwandt waren. Wurden Lustralbecken allgemein zu denselben Zwecken benutzt, so lässt sich weiter folgern, dass auch auf Kreta ein Zusammenhang besteht zwischen den Bildszenen, in denen der ‚Baum-Schrein‘ den rituellen Bezugspunkt bildet, und den Ritualhandlungen, die in Lustralbecken stattfanden, einschließlich des Lustralbeckens im *Throne Room* von Knossos. Wenngleich die Natur jener Ritualhandlungen auch weiterhin unverständlich bleibt, so zeugen die sprunghafte Verbreitung von Lustralbecken in der NPZ II und die zeitgleich damit einhergehende Entwicklung und Verbreitung des Bildmotivs nichtsdestoweniger von deren Wichtigkeit für das Ritualwesen in dieser Zeit. In Knossos selbst spricht wiederum die Lage des Ritualbereichs für die Bedeutung, welche die Durchführung der Praktiken im Lustralbecken im Zusammenhang mit den Vorgängen auf dem Zentralhof des Neuen Palastes besessen haben dürfte.

Jan Driessen zufolge dienten die um den Zentralhof angeordneten Bereiche, zumindest bis ans Ende der NPZ, allgemein als Nebenräume und stellten für das Geschehen auf dem Zentralhof die notwendigen Einrichtungen für Verwaltung, Magazinierung, Produktion, Wohnen und Kult bereit¹⁷¹¹. In dieser Hinsicht spielte nicht nur das möglicherweise bereits mit einem Lustralbecken ausgestattete Areal des späteren *Anteroom* und *Throne Room*, sondern auch der benachbarte Bereich im Westtrakt eine Rolle: Etwa zeitgleich mit ersterem Areal wurde weiter südlich und ebenfalls an den Zentralhof angrenzend das von Marina Panagiotaki in einer ausführlichen Publikation besprochene *Central Palace Sanctuary* als Halle mit angrenzenden Aufbewahrungs- und Werkbereichen eingerichtet (Abb. 0.1). Während der MM III-zeitlichen Nutzung besaß es eine Art *verandah*, welche wie der

1709 Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Schildring aus Pylos); CMS II.6, 1 (Schildring aus Agia Triada). Ersterem verwandt außerdem CMS V S1B, 114 (Schildring aus Aidonia). Ritualhandlungen vor ‚Baum-Schreinen‘ zeigen außerdem CMS V, S1A, 176 (Abdruck eines Schildrings aus Chania); VI, 279 (Schildring aus Mykene); IX, 163 (Lentoid aus Ligortynos) sowie CMS I, 119 (Schildring aus Mykene). In deren Bildtradition steht wohl schließlich die Darstellung von Ritualhandlungen vor einem ‚Baum-Schrein‘ auf dem späteren Sarkophag aus Agia Triada.

1710 Zur Elfenbeinpyxis aus Mochlos siehe Soles – Davaras 2010, 1f. m. Abb. 1; Soles 2016, 249–251 Taf. 81. 82. Eine Sitzende nebst ihrem ‚Baum-Schrein‘ wird außerdem auf CMS II.3, 252 (Schildring aus Mochlos) transportiert.

1711 Driessen 2004, bes. 77. Vgl. auch Palyvou 2004, 215f.

frühe *Anteroom* mit *mosaiko*-Boden ausgelegt war¹⁷¹². Die Westfassade des Zentralhofs des jungen Neuen Palastes öffnete sich folglich ebenerdig zu mindestens zwei mit *mosaiko*-Böden ausgestatteten Bereichen, welche beide Zugang zu angrenzenden Räumlichkeiten besaßen. Den Raum dazwischen füllte zu dieser Zeit die nicht mehr genau zu lokalisierende Ostfassade des *Magazine with Cists*, welches heute von der *Stepped Porch* überbaut ist¹⁷¹³. Macdonald zufolge ermöglichten es die Kapazitäten des MM III-zeitlichen *Central Palace Sanctuary*, Getränke und andere flüssige Substanzen (*liquids*) für große Menschenmengen bereitzustellen, weshalb es eine Funktion dieses Bereichs gewesen sei, größere Versammlungen, Zeremonien oder Feierlichkeiten auf dem Zentralhof zu versorgen¹⁷¹⁴. Im Zusammenhang mit derartigen Versammlungen auf dem Zentralhof des Neuen Palastes bildete der NPZ I-Vorgänger von *Anteroom* und *Throne Room* als abgeschirmter Ritualbereich dann wohl bereits einen Bestandteil der rituellen Landschaft¹⁷¹⁵, welcher möglicherweise für die Ausübung isolierter und intimer Praktiken abseits der Menschenmengen vorgesehen war.

Umbauarbeiten im Areal des *Throne Room*

Zu einem gewissen Zeitpunkt muss die Verlegung der Ostfassade des *Anteroom* nach Osten erfolgt sein. Erst danach wurde die Bank entlang der Südwand des nun etwa 33 m² großen *Anteroom*¹⁷¹⁶ aufgestellt. Mit ihrem östlichen Ende dürfte diese Bank an eine frühere Eingangssituation angestoßen sein (Abb. 6.1b). Dieser Vorgang fand während der Nutzungsphase statt, die dem Einbau des *polythyron*, der Stufen, auf denen es platziert war, sowie der Erhöhung des Zentralhofniveaus, dessentwegen der Bau von Stufen nötig geworden war, vorausging; andernfalls hätte man, wie schon Mirié zurecht mutmaßte, wohl die Länge der Bank an die Lage der Stufen und nicht die Pfeilerbasen und Stufen an die Position der Bank angepasst¹⁷¹⁷. Die verschiedenen Baumaßnahmen, die letztendlich zum heute erhaltenen Zustand des Raumensembles aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* führten, lassen sich aktuell nur anhand vorhandener Publikationen rekonstruieren – und die Publikation der im Jahr 1987 unter der Leitung von Sinclair Hood durchgeführten Grabung von Vasso Fotou und Doniert Evelyn wird in vielen Punkten mehr Klarheit schaffen. Im Folgenden möchte ich dennoch versuchen, eine grobe relativchronologische Abfolge der baulichen Neuerungen während der NPZ und bis in die EPZ hinein zu skizzieren.

Zu den baulichen Vorgängen, die noch immer nicht im Detail geklärt wurden, für das Verständnis des Letztzustands des Areals jedoch essentiell sind, gehört

1712 Vgl. Panagiotaki 1999, 247. 254. 272.

1713 Siehe Mirié 1979, 33–38. Vgl. auch Hood – Taylor 1981, Plan (Raum-Nr. 38).

1714 Macdonald 2002, 41 mit weiteren Literaturverweisen. Vgl. auch Macdonald 2010, 537.

1715 Vgl. Panagiotopoulos 2006a, 33–35; ferner Driessen 2004, 77. 80.

1716 Die Maße betragen ca. 6,10 m x 5,45 m (Ost-West), gemessen am Plan in Hood – Taylor 1981.

Der *Throne Room* (ohne Lustralbecken) maß indessen etwa 24 m²: 3,95 m x 6,10 m (Ost-West).

1717 Mirié 1979, 56f.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

die Erhöhung des Bodenniveaus vor dem *Anteroom*, welche die Anlage von Stufen erforderlich machte. Der im Norden der Raumgruppe verlaufende Ost-West-Korridor (*Corridor of the Stone Basin*) liegt knapp 20 cm oberhalb des Bodenniveaus des *Anteroom*¹⁷¹⁸. Er befindet sich auf einem Niveau mit Bodenplatten, die Mirié zufolge aus der Innenwand der Zisterne ragen, welche östlich vor der gerundeten Nordostecke des Areals liegt¹⁷¹⁹. Der höher gelegene Boden muss sich somit um die runde Ecke herum und bis zur nordöstlichen Eingangssituation fortgesetzt haben. Ebenfalls ca. 20 cm beträgt der Niveauunterschied zwischen dem untersten und dem mittleren Pflasterboden, den Evans in einem Testschnitt im Bereich vor dem *Anteroom* dokumentierte¹⁷²⁰. Unter dem untersten Pflaster konnte er stellenweise Kamares-Keramik sowie eine ägyptische Statuette bergen, weshalb das Pflaster vermutlich zeitgleich mit der Anlage von *Anteroom* und dem Vorgänger des *Throne Room* mit *mosaiko*-Boden entstanden ist und folglich in die ausgehende APZ oder in die frühe NPZ I datiert. Das mittlere Pflaster datierte Evans hingegen aus nicht weiter nachvollziehbaren Gründen MM III-zeitlich¹⁷²¹. Dass sich die Bodenplatten direkt außerhalb des *Anteroom* auf einem erhöhten Niveau befanden, lässt also grundsätzlich auf eine entsprechende Erhöhung und Pflasterung des Bodens schließen, die nicht nur den Zentralhof vor dem *Anteroom*, sondern auch Bereiche im Inneren des Palastes bzw. zwischen einzelnen Gebäudetrakten betraf. Der *Anteroom* sowie der Vorgänger des *Throne Room* selbst blieben hiervon indes unberührt.

Aufgrund der von Mirié angenommenen zweimaligen Erhöhung des Hofpflasterniveaus um zunächst knapp 20 cm und dann um weitere etwa 20 cm argumentierten sie und ihr folgend Niemeier für eine erste Anlage von zwei Stufen, der später die beiden übrigen folgten¹⁷²². Meines Erachtens gibt es jedoch mehrere Gründe für eine gemeinsame Anlage zumindest der unteren drei Stufen einschließlich des *polythyron*. Die Situation in der Nordostecke zeigt, dass die dritte Stufe von unten aus zwei hintereinanderliegenden Platten bestand, deren hintere zudem in einer Flucht mit dem nördlichen Türpfeiler des Zugangs zur Wendeltreppe sowie auf der anderen Seite mit dem ursprünglich ebenfalls dieser Linie entsprechenden nördlichsten Pfeiler des *polythyron* lag¹⁷²³. Da die Basen der Türpfosten von *polythyra* in der Regel zu einem Teil in den Boden eingelassen wurden, wäre die von Mirié angenommene Platzierung der Basen auf der zweiten Stufe ohne dazwischenliegende Schwellen ungewöhnlich¹⁷²⁴. Es ist daher grundsätzlich davon auszugehen, dass zumindest die dritte ‚Stufe‘ den Schwellen innerhalb der Türöffnungen des *polythyron* entspricht und gemeinsam mit diesen und den

1718 Plan in Mirié 1979, Taf. 36; Hood – Taylor 1981, vgl. Raum-Nr. 41 und 49.

1719 Mirié 1979, 59.

1720 Mirié 1979, 37 und Taf. 5.

1721 Evans 1899/1900, 27f.; Evans 1930, 5. Siehe Mirié 1979, 38f., zur Fraglichkeit der MM III-Datierung.

1722 Mirié 1979, 38–43. 57. 59; Niemeier 1986, 67f.; *contra* Panagiotaki 1999, 254.

1723 Siehe dazu sowie zur Mehrphasigkeit dieses Pfeilers Mirié 1979, 58 mit Taf. 11,2.

1724 Vgl. etwa Palyvou 2005b, 140f., der zufolge die Basen zu etwa 10 cm sichtbar waren, während der untere Teil im Boden versenkt war.

beiden unteren Stufen angelegt worden war. Da die dritte Stufe – wie auf Grabungsfotos zu sehen¹⁷²⁵ – weniger tief war als das *polythyron* und somit nicht allein als Schwelle gedient haben kann, ist es außerdem naheliegend, dass auch die vierte Stufe gleichzeitig mit den unteren dreien angelegt wurde. Es ist also wahrscheinlicher, dass das *polythyron* in seiner bis heute erhaltenen Form in einem angelegt wurde – gemeinsam mit der Nordwestecke des *Anteroom*, den obersten Platten der Zisterne und, vor allem, dem obersten Niveau des Zentralhofpflasters. Nichts spricht jedoch gegen eine frühere Eingangssituation mit zwei Stufen zum Niveausgleich mit dem mittleren Pflaster. Diese Eingangssituation hätte sich dann aber vermutlich eher in der Flucht der verlegten Ostfassade befunden, jenseits des östlichen Endes der Bank, die zu dieser Nutzungsphase des *Anteroom* gehörte, und wäre heute nicht mehr sichtbar.

Mit der Erweiterung der Fassade des *Anteroom* nach Osten wurde auch der Wasserzufluss aus südwestlicher Richtung in den mit der Zisterne verbundenen Kanal unterbunden¹⁷²⁶. Macdonald zufolge wurden die Zisterne und der von ihr nach Nordosten wegführende Kanal während der *Great Destruction* blockiert; die in ihrer Verfüllung gefundenen MM IIIB-Gefäße seien identisch mit jenen aus den *Temple Repositories*¹⁷²⁷. Dieser Vorgang könnte somit zeitlich einhergegangen sein mit der Erweiterung der *Lobby of the Stone Seat* und der Anlage der ‚Stylobat-Fassade‘ vor dem *Central Palace Sanctuary*, die gemäß Panagiotaki im Rahmen des *Great Rebuilding*, das heißt zu Beginn der NPZ II, stattfand¹⁷²⁸. Mirié’s Dokumentation zufolge ließ sich das mittlere Pflasterniveau nur im Bereich vor und nordöstlich des *Anteroom* finden, nicht jedoch im Bereich weiter östlich, vor der nördlichen Fassade des Zentralhofs, wo allein die Erhöhung um ca. 40 cm festgestellt werden konnte¹⁷²⁹. Meines Erachtens wirft dies die Frage auf, ob die so genannte erste Erhöhung tatsächlich eine Erhöhung des gesamten Zentralhofniveaus war oder nicht möglicherweise eher eine Konstruktion, welche allein die Westfassade des Zentralhofs, so auch das *Central Palace Sanctuary*, betraf. Jegliche weitere Spekulation diesbezüglich würde an dieser Stelle aber zu weit führen¹⁷³⁰.

Entgegen der Annahme einer vollständigen Blockierung des Kanals deutet das Nach-innen-Ragen der Bodenplatten aus der Zisternenwand allerdings auf eine weitere, nachträgliche Erhöhung der Zisternenwände und eine Weiternutzung der Zisterne selbst hin, wobei sie dann mit Platten abgedeckt war, die bei der

1725 Evans 1899/1900, 35 Abb. 7; Evans 1935, 903 Abb. 878.

1726 Evans 1930, 5. 19 Abb. 9; Mirié 1979, 58; Macdonald 2002, 42.

1727 Macdonald 2002, 42; Mirié 1979, 58. Vgl. auch Evans 1930, 5. 19 Abb. 9.

1728 Panagiotaki 1999, 246–248. 254f. 272. Hierbei wurde Macdonald zufolge die Anlage der drei Stufen aus Gipsstein notwendig, welche den Unterschied zwischen dem gleichbleibenden Bodenniveau der *Lobby of the Stone Seat* und dem erhöhten Niveau des Zentralhofs ausglich; siehe Macdonald 2005, 178–179, der diesen Vorgang allerdings erst in SM IB datiert. Vgl. dazu allerdings auch Panagiotaki 1999, 254, der zufolge die Stufen bereits früher existierten.

1729 Mirié 1979, Taf. 5 (Schnitte K und L). 38.

1730 Hierin könnte die gebaute Realität der im *Grand Stand Fresco* aus Knossos suggerierten Sitzmöglichkeiten entlang der Fassadenarchitektur zu finden sein. Zum Fresko siehe bereits oben Anm. 836.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Ausgrabung noch *in situ* vorgefunden wurden und zum höchsten Pflaster gehörten¹⁷³¹. Möglicherweise also belegt die Kanalsituation zwar Vorgänge, etwa im Kontext von *Great Destruction* und *Great Rebuilding*, die dazu führten, dass MM IIIB-Keramik in den Kanal und die Zisterne gelangte; da die Auflassung der südlichen Abzweigung aber bereits mit der Verlegung der Ostfassade und nicht erst mit der späteren Errichtung des *polythyron* zusammenhängt, also offenbar nicht sofort das gesamte System stillgelegt wurde, bildet die Keramik auch kein zwingendes Datierungskriterium für die endgültige Erhöhung des gesamten Zentralhofpflasters und den dadurch bedingten Bau der vierstufigen Anlage im *Anteroom*.

Zusammengefasst spricht die hier angeführte Evidenz also am ehesten dafür, dass zusammen mit einer ersten Erhöhung des Pflasterbodens unmittelbar östlich und nördlich des *Anteroom* auch die Fassade nach Osten verlegt und eine erste, heute nicht mehr erhaltene zweistufige Eingangssituation geschaffen wurde, um den Niveauunterschied zu Beginn der NPZ II auszugleichen (Abb. 6.1b). Zu den westlich an den Zentralhof angrenzenden Räumlichkeiten gehörten damit in der NPZ II der *Anteroom* sowie die weiter südlich gelegene *Lobby of the Stone Seat*: Beide waren nun sozusagen als größere Foyers über nach unten führende Stufen zu erreichen und dienten als Schnittstellen zwischen dem Geschehen auf dem Zentralhof und den jenseits angesiedelten Räumlichkeiten¹⁷³². Die Vorgängerversion der später modifizierten Türsituation zwischen *Anteroom* und *Throne Room* bildeten dabei zwei durch einen Pfeiler voneinander getrennte Doppeltüren, von deren südlicher Evans noch Schleifspuren auf der Schwelle feststellen konnte¹⁷³³.

Gegenüber der Bank entlang der Südwand könnte in dem mit *mosaiko*-Boden ausgestatteten *Anteroom* auch bereits die Gipssteinbank entlang der Nordwand, möglicherweise ohne mittige Lücke¹⁷³⁴, aufgestellt gewesen sein. Auf den Vorderseiten der 34 cm hohen und 40 cm tiefen Bänke waren in unterschiedlichen Abständen Reliefpilaster ausgearbeitet¹⁷³⁵. Vergleichbar gestaltete Exemplare wurden zeitgleich auch in der *Lobby of the Stone Seat* sowie in weiteren neupalastzeitlichen Gebäuden auf Kreta und in Akrotiri auf Thera benutzt¹⁷³⁶. Möglicherweise

1731 Vgl. Macdonald 2002, 42, und Mirié 1979, 58f. mit Taf. 21,1.

1732 Zwischen dem Raum der *Temple Repositories* und dem *Anteroom* dürfte zu dieser Zeit ein mit Gipssteinboden und Wandpaneelen ausgestatteter ‚Gang‘ existiert haben, der oberhalb des *Middle Minoan III Magazine 38 with Cists* verlief; selbige Kisten waren vermutlich im Zuge des *Great Rebuilding* verschlossen worden; vgl. Mirié 1979, 33–38. Die Bodenplatten befinden sich auf dem Niveau des *Anteroom* sowie des ersten Zentralhofbelags. SM I-Funde dienen als *terminus ante quem* für die Verlegung der Bodenplatten; vgl. Mirié 1979, 37. Die Nutzung des ‚Ganges‘ wurde spätestens mit der Anlage der *Stepped Porch* eingestellt.

1733 Evans 1899/1900, 36; Evans 1935, 905 m. Abb. 877 (zw. S. 902 u. 903). Mirié vermutet indes, dass hier lediglich eine Doppeltür existierte, die fast exakt die Mitte der Trennwand einnahm und erst später verbreitert wurde; siehe Mirié 1979, 22. 55f.

1734 Mirié 1979, 58.

1735 Evans 1899/1900, 36f. Evans zufolge waren die 34 cm hohen Bänke entlang der Nordwand etwas höher als jene entlang der Südwand, siehe Evans 1935, 905 Anm. 1.

1736 Weitere Exemplare stammen beispielsweise aus Räumen 23 und 24 im Westflügel des Neuen Palastes von Phaistos (siehe Mirié 1979, Taf. 31, 2; Kanta 1998, 43 m. Abb.) oder auch aus Agia Triada (Driessen – Langohr 2007, 184 mit Literaturhinweis). Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri,

wurden bereits jetzt auch die Bänke im *Throne Room* platziert: zum einen die Bank entlang des Lustralbeckens, in welche die Säulen entlang selbigen Lustralbeckens integriert waren, was wiederum dessen Existenz während dieser Nutzungsphase – sowie eventuell bereits während der NPZ I¹⁷³⁷ – weiter bestätigen würde, zum anderen die Bänke entlang der Nordwand und des nördlichen Abschnitts der Westwand sowie nicht zuletzt der Thron. Ebenso wie die umliegenden Räumlichkeiten der ‚*Service Section*‘, die nun mit Gipssteinplattenböden sowie Sockelzonen aus Gipsstein ausgestattet waren¹⁷³⁸, dürften jetzt auch in *Throne Room* und *Anteroom* Gipssteinbodenplatten verlegt worden sein¹⁷³⁹. Im *Throne Room* wurde hierbei bereits die Aussparung entlang der Nordwand für den Thron angelegt und mit Platten ausgekleidet¹⁷⁴⁰. Dementsprechend würde ich für eine gleichzeitige Installation von Bänken, Boden und Thron in der NPZ II plädieren.

Der aus ursprünglich reflektierendem Gipsstein¹⁷⁴¹ gearbeitete, insgesamt 1,385 m hohe¹⁷⁴² Thron bildete bis zum Ende des Palastes eine wesentliche und in dieser Art bislang einzigartige Komponente des *Throne Room*¹⁷⁴³. Sowohl die

Thera, besaß ebenfalls sowohl im Vestibül Raum 5 als auch davor an der Außenwand des Gebäudes Bänke mit derselben Ausarbeitung; vgl. Palyvou 2005b, 54; 57f. Abb. 67. 69. Im *Central Palace Sanctuary* wurde Panagiotaki 1999, 258. 196f. 239 zufolge mit dem Aufstellen der Bank, die auf dem Gipssteinplattenboden steht, die Nutzung des nördlichen *polythyron* aufgegeben. Das Verfüllen der Türöffnungen des *polythyron* bringt Panagiotaki mit dem *Great Rebuilding* in Verbindung; siehe dazu auch Panagiotaki 1998; Macdonald 2003; Macdonald 2005, 106f. 182.

1737 Vgl. Mirié 1979, 52f., der zufolge die Befundsituation darauf hindeutete, dass die Aufstellung der Bank entlang der Nordseite des Lustralbeckens erst nach der Errichtung der Säulen, und einhergehend mit einer Erhöhung der ursprünglichen Nordwand, erfolgt sei. Dies könnte erneut darauf hindeuten, dass das Lustralbecken tatsächlich bereits während der NPZ I genutzt wurde, bevor in der NPZ II die Bank aufgestellt wurde.

1738 Evely und Fotous Phase II, siehe Catling 1987/1988, 68. Ferner Macdonald 2005, 115. Zur westlichen ‚*Service Section*‘, insbesondere Baumaßnahmen betreffend Raum 46, siehe Carter 2004, 274, dem zufolge hier nach der Verfüllung von Gruben mit MM III/SM IA-Keramik Böden und eine zusätzliche Trennmauer angelegt wurden.

1739 Platon 1947, 635 zufolge befand sich MM IIIB-zeitliches Zerstörungsmaterial unter den Steinplatten des *Throne Room*, deren Deponierungszeitpunkt als *terminus post quem* anzusehen ist. Siehe auch Driessen – Macdonald 1997, 141.

1740 Mirié 1979, 23. 42. 53–55. Miriés Beobachtung zufolge folgten die Gipssteinplatten des Bodenbelags im *Throne Room* dem Verlauf der Bänke und waren nicht auf diese gestellt worden, anders als die Standplatte des Throns, die auf den Gipssteinplatten auflag. Hieraus ergibt sich, dass die Bänke bereits auf dem *mosaiko*-Boden gestanden haben dürften, als das Rechteck aus Gipssteinplatten verlegt und der Thron mit Standplatte darauf platziert wurde. Dies bedeutet jedoch nicht zwingend, dass zwischen der Aufstellung der Bänke und dem Verlegen der Bodenplatten mit der Aufstellung des Throns viel Zeit verging, wenngleich eine zeitliche Distanz freilich auch nicht ausgeschlossen werden kann.

1741 Chlouveraki – Lugli 2009, 661.

1742 Die Höhe der Rückenlehne beträgt 90,5 cm, die des Sitzblocks 48 cm; siehe Evans 1935, 916 Abb. 890; 917 Abb. 891. Zur Beschreibung und Diskussion des Thrones siehe auch Mirié 1979, 70–72.

1743 Vgl. Rehak 1995b, 99. Zu weiteren steinernen Hockern aus Kreta siehe auch Mirié 1979, 70f. Taf. 15 (Nr. 2 und 3).

Sichtflächen des Sitzblocks als auch die separate Rückenlehne weisen eine Ausarbeitung in Relief auf: Während die beiden Seitenflächen die Beine und das horizontale Verbindungsstück eines hölzernen Prototypen imitieren, formt die innere Kontur der Stuhlbeine auf der Vorderseite eine nach unten offene Parabel. Nach unten schließen die Beine jeweils in Form von drei aufeinanderliegenden horizontalen Tori ab. Die Oberflächen der Stuhlbeine sind von annähernd senkrechten Kanneluren durchzogen. Mittig an den Innenseiten beider Stuhlbeine stehen jeweils zwei knospenartige Elemente hervor. Eine Art reliefiertes Band oder reliefierte Girlande hängt zwischen den beiden Stuhlbeinen bogenförmig durch. Die Sitzfläche des 48 cm hohen Sitzblockes ist einer Gesäßrundung entsprechend ausgehöhlt¹⁷⁴⁴. Die separat gearbeitete und zwischen Sitzblock und Wand aufgestellte Rückenlehne besitzt einen nicht ganz symmetrischen wellenförmigen Umriss, der von einer weiter innen verlaufenden Relieflinie wiederholt wird.

Generell kann wohl als gesichert gelten, dass zum Zeitpunkt der Aufstellung und Erstnutzung die Oberflächen von Thron, Bänken und Bodenplatten *noch nicht mit einer bemalten Schicht aus Kalkputz übertüncht waren*, sondern ihre eigene materielle Struktur zeigten. Diese Vermutung basiert auf der Beobachtung, dass in der NPZ II und NPZ III an keinem anderen Ort die Gipssteinpaneele, Bodenplatten und Bänke mit Stuck überzogen, sondern lediglich etwaige Fugen ausgefüllt und bemalt waren. Auch in Bezug auf das Plattenpflaster und die Wandpaneele im Lustralbecken findet sich bei Evans meines Wissens keinerlei Erwähnung einer zusätzlichen Kalkputzschicht, im Unterschied zur wiederholt erwähnten bemalten Schicht, die Thron, Boden und Bänke bedeckt haben soll¹⁷⁴⁵. Dies spricht aus meiner Sicht sehr dafür, dass auch im *Throne Room* der Gipsstein bzw. das Selenitgestein in dieser Zeit aufgrund seines reflektierenden, kristallinen Charakters ausgewählt und auf Sicht angelegt worden war¹⁷⁴⁶. Den Raum prägte somit ursprünglich ebenfalls das von hell schimmernden, gemaserten Steinflächen dominierte Erscheinungsbild, das für die kultisch-rituell genutzten Räumlichkeiten in anderen NPZ II/III-Gebäuden typisch war. Ergänzt wurde das Interieur aus Gipsstein nach oben hin mit Sicherheit durch ein passendes Bildprogramm: Die oftmals gesehenen Parallelen zum Fresko der ‚Sitzenden Göttin‘ in Gebäude *Xeste 3*¹⁷⁴⁷ (siehe oben [Abb. 5.10a](#)) lassen ein dem späteren in seinen wesentlichen Bestandteilen ähnliches visuelles Rahmenwerk mit Greifen und ‚bikonkaven Basen‘ plausibel erscheinen. Blakolmer zufolge könnte sich in der speziellen Wiedergabe der Greifen mit Schraffuren in der spätpalastzeitlichen Freskoausstattung des *Throne Room* gar der Versuch widerspiegeln, ein früheres Stuckrelief zu imitieren¹⁷⁴⁸ – ein Stuckrelief also, welches in der NPZ das Erscheinungsbild

1744 Evans 1899/1900, 37f.; Evans 1935, 915–918 m. Abb. 889–891.

1745 Zur Beschreibung des Befundes siehe Evans 1899/1900, 38f.; Evans 1935, 904–908.

1746 Vgl. Chlouveraki – Lugli 2009, 662.

1747 Z. B. Shaw 1993, 676–678.

1748 Blakolmer 2011, 67f. mit weiteren Referenzen. Vgl. auch Immerwahr 2000, 485: „points of comparison with the upper level painting in the *adyton* of Xeste 3 make it possible, even likely, that the Throne Room paintings at Knossos may have been a renewal of a similar earlier

des Throninhabers bzw. der Throninhaberin vervollständigt haben könnte. Mit dem Abriss der Mauern zur Vorbereitung ihres Neuaufbaus (siehe unten) wurden jedoch jegliche Spuren eines früheren Wanddekors zerstört.

Die Aufstellung des Thrones im *Throne Room* potenzierte in jedem Fall die Besonderheit des hier verorteten Geschehens, indem spätestens jetzt eine thronende Person in unmittelbarem Zusammenhang mit der bereits etablierten rituellen Nutzung des Lustralbeckens gebracht bzw. wortwörtlich in den Fokus der Aktivitäten in *Throne Room* und *Anteroom* gesetzt wurde. Dabei war der Thron nicht, wie in den benachbarten Kulturen des Vorderen Orients und bis heute geläufig, in der naheliegenden, in ostwestlicher Richtung orientierten Raumachse aufgestellt, sondern an die Nordwand geschoben. Für eine vom *Anteroom* kommende oder hereinblickende Person stand der Thron somit im Blickfeld rechts und bot die Ansicht einer thronenden Person von der Seite. Diese räumliche Anordnung, welche mit Bezug auf die Position des Thrones noch in den mykenischen Palästen reflektiert wurde¹⁷⁴⁹, hatte zur Folge, wenn sie nicht sogar der Grund dafür war, dass, wie eine Studie von Lucy Goodison zeigte, die Nutzung des Ensembles aus *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *Anteroom* in Zusammenhang mit der zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr aufgehenden Sonne stand¹⁷⁵⁰. So waren Goodisons Beobachtungen zufolge die Türöffnungen des spätpalastzeitlichen vierfachen *polythyron* (siehe unten) in Abstimmung mit der Position der aufgehenden Sonne angelegt¹⁷⁵¹. Ermöglicht wurde dies nicht nur durch die Länge des *polythyron*, welche die Breite des *Anteroom* übertraf, sondern auch durch die unregelmäßigen Weiten der Türöffnungen. Deren erste und dritte, von Norden gezählt, waren um 20 cm breiter als die anderen beiden. Möglicherweise war schon die frühere, in NPZ II zu datierende Türsituation, die sich bereits über dieselbe Länge wie ihr erhaltener Nachfolger erstreckte, mit entsprechenden unregelmäßig weiten Türöffnungen gestaltet. Die unterschiedlichen Türweiten wiederholten sich bei der zweifachen Türöffnung zwischen *Anteroom* und *Throne Room*, die, wie oben dargelegt, spätestens seit Verlegen der Gipssteinplattenrahmen Verwendung fand¹⁷⁵². Auch die gröbere Unregelmäßigkeit, die bei der Säulenstellung entlang der Nordseite des Lustralbeckens zu verzeichnen ist¹⁷⁵³, dürfte hiermit in Zusammenhang stehen und könnte darüber hinaus auf das hohe Alter der hier verorteten Rituale und deren Verbindung mit dem Jahreszyklus des Sonnenaufgangs hinweisen.

All diese baulichen Besonderheiten ermöglichten es, dass im Laufe des Jahres die über dem Ailias-Hügel aufgehende Sonne von verschiedenen Punkten im

composition. Here the throne would have been occupied by a real woman as the emissary of the goddess, and she would have been guarded by the painted griffins.“

1749 Reusch 1958, 341; Niemeier 1986, 95; Maran – Stavrianopoulou 2007, 288.

1750 Goodison 2004. Vgl. auch Stürmer 2011, bes. 74. 76.

1751 Goodison 2004, 342–346.

1752 Goodison 2004, 342f. Abb. 29,3.

1753 Vgl. Mirié 1979, 52.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

Inneren des *Throne Room* aus wahrgenommen werden konnte¹⁷⁵⁴: Zur Winter-
sonnenwende vom Thron aus durch die südlichste Türöffnung; zur Sommer-
sonnenwende durch die nördlichste Türöffnung hindurch von einer Person im Lus-
tralbecken; zu den Äquinoktien war sie indes durch die von Süden gezählt zweite
Türöffnung zu sehen, und zwar von der Tür aus, die aus dem *Inner Sanctuary*
in den *Throne Room* führte. Auf diese Weise wurde eine besondere Beziehung
zwischen einer Person im Lustralbecken, dem *Inner Sanctuary* sowie dem Thron
bzw. dem/der Throninhaber/-in und dem Aufgang der Sonne über dem Ailias-
Hügel hergestellt, die jeweils zur Wintersonnenwende, zu den Äquinoktien bzw.
zur Sommersonnenwende eine wesentliche Bedeutung für das hier verortete Kult-
geschehen besessen haben dürfte¹⁷⁵⁵.

Die mit der Aufstellung des Throns verknüpfte Umbaumaßnahme deutet
also darauf hin, dass das Geschehen, für das diese Ausstattungsmaßnahmen vor-
genommen wurden, mit einem kultischen Kalender in Zusammenhang stand, an
dessen Einhaltung die Person(en) im *Throne Room* maßgeblich beteiligt war(en).
Dennoch gilt zu berücksichtigen, dass der Westtrakt des Palastes, wie das ganze
Gebäude, schon seit Jahrhunderten die daraufhinweisende Ausrichtung besaß¹⁷⁵⁶.
Im *Throne Room* selbst könnte zumindest einer der Gründe für die Aufstellung
des Thrones an der Nordwand gewesen sein, hier nun einer bestimmten Person,
deren Rolle und Funktion in besonderer Weise durch ihre Beziehung zum Son-
nenaufgang zur Wintersonnenwende definiert und/oder bestätigt wurde, dau-
erhaft einen entsprechend platzierten Ehrensitz zu installieren. Die Abhaltung

1754 Goodison 2004, bes. 342f.: „offering a theatral view of dawn throughout the year“.

1755 Vgl. auch Macdonald 2005, 117.

1756 Wieder ist es das im selben Westflügel gelegene *Central Palace Sanctuary*, welches die Verknüp-
fung zwischen einem Festkalender und der Anlage der Räumlichkeiten zu bestätigen scheint.
Wie Göran Henriksson und Mary Blomberg 2011, bes. 60, nahegelegten, benutzten die bron-
zezeitlichen Kreter einen Solarkalender mit zwölf Sonnenmonaten. Evidenz dafür zeigte sich
an mehreren neupalastzeitlichen Stätten des minoischen Kreta, darunter auch im Palast von
Knossos. Eine Vorrichtung im *Corridor of House Tablets*, dem südlichen Ost-West-Korridor des
Central Palace Sanctuary, in Kombination mit den Doppelaxtzeichen an der Südwand ließe
sich demzufolge in Zusammenhang mit dem Sonnenaufgang zu den Herbstäquinoktien bring-
en. Im Zeitraum von 11 Tagen nach den Herbstäquinoktien und vor den Frühlingsäquinok-
tien berührte das einfallende Sonnenlicht eine einst vermutlich mit Wasser gefüllte, steinerne
und fest im Boden verankerte Schale. Die Reflektion des Sonnenlichts von der Wasserober-
fläche auf die rückwärtige Westwand des Korridors hätte genau am Morgen der Äquinoktien
eine besonders markierte Stelle getroffen; siehe Henriksson – Blomberg 2011, 63f. In Korre-
lation mit der Evidenz aus anderen minoischen Stätten ließe sich ein kalendarischer Zyklus bele-
gen, der sowohl durch den Stand der Sonne zu den Äquinoktien als auch in Abhängigkeit des
zunehmenden Mondes fixiert wurde; siehe Henriksson – Blomberg 2011, 64–66 mit weiteren
Literaturangaben. Neben den Gipfelheiligtümern handelte es sich hierbei insbesondere um die
,Villen', die in zeitlicher Nähe zu den baulichen Maßnahmen im Palast von Knossos errichtet
wurden. Im *Central Palace Sanctuary* ließe sich die Beobachtung des Sonnenaufgangs mit-
tels technischer Vorrichtungen nachvollziehen. Panagiotaki 1999, 239. 242, zufolge wurde der
Südkorridor im Zuge des *Great Rebuilding* angelegt. Im *Throne Room* hingegen war der Auf-
gang der Sonne zu den Äquinoktien von jener Person zu sehen, die in der Tür in der Westwand
stand bzw. durch diese hindurch in den Raum trat; vgl. Goodison 2004, 343. Zu minoischen
Kalendern siehe ferner Trümpy 2001; Rethemiotakis 2017, 14–17.

ritueller Praktiken im Lustralbecken zum Zeitpunkt der Sommersonnenwende könnte auch schon länger in einem besonderen Bezug zur aufgehenden Sonne gestanden haben. Die Achse zwischen *Inner Sanctuary* und aufgehender Sonne zu den Äquinoktien liefert indes einen Hinweis darauf, dass bereits in der NPZ der westlich angrenzende Raum selbst eine besondere Rolle erfüllte oder aber eine in der Tür in der Westwand stehende oder durch diese in den Raum tretende Person dieses Arrangement im Zuge bestimmter Handlungen nutzte. Waren sie und diejenige Person, die zu bestimmten Anlässen auf dem Thron Platz nahm, ein und dieselbe, so ist im Sinne einer Vervollständigung des rituell zelebrierten Jahreszyklus denkbar, dass in der NPZ zu bestimmten Anlässen wie etwa der Sommersonnenwende auch das Lustralbecken von dieser Person benutzt wurde.

Die dauerhafte Installation des steinernen Sitzes einer in erster Linie unter kultisch-religiösen Aspekten bedeutsamen Persönlichkeit in der NPZ II unterstrich somit einmal mehr die Sonderstellung, die das am Zentralhof gelegene Raumessemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* wohl bereits seit den Anfängen dieses Kultareals innehatte. Die Aufstellung des Thrones sehe ich als *ein einheitliches* bauliches Unterfangen, in dessen Rahmen auch das Pflaster vor dem *Anteroom* eine erste Erhöhung erfuhr, die Ostfassade des *Anteroom* weiter östlich neu errichtet und mit einer ersten, ein- bis zweistufigen Eingangssituation ausgestaltet wurde sowie Gipssteinplattenrahmen in *Anteroom* und *Throne Room* verlegt wurden. Dadurch erhielt das Areal im Zuge des *Great Rebuilding* ein vollständig neues architekturräumliches Erscheinungsbild. Mit der Datierung dieses Vorgangs in der NPZ II ist er einzubetten in die generelle Ausbreitung und bauliche Etablierung der für diese Zeit so prägenden Rituale und Kultpraktiken auf Kreta und über dessen Küsten hinaus, und fiel zeitlich in etwa zusammen mit der Anlage des neupalastzeitlichen Prozessionskorridors ([Kapitel 4.1.1](#)), der ein weiteres Beispiel für die bauliche Neuerung und steinerne Verstetigung einer Kultpraxis im Palast von Knossos darstellt.

6.1.2 Spätpalastzeit

Die Untersuchungen im Jahr 1987 haben ergeben, dass es in den Räumlichkeiten der ‚*Service*‘ *Section* nördlich und westlich des *Throne Room* zu einem massiven Brand gekommen war, der wesentliche Umbaumaßnahmen nach sich gezogen hatte; dabei wurden die Mauern des *Inner Sanctuary* und der ‚*Service*‘ *Section* einschließlich der Nord- und Westwand des *Throne Room* von Grund auf neu errichtet¹⁷⁵⁷. Gemäß einem ersten Datierungsvorschlag Evelys und Fotous erfolgte die Neuerrichtung der Mauern in SM II¹⁷⁵⁸.

Zusätzlich zu dem von Evely und Fotou dokumentierten Neubau der Nord- und Westwand des *Throne Room* lässt sich Miriés Notiz anführen, dass auch die Südwand des Lustralbeckens auf dessen Verkleidungsplatten aufsitzt und damit

1757 Catling 1987/1988, 68; Macdonald 2005, 116.

1758 Catling 1987/1988, 68; Panagiotaki 1999, 239; Galanakis u. a. 2017, 73. 91.

später errichtet wurde als das ursprünglich an dieser Stelle aufgehende Mauerwerk¹⁷⁵⁹. Der von Evans erwähnte Gipssteinblock mit dem Steinmetzzeichen Tor, der in der Bruchsteinmauer hinter dem Wandverputz an der südwärts gelegenen Innenseite des Lustralbeckens sichtbar war¹⁷⁶⁰, könnte ebenfalls einen Datierungshinweis enthalten: Das Tor (*gate*) ist eines der standardmäßig in SM IA benutzten Steinmetzzeichen in Knossos und typisch für das Areal, welches die Magazinräume X bis XIII östlich des *Long Corridor*, den *Long Corridor* selbst sowie die Räumlichkeiten rund um den *Throne Room* umfasst¹⁷⁶¹. Zusammen mit Mirié's Beobachtung, dass die Südwand des Lustralbeckens auf dessen Verkleidungsplatten aufsitzt, kann dieser als Spolie zu begreifende Gipssteinblock als *terminus post quem* für den Neubau der Südwand des Lustralbeckens gewertet werden.

Diese Situation – ebenso wie die Beibehaltung der Balustrade mit Säulen – stützen meines Erachtens die These einer Weiterverwendung des Lustralbeckens in der SPZ anstatt einer Verfüllung in der NPZ, wie sie unter anderem von Mirié und Macdonald postuliert wurde¹⁷⁶². Zwar wurden – wie schon in [Kapitel 2.1.3](#) besprochen – auf Kreta am Ende der NPZ II und im Laufe der NPZ III eine Reihe von Lustralbecken aufgegeben und verfüllt. Gleichzeitig belegen jedoch in der NPZ III erfolgte Neubauten von Lustralbecken wie etwa in Kato Zakros oder in Gournia, dass in den Palästen die in den Lustralbecken verorteten Praktiken während dieser Zeit weiterhin gepflegt wurden. Hinzu kommt, dass es im Falle des *Throne Room* keine Hinweise auf eine vorzeitige Verfüllung gibt. So betonte Hägg:

„there is no evidence whatsoever for either a floor or a pavement on top of the ‘basin’ or a wall screening it off from the throne area – or are we to believe an untidy earth-floor would have been left visible opposite the throne?“¹⁷⁶³

Evans selbst schrieb bzgl. der Verortung der Funde aus dem Areal des Lustralbeckens, dass diese sich „among the earth, charcoal, and rubble debris within the Lustral Basin and over its borders“ fanden, das heißt also in einer sowohl das Lustralbecken als auch dessen Umgebung bedeckenden Schicht, wohin sie

1759 Mirié 1979, 52 Taf. 21,2.

1760 Evans 1899/1900, 42; siehe auch Mirié 1979, 23. 31, wobei anzumerken ist, dass spätestens seit Hood 1987, 207 Abb. 5, der Name „Fenster-Zeichen“ zur Bezeichnung eines anderen Steinmetzzeichens dient.

1761 Begg 2004a, 15; Begg 2004b, 219. 221.

1762 Mirié 1979, 69. 77, etwa sprach sich für eine Verfüllung des Lustralbeckens noch vor der Errichtung des Throns aus. Auch Macdonald 2005, 116, datierte das Verfüllen des Lustralbeckens an das Ende von SM IA.

1763 Hägg 1982, 79. Siehe jedoch Macdonald 2005, 116: „A later earth or plaster floor over the basin could well have been missed.“ In dem von mir mitverfassten Aufsatz, Galanakis u. a. 2017, 88, habe ich fälschlicherweise postuliert, dass Evans 1928, 522, bereits eine Überpflasterung des Lustralbeckens vermutet habe. Das deckt sich jedoch nicht mit seiner Beschreibung, in der einzig von einer Pflasterung die Rede ist.

seiner Einschätzung nach aus dem Obergeschoss herabgefallen waren¹⁷⁶⁴. Aus diesem Grund sowie in Anbetracht der Beibehaltung des Lustralbeckens trotz der massiven Umbaumaßnahmen im *Throne Room* von Knossos tendiere ich zu der Annahme, dass das Lustralbecken hier sowohl während der NPZ III als auch während der SPZ noch genutzt wurde (Abb. 6.1c).

Die augenfälligste Neuerung des architekturräumlichen Erscheinungsbildes in der SPZ war das Greifenfresko. In Teilen wurde es noch bei der Ausgrabung an den Wänden vorgefunden; im folgenden Abschnitt zur Wandmalerei wird es ausführlicher besprochen werden. Die tragende Putzschicht des Greifenfreskos füllte den Raum zwischen Lehne und neu errichteter Nordwand und umschloss den Thron, wodurch dieser in seiner Position mit der Wand verschmolz und zu einem Teil von ihr und der umrahmenden Darstellung wurde¹⁷⁶⁵. Zusätzlich wurden möglicherweise jetzt – falls nicht erst in der EPZ – der Thron sowie der Plattenboden mit Stuck bzw. einem Estrich überzogen und bemalt: Evans' Beobachtungen und Rekonstruktionen zufolge war nun sowohl im *Throne Room* als auch im *Anteroom* der rechteckige Rahmen aus Gipsstein mit weißem Verputz bedeckt, während das zentrale Rechteck aus polygonalen Platten mit rot bemaltem Estrich übertüncht wurde¹⁷⁶⁶. Auch in den Räumlichkeiten der umgebauten ‚*Service*‘ *Section* kamen 1987 Estrichböden zutage, welche in bis zu sieben Schichten übereinander lagen¹⁷⁶⁷. Der Thron und sein Reliefdekor wurden nun ebenfalls durch Farbe und Musterung akzentuiert¹⁷⁶⁸. Feine Linien auf der Innenfläche der Thronlehne legen nahe, dass sie einst mit einem sorgfältig ausgeführten Farbmuster versehen war. Rote Farbreste fanden sich außerdem auf der Sitzfläche¹⁷⁶⁹. In Anbetracht der bereits oben formulierten Annahme, dass der Thron während der NPZ II und NPZ III noch seine ursprüngliche Materialoberfläche

1764 Evans 1935, 928. Zu den Funden siehe Evans 1935, 928–933; Mirié 1979, 44f.; zu deren SM I-zeitlicher Datierung Niemeier 1986, 93.

1765 Ein Problem für Mirié stellte die Unvereinbarkeit der Abfolge von Thron und Bänken dar, da die Lehne des Throns vom bemalten Verputz umschlossen war, während die Bänke ihrer Ansicht nach jedoch an den neuen Verputz herangeschoben worden waren, was ihr zufolge wiederum für eine Aufstellung der Bänke nach dem Thron sprechen würde; Mirié 1979, 49. 55; ferner Evans 1935, 906 Abb. 881; 915 Abb. 889; Niemeier 1986, 67. Wissen, dass die Nordwand des *Throne Room* von Grund auf neu gebaut wurde und dieser Neubau zu einem Zeitpunkt stattfand, als Bänke und *mosaiko*-Boden bereits existiert haben dürften, ließe sich allerdings auch vorstellen, dass der Verlauf der neuen Mauern weitgehend dem der Vorgängermauern entsprach und nun vielmehr eine Lücke, die zwischen den an Ort und Stelle belassenen Steinbänken und dem Thron auf der einen Seite, der neuen Wand auf der anderen Seite entstanden war, mit einer stellenweise bis zu 5 cm dicken Stuckschicht aufgefüllt worden war. Dieser Vorgang fand jedoch erst am Ende der NPZ III und Beginn der SPZ statt.

1766 Evans 1899/1900, 36. 38; Evans 1935, 904 Abb. 877 (zw. S. 902f.) Farbtaf. LXIII; Titelbild.

1767 Catling 1987/1988, 68. Niemeier 1986, 68, zufolge wurden die Böden von *Inner Sanctuary* und ‚*Service*‘ *Section* dadurch dem Niveau der zweiten Phase des Zentralhofs angepasst. Auch im *Central Palace Sanctuary* wurden nun Estrichböden vergossen, siehe Panagiotaki 1999, 250. 255. Panagiotaki 1999, 212, brachte sie u. a. mit den Böden aus dem Areal des *Throne Room* in Zusammenhang.

1768 Evans 1899/1900, 38; Evans 1935, 917f.

1769 Evans 1899/1900, 37f.; Evans 1935, 915–918 m. Abb. 889–891.

zeigte, erfolgte die Bemalung des Throns frühestens gemeinsam mit der bildlichen Neugestaltung des *Throne Room* im Anschluss an den Wiederaufbau der Mauern. Möglicherweise wurden die einst „sehr attraktiven, reflektierenden Oberflächen“¹⁷⁷⁰ des Selenitgesteins nun nicht mehr als attraktiv empfunden; ein Grund könnte sein, dass das Selenitgestein, wie von Chlouveraki beschrieben, erst aufgrund von Feuereinwirkung seine alabasterartige Verfärbung erhalten hatte¹⁷⁷¹. Es ist denkbar, dass das in der ‚*Service‘ Section* nachgewiesene Feuer und eine anzunehmende Hitze- und Rauchentwicklung genug Schaden angerichtet hatten, um im gesamten Areal ein Übertünchen und Bemalen der Gipssteinoberflächen notwendig zu machen. Vielleicht diente das Verputzen der Oberflächen aber auch schlichtweg der Herstellung eines ästhetisch ansprechenden Erscheinungsbildes nach dem Neubau des aufgehenden Mauerwerks.

Im *Anteroom* erfolgte wohl im Zuge der Baumaßnahmen am Übergang von der NPZ III zur SPZ die Anlage der vierstufigen Eingangssituation (Abb. 6.1c). Ein Hinweis für diesen Vorgang findet sich im *Anteroom* selbst: So dürfte der Gipssteinplattenrahmen im *Anteroom*, so wie er erhalten ist, tatsächlich erst gemeinsam mit der vierstufigen Eingangssituation angelegt bzw. mit deren Bau noch einmal modifiziert worden sein, da andernfalls mit Sicherheit das zentrale Rechteck der annähernd quadratischen Raumform des *Anteroom* entsprechend proportioniert gewesen wäre. In der Südwestecke des *Anteroom* legte Mackenzie im Jahr 1925 kleine Sondagen an, im Zuge derer SM IB-Keramik zutage gefördert wurde, die das Verlegen bzw. Modifizieren des Bodens im *Anteroom* – und somit die Anlage der vierstufigen Eingangssituation – in der fortgeschrittenen NPZ III bzw. der frühen SPZ bestätigt¹⁷⁷². Die Anlage der vierstufigen Eingangssituation erfolgte als Antwort auf eine erneute Erhöhung des Bodenniveaus im Bereich vor dem *Anteroom*. In diesem Zusammenhang ergibt die Erneuerung der Mauern nördlich und westlich des *Throne Room*, die nach den Untersuchungen von Evelyn und Fotou nun mit einiger Sicherheit an den Beginn der SPZ datiert¹⁷⁷³, unter anderem vor dem Hintergrund einen Sinn, dass eine Erhöhung des Hofpflasters unter Beibehaltung der ursprünglichen Eingangssituation allmählich zu allzu niedrigen Eingängen geführt hätte. Der Neubau der Mauern könnte unter anderem mit einer Anhebung der Deckenhöhe im Bereich von *Anteroom* und *Throne Room* einhergegangen sein. Es scheint mir daher plausibel, die Anlage der vierstufigen Eingangssituation gemeinsam mit dem Neubau der Mauern von *Throne Room* und ‚*Service‘ Section*, mit der Erhöhung des nun gesamten, aus rechteckigen Kalksteinplatten gebildeten Hofpflasters sowie ferner mit dem Bau der *Stepped Porch*

1770 Chlouveraki – Lugli 2009, 661 (Übers. Verf.).

1771 Vgl. Chlouveraki – Lugli 2009, 661f.

1772 Cameron 1976a, 681–683, bes. 682; Niemeier 1982, 255f. Siehe insbesondere auch die Ausführungen bei Overbeck – McDonald 1976, 156f., zu diesem und einem im Jahr 1903 durchgeführten Test. Bei letzterem kamen, wie auch von Palmer 1963, 245f.; Palmer 1969, 67f., hervorgehoben, Fragmente einer endpalastzeitlichen Kylix sowie von einem Alabastron zutage. Diesen wird von Overbeck und McDonald in Anbetracht der Ergebnisse aus dem sehr viel detaillierter dokumentierten Test von 1925 jedoch jegliche Relevanz abgesprochen.

1773 Galanakis u. a. 2017, 73. 91; Panagiotaki 1999, 239.

unmittelbar südlich des *Anteroom* am Ende der NPZ III bzw. zu Beginn der SPZ anzusetzen¹⁷⁷⁴. *Anteroom* und *Throne Room* bildeten damit – zumindest mit Blick auf die Fassade mit Zugang in den Westtrakt vom Zentralhof aus – das Gegenstück zur *Stepped Porch*, die nun über mindestens vier Stufen nach oben führte¹⁷⁷⁵.

Im Areal des *Throne Room* wurden also sowohl das Lustralbecken einschließlich der in unregelmäßigem Abstand platzierten Säulen als auch, wovon ich hier ausgehe, die ebenfalls mit zwei ungleichen Türweiten gestaltete Durchgangssituation zwischen *Throne Room* und *Anteroom* beibehalten und um das neu errichtete viertürige *polythyron* mit dessen ungleichmäßigen Türweiten ergänzt. Dies bedeutete, dass im Ensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* auch weiterhin die von Goodison geschilderte Wahrnehmung des Sonnenaufgangs über dem Ailias-Hügel zu vier bestimmten Zeitpunkten im Jahr möglich war und somit die Tradition fortgesetzt wurde, mit dem hier verorteten Geschehen auf den Sonnenverlauf Bezug zu nehmen. Bezüglich der Nutzung des Throns, des Lustralbeckens sowie des *Inner Sanctuary* stellten somit wohl auch in der SPZ der Sonnenaufgang zur Wintersonnenwende, zur Sommersonnenwende bzw. zu den Äquinoktien besondere Termine dar, für die möglicherweise spezifische Zeremonien vorgesehen waren. Hieraus lässt sich für das kultisch-religiöse Geschehen im *Throne Room* folgern, dass hier auch noch in der SPZ wesentliche Traditionen und Praktiken berücksichtigt und gepflegt wurden, die sich seit der ausgehenden APZ bzw. während der NPZ etabliert hatten.

Im *Anteroom* wurden außerdem spätestens zu diesem Zeitpunkt die entlang der Nordwand aufgestellten Steinbänke auseinandergeschoben¹⁷⁷⁶ und ein Gegenstand in die entstandene Lücke platziert. Da die Gipssteinbodenplatten die Lücke in einer Weise ausfüllen, die darauf schließen lässt, dass die Platten gemeinsam mit dem übrigen Rahmen verlegt wurden, könnte dieser Vorgang entweder bereits in der NPZ II stattgefunden haben, als eine eventuelle, zu diesem Zeitpunkt noch quadratische Vorgängerversion des Plattenrahmens verlegt wurde, oder aber spätestens gleichzeitig mit dem Verlegen des noch erhaltenen Rahmens. Von der spätpalastzeitlichen und/oder endpalastzeitlichen Version des in der Lücke platzierten Gegenstands aus Holz konnten bei der Ausgrabung noch verkohlte Reste festgestellt werden¹⁷⁷⁷. Aufgrund der Ähnlichkeit des Befundes – mittige Platzierung an der Nordwand – zu jenem im benachbarten *Throne Room* rekonstruierte

1774 Evans 1899/1900, 34. Macdonald 2005, 177f. 183f., datierte die Errichtung der *Stepped Porch* in SM IB unter anderem mit dem Argument, dass sie aufgrund der Konstruktionsweise gleichzeitig mit den *East Stairs* im Osttrakt entstanden sei, dessen Datierung am Übergang von der NPZ III zur SPZ hier bereits in Kapitel 5.1.3: Die Verkürzung des Weges vom Zentralhof näher besprochen wurde. Da die Stufen der *Stepped Porch* auf dem obersten Niveau des Zentralhofs beginnen, erscheint es plausibel, dass selbige erst nach der zweiten Erhöhung des Zentralhofniveaus und somit frühestens zu Beginn der SPZ errichtet wurde. Niemeier 1986, 93f., datierte den Bau der *Stepped Porch* indes später und verglich sie mit den repräsentativen Treppenanlagen, welche in den mykenischen Palästen in einen Kultraum im Obergeschoss führten.

1775 Macdonald 2005, 178f.

1776 Mirié 1979, 58.

1777 Evans 1899/1900, 36; Evans 1935, 904f.; Mirié 1979, 58.

Evans hier einen zweiten, in diesem Falle hölzernen Thron¹⁷⁷⁸, doch lässt sich die ursprüngliche Gestalt des hölzernen Gegenstands nicht mehr eruieren. Könnte hier ab der SPZ ein zweiter Ehrensitz gestanden haben? In jedem Fall wurde das Geschehen im *Anteroom* in der SPZ durch die artifizielle Präsenz eines in Richtung des Zentralhofs gewandten Stieres geprägt, den die nun angebrachte und gleich noch im Detail zu besprechende Wandmalerei an der Südwand oberhalb einer Sockelleiste zeigte.

Mit ihrem neuen Erscheinungsbild formten *Anteroom* und *Throne Room* in der SPZ eine eindrucksvolle Raumeinheit, die weiterhin als Sitz einer bedeutenden Person im *Throne Room* – und möglicherweise einer zweiten im *Anteroom* – fungierte und direkt oder indirekt mit dem Geschehen auf dem angrenzenden Zentralhof in Zusammenhang stand. In Fortsetzung der neupalastzeitlichen Tradition war die Person im *Throne Room* auf dem Thron im Profil sitzend wahrnehmbar und nutzte das Lustralbecken zur Durchführung bestimmter Rituale. Mittig in der Raumachse öffnete sich die Tür zum *Inner Sanctuary*, das eine wesentliche Funktion als Bestandteil des Raumensembles besaß. Diese Annahme wird durch die Komposition des Greifenfreskos bestätigt. Alle drei Lokalitäten standen auch in der SPZ in einer besonderen Beziehung zum Jahreszyklus der aufgehenden Sonne und dürften zu Winter- und Sommersonnenwende sowie zu den Äquinoktien Orte besonderer ritueller Zeremonien gebildet haben.

Anders als das von Niemeier¹⁷⁷⁹ angedachte Szenario, wonach eine Priesterin in den Räumen der ‚Service‘ *Section* auf ihren unmittelbar folgenden Auftritt im *Throne Room* und/oder *Inner Sanctuary* vorbereitet wurde, muss den Forschungen aus dem Jahr 1987 zufolge der Zugang zunächst durch den *Anteroom* erfolgt sein¹⁷⁸⁰. Vorstellbar wäre, dass hierzu die Tür an der Nordseite des *Anteroom* genutzt wurde, während die Türen des an den Zentralhof angrenzenden *polythyron* noch geschlossen, die vorbereitenden Maßnahmen in *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* also noch sämtlichen Blicken entzogen waren. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die hinsichtlich des Zirkulationsgefüges vergleichbare Situation in den späteren mykenischen *megara*, in denen der *wanax* ebenfalls durch den Vorraum und die Verbindungstür in den eigentlichen Thronraum trat¹⁷⁸¹. Im Areal des *Throne Room* wurde dieses Zirkulationsmuster

1778 Evans 1935, 904f. Vgl. auch Evans 1899/1900, 36, wo er noch einen Schrank bzw. eine Garderobe vermutete.

1779 Niemeier 1986, 77–83. Zur Reflektion von Ankleidezeremonien in den Wandmalereien dieses Gebäudetrakts siehe bereits Cameron 1976a, 165f.

1780 Den Forschungen Evelys und Fotous zufolge gab es zu keinem Zeitpunkt eine Tür zwischen dem *Inner Sanctuary* und den Räumlichkeiten der *Service Section*; siehe vorläufig Galanakis u. a. 2017, 73. 85–87. Die Tür wurde von Evans an dieser Stelle konstruiert: Er berichtet, unter der Mauer an dieser Stelle Linear B-Texte gefunden zu haben, die den *terminus post quem* für das Zumauern der Tür in der EPZ bildeten; Evans 1935, Abb. 877 (zw. S. 901f.); 925 Anm. 1; außerdem Mirié 1979, 27. 74; Niemeier 1986, 93; Waterhouse 1988, 366.

1781 Vgl. Maran – Stavrianopoulou 2007, 289f.: „The *wanax* or the queen underwent rituals of purification and other preparatory measures in the rooms bordering on the megaron [...]. Then they entered the megaron through a side-entrance of the porch (Mycenae) or the vestibule (Tiryns and Pylos).“

allerdings bereits in der SPZ und früher umgesetzt¹⁷⁸². Ähnlich wie im Osttrakt ist außerdem vorstellbar, dass sich zu einem bestimmten Zeitpunkt ein kleiner Kreis ausgewählter Personen im *Anteroom* versammelte, um der Öffnung der Türen zum *Throne Room* mit der dahinter auf dem Thron sitzenden Person, einem eventuellen Erscheinen der Person aus dem *Inner Sanctuary* heraus oder aber auch der Durchführung von Ritualen im Lustralbecken beizuwohnen. Hatte in der SPZ außerdem eine zweite Person hier ihren Ehrensitz, so könnte diese Person ebenfalls das Kultgeschehen im *Throne Room* verfolgt haben oder zu bestimmten Anlässen mit der Person im *Throne Room* interagiert haben. Personen auf dem neu gepflasterten Zentralhof konnten das Geschehen im nun um vier Stufen oder gut einen halben Meter¹⁷⁸³ tiefer liegenden *Throne Room* indes auch weiterhin weitgehend nicht mit eigenen Augen verfolgen.

6.1.3 Endpalastzeit

Kurz nach Einführung SM IIIA2-zeitlich datierter Keramik erlebte Knossos eine Zerstörung, die in der vorliegenden Arbeit das Ende der SPZ markiert. Im Westtrakt des Palastes dürfte dieses Ereignis allerdings keinen größeren Schaden angerichtet haben¹⁷⁸⁴. Hinweise auf Baumaßnahmen im Areal des *Anteroom* wurden dennoch im Bereich des zentralhofseitigen Eingangs festgestellt. Evans fand bei Testgrabungen unterhalb der obersten Schwellen der beiden mittleren Türöffnungen Scherben, die in SM IIIA2 datieren und einen *terminus post quem* für Arbeiten an diesem Durchgang angeben¹⁷⁸⁵. Auch im Hofbereich vor der Eingangssituation fanden sich SM IIIA-zeitliche Scherben unter dem Pflasterbelag¹⁷⁸⁶, doch ist letztlich unklar, auf welche Weise diese dorthin gelangten. Grundsätzlich lassen die in anderen Bereichen des Gebäudes dokumentierten Modifikationen der Raumstruktur und -nutzung, die in den beiden vorangegangenen Kapiteln

1782 In der NPZ, vor dem Bau der *Stepped Porch*, wurde vermutlich auch die westlich des Lustralbeckens gelegene Tür in der Südwand des *Throne Room* noch benutzt und ermöglichte den Zugang aus dem Inneren des Westtrakts.

1783 Vgl. Evans 1903/1904, Taf. 1.

1784 Siehe Niemeier 1982, 257: „a destruction accompanied by fire. The destruction was not a very heavy one, since most of the walls in the West Wing and apparently also in the Domestic Quarter remained intact. Only the floors were renewed to a greater extent“. Im *Throne Room* selbst dürfte es nicht gebrannt haben, denn das Greifenfresko zeigte keinerlei Brandspuren; Galanakis u. a. 2017, 59.

1785 Evans 1930, 5; Evans 1928, 902. Zur Datierung einer der Scherben in SM IIIA2 siehe Palmer 1963, 246f.; Palmer 1969, 67. Aus der Beschreibung des Fundorts als „under the second and third thresholds (from the South) of the doorways leading down to this Ante-chamber from the borders of the Central Court“ ist m. E. nicht zu schließen, dass es sich um die *beiden obersten* Stufen handelte (so allerdings Mirié 1979, 43. 49f.). Mirié und ihr folgend auch Niemeier und andere nahmen diesen Befund zum Anlass, die zweite Erhöhung des Zentralhofniveaus erst an den Beginn der EPZ zu datieren; Mirié 1979, 56–59; Niemeier 1986, 68. Aus oben genannten Gründen wird dieser Ansicht hier nicht gefolgt.

1786 Popham 1970, 56; Cameron 1976a, 681f. m. Abb. 84; Mirié 1979, 39; Niemeier 1982, 255f.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

insbesondere anhand der Aufgabe der einst für die Kultausübung so relevanten Wandbebilderung demonstriert wurden, nicht ausschließen, dass auch das Ensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* nun in einer anderen Weise als noch in der SPZ genutzt wurde – falls die Nutzung des *Throne Room* angesichts der SM IIIA2_{früh}-zeitlichen Erschütterung nicht generell kurz darauf ein Ende fand.

Funde wie die steinerne Lampe im *Inner Sanctuary* sowie der Schmuck auf dem dortigen Podium stellen zusammen mit den Funden, die im *Throne Room* selbst zutage gefördert wurden, Relikte dar, die während der EPZ am Ort der Handlung zurückgelassen worden waren¹⁷⁸⁷. Holzkohle und Fayence-Scheiben etwa deuten auf hölzerne Kästchen mit Fayence-Dekor hin, welche vor der Bank entlang der Balustrade des Lustralbeckens gestanden haben könnten oder von jener herabgefallen waren¹⁷⁸⁸. Mindestens fünf Alabastra hatten zudem ihren ursprünglichen Standort entlang der Westwand des Korridors, welcher vormals den *Throne Room* mit den südlich gelegenen Magazinräumen verbunden hatte und spätestens ab dem Zeitpunkt, als die *Stepped Porch* errichtet und die Tür zugemauert worden war, offenbar als Abstellbereich genutzt wurde. Fünf weitere der insgesamt wohl bis zu zwölf Alabastra aus Gipsstein befanden sich über den Boden des *Throne Room* verteilt¹⁷⁸⁹ – vier davon um den großen Pithos herum, der aus der Nordostecke des *Throne Room* in den Raum gekippt aufgefunden worden war¹⁷⁹⁰.

Evans zufolge hätte der Pithos dazu gedient, die Alabastra wieder mit Öl aufzufüllen, was jedoch durch ein unerwartetes Ereignis wie etwa ein erneutes, starkes Erdbeben verhindert worden wäre¹⁷⁹¹. Hägg zufolge gehörten die Alabastra hingegen zur ständigen Ausstattung des *Throne Room*, während der Pithos extra für das unterbrochene Ritual aus einem Lagerraum hergebracht worden sei¹⁷⁹². Der zeitliche Horizont der Produktion von derartigen Alabastra geht einher mit den Keramikphasen SM II–IIIA2¹⁷⁹³, sodass die Gefäße möglicherweise bereits zum Inventar der spätpalastzeitlichen Nutzungsphase des *Throne Room* gehört hatten bzw. seit der SPZ im Palast generell in Verwendung gewesen waren. Der häufige Dekor von Deckel und Gefäßrand in Form von laufenden Spiralen gemeinsam mit den Verschlussösen in Form von achtförmigen Schilden assoziieren die Gefäße mit dem überordneten Sinnkonzept, welches in der SPZ im Wanddekor des in [Kapitel 5](#) besprochenen Ostrakts seinen Niederschlag gefunden hatte.

1787 Evans 1935, 920.

1788 Evans 1935, 940.

1789 Evans 1935, (zw. S. 902 und 903) Abb. 877; 938. 942; Hägg 1988, 99. 102; Waterhouse 1988, 361. Siehe ferner v. Arbin 1984; Magrill 1987; Büsing 1993.

1790 Zur ursprünglichen Fundposition von Pithos und Alabastra vgl. Galanakis u. a. 2017, 85 f. Abb. 31a und 31b.

1791 Evans 1935, 942.

1792 Hägg 1988, 102.

1793 Warren 1969, 5f.; Hägg, 1988, 103; Waterhouse 1988, 362. 365.

Hägg rekonstruierte das Füllen und Mischen von Flüssigkeiten oder Salben als letzte im *Throne Room* vollzogene Tätigkeit¹⁷⁹⁴. Helen Waterhouse betonte hingegen, dass der für die Alabastra verwendete Gipsstein öldurchlässig sei¹⁷⁹⁵. Die Gefäße hätten daher einem anderen Zweck gedient, möglicherweise als Behälter für feste Substanzen¹⁷⁹⁶, wobei wohl auch die von Hägg angedachten Salben, genauer jene, welche in den Linear B-Texten als „zum Aufschmieren“ charakterisiert werden¹⁷⁹⁷, weiterhin in Frage kommen. Jene dickflüssige Variante des parfümierten Öls könnte folglich in den verschließbaren Gefäßen gemischt und aufbewahrt worden sein. Zu bestimmten Anlässen wurde sie vielleicht zur Salbung des Throninhabers oder der Throninhaberin benutzt¹⁷⁹⁸. Das Vorkommen der Alabastra in vorwiegend funeren Kontexten auf Kreta und insbesondere in Griechenland scheint einen generell kultischen Kontext der Verwendung solcher Gefäße zu bestätigen – in Anbetracht des endpalastzeitlichen Kontexts und der potentiellen Aufgabe der früheren Raumnutzung könnte ihr Vorkommen im *Throne Room* vielleicht sogar auf Rituale hindeuten, die eher der Erinnerung der vergangenen Bedeutung dieses Ortes dienen.

In seinem Grabungstagebuch nannte Evans aber auch Fragmente von Linear B-Tafeln, die gemeinsam mit anderen Objekten im *loculus* in der Nordwand¹⁷⁹⁹ sowie in anderen Bereichen des *Throne Room* und im *Inner Sanctuary* zutage gekommen waren¹⁸⁰⁰. Weitere Funde von Linear B-Tafeln und SM IIIB-Gefäßen in den nördlich gelegenen Räumlichkeiten der ‚*Service Section*‘, aber auch die Zusetzung einer Tür, unter der sich Fragmente von früher entstandenen Linear B-Tafeln fanden, deuten ebenfalls auf eine – sich von der früheren unterscheidende – Nutzung des Areals während der EPZ hin¹⁸⁰¹.

Im Rahmen der Baumaßnahmen am Übergang von der SPZ zur EPZ dürfte außerdem der zentrale Türpfosten, der ursprünglich zwei an dieser Stelle existierende Doppeltüren zwischen *Anteroom* und *Throne Room* miteinander verband, entfernt worden sein¹⁸⁰². Den Seitenwänden der neuen, insgesamt 3,25 m breiten Türöffnung waren an den Ecken jeweils runde Holzpfosten sowie mittig eine

1794 Hägg 1988, 103f.

1795 Waterhouse 1988, 361.

1796 Wie bereits Carl W. Blegen vermutete, siehe Waterhouse 1988, 365 mit Literaturverweis.

1797 Hägg 1988, 104.

1798 Vgl. Hägg 1988, 104f.

1799 In Evans 1935 fanden diese Tafeln jedoch keine Erwähnung mehr; Mirié 1979, 44f. Firth 1997, 42, zufolge wird der Fundort angegeben als „a small *loculus* in the bath chamber wall“ (AE/NB 25 April 1900).

1800 Firth 2000/2001, 72. 105. 195-197. 202f. 262 (H2 und H7)

1801 Firth 2000/2001, 72. 127. 158f. 200f. 261 (H5); zu den zeitlich zu differenzierenden Entstehungshorizonten von Linear B-Tafeln in Knossos siehe auch Driessen 2008, 70–72.

1802 Mirié 1979, 55f. diskutierte hingegen die Möglichkeit, dass die trennende Türwand bis zuletzt *in situ* verblieb und wie die Säulen neben dem Lustralbecken den Flammen zum Opfer fiel. Allerdings deutet die Konstruktion, wie von Evans geschildert, darauf hin, dass hier tatsächlich eine bauliche Veränderung vorgenommen wurde; vgl. dazu Evans 1935, 905; Niemeier 1986, 93.

Verkleidung aus Gipsstein- und Holzplatten vorgeblendet¹⁸⁰³. Ein weiterer Holzbalken könnte als Türsturz horizontal über der Türöffnung gelegen haben¹⁸⁰⁴. Auf diese Weise wurden *Anteroom* und *Throne Room* zu einer Raumeinheit, die bei Bedarf vielleicht durch einen Vorhang geteilt werden konnte¹⁸⁰⁵. Dies bedeutete eine Öffnung des Geschehens im *Throne Room* zum *Anteroom* hin, die möglicherweise mit der Bedeutung und Funktion des hölzernen Gegenstands an der Nordwand des *Anteroom* in Zusammenhang zu bringen ist. Falls letzterer spätestens seit der SPZ ebenfalls ein Thronraum war, wie dies von Evans suggeriert wurde, ließe sich hierin möglicherweise eine veränderte Strategie zur Stärkung und Legitimation der im *Anteroom* sitzenden Person durch die Gegenwart der Person im *Throne Room* und durch eine verstärkte Sichtbarkeit des mit ihr verknüpften Ritualgeschehens in Erwägung ziehen. Ich werde auf diese Idee im abschließenden Abschnitt dieses Kapitels noch einmal zurückkommen.

Wenngleich diese Evidenz mehr als lückenhaft ist, lässt sie dennoch generell darauf schließen, dass das Areal rund um den *Throne Room* während der EPZ frequentiert und genutzt wurde. Welche Art der Nutzung das Ensemble aus *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *Anteroom* selbst dabei erfuhr – ob hier ein knossischer *wanax* im *Anteroom* oder gar im *Throne Room* selbst Platz nahm, ob eine Würdenträgerin in kultisch-religiöser Funktion hier agierte oder ob das Raumensemble ob seiner früheren Bedeutung vielleicht nur noch als Ort eines Erinnerungskultes aufgesucht wurde – muss jedoch offenbleiben. Bis zum Schluss jedenfalls vervollständigten das zu Beginn der SPZ angebrachte Greifenfresko sowie das Stierfresko die bild-räumlichen Arrangements in *Throne Room* und *Anteroom*. Sie erlauben eine Annäherung an die visuell-konzeptuelle Dimension des Geschehens, das über ein Jahrhundert lang in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof stattfand.

6.1.4 Wandbilder in *Throne Room* und *Anteroom*

Der bildliche Wanddekor des *Throne Room* und des *Anteroom* verblieb an mehreren Stellen bis zur Ausgrabung durch Arthur Evans im Jahre 1900 *in situ* an den Wänden¹⁸⁰⁶. Bemalte Flächen fanden sich an der Nord- und Südwand des *Anteroom* sowie im *Throne Room* selbst an der Nordwand, am nördlichen Abschnitt der Ostwand, an der Westwand und an den Wänden des Lustralbeckens. Eine Neuuntersuchung und Restaurierung des Bestandes an Fragmenten und Darstellungen, die Evans einst tatsächlich zutage gefördert hat, wurde von Yannis Galanakis und Efi Tsitsa im Rahmen der Neugestaltung der Archäologischen Museums in Heraklion

1803 Evans 1935, 905 m. Abb. 880; Niemeier 1986, 93.

1804 Evans 1899/1900, 36.

1805 Vgl. Evans 1935, 920.

1806 Evans 1899/1900, 37. 39f.; Evans 1935, 908–922. Zur Forschungsgeschichte jetzt auch Galanakis u. a. 2017, 47–51.

initiiert und unter meiner Mitwirkung publiziert¹⁸⁰⁷. Die folgenden Ausführungen basieren auf den neuen Ergebnissen aus diesem Projekt.

Das Lustralbecken wies an seinen drei Seiten oberhalb der Gipssteinverkleidung eine flächige rote Bemalung auf (Abb. 6.2). In einer Höhe von 1,28 m oberhalb der Wandpaneele bzw. etwa 2 m über dem Boden des ‚Beckens‘ verlief ein horizontales Band, bestehend aus vier übereinander angeordneten Streifen, die von unten nach oben in den Farben Hellgrau, Dunkelgrau, Rot mit weißen Konturen und schließlich wieder Hellgrau gehalten waren¹⁸⁰⁸. Die Oberzone war wiederum flächig rot bemalt. Da das aufstrebende Mauerwerk rings um das Lustralbecken aller Wahrscheinlichkeit nach in derselben Bauphase wie die Nord- und Westwand des *Throne Room* erneuert wurde, gehört die Wandbemalung frühestens derselben Ausstattungsphase wie das Greifenfresko an¹⁸⁰⁹.

Die Wandbilder auf der West- und Nordwand sowie auf der nördlichen Partie der Ostwand des *Throne Room* stellten indessen wandübergreifend eine Kombination aus imitierter Wandverkleidung in der Sockelzone und artifizieller Naturlandschaft in der Hauptzone dar (Abb. 6.2 bis 6.4). Knapp oberhalb der Oberseiten der Bänke bildete ein umlaufender schmaler, grauer Streifen den oberen Abschluss der Sockelzone. Die Sockelzone selbst besaß eine gemalte Struktur aus unterschiedlich schräg verlaufenden roten, rosafarbenen, rotbraunen, grauschwarzen, gelblichen und ockerfarbenen Wellenlinien auf hellem Grund, die grundsätzlich als das Imitat einer steinernen Wandverkleidung verstanden werden können¹⁸¹⁰. Zur Rechten des Throns und auf der Ostwand verliefen die Schrägen von links oben nach rechts unten, zur Linken des Throns gegenläufig von rechts oben nach links unten; auf dem südlichen Abschnitt der Westwand verliefen die Schrägstreifen hingegen von links oben nach rechts unten; auf dem nördlichen Abschnitt ist dieser Bereich der Wandmalerei nicht erhalten¹⁸¹¹. Im Zwischenraum zwischen dem Thron und der östlich angrenzenden Bank fasste die steinerne Wandverkleidung eine ‚bikonkave Basis‘ vor dunkelgrauem Hintergrund und einem Horizontalstreifen mit Gittermuster ein. Zu betonen ist, dass entgegen der seit Evans vielfach reproduzierten Wiedergabe die Enden der einander gegenüber platzierten gebogenen Elemente nicht bis zu den Rändern des rechteckigen Rahmenfeldes reichten. Aufgrund der Form handelte es sich bei diesem Bildelement somit eindeutig um eine ‚bikonkave Basis‘ und nicht um eine zweideutige, auch als stilisiertes ‚Halbrosetten-Motiv‘ zu lesende Darstellung¹⁸¹².

1807 Galanakis u. a. 2017. Ferner Galanakis 2013, 24f.; Tsitsa 2013.

1808 Evans 1935, 908f. m. Abb. 883; Fyfe 1903, 111 Abb. 4. 5; Cameron 1976a, 680.

1809 Siehe auch Cameron 1976a, 337f. Nr. 37, der diese Wandbemalung und das Greifenfresko derselben Gruppe von Malern zuwies, obwohl er „typological variations“ erkannte.

1810 Zur Farbpalette und deren Herstellung siehe Galanakis u. a. 2017, 67–69. Ferner Evans 1935, Taf. 32 (zw. S. 910f.); Cameron 1976a, 115f. m. Taf. 147A.

1811 Galanakis u. a. 2017, 80.

1812 Zur Korrektur der Evans’schen Rekonstruktion siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, bes. 73. Zur geläufigen Rekonstruktion: Evans 1935, 919f. Abb. 894; außerdem Cameron 1976a, 113. Zur Ambiguität der Darstellung Evans 1928, 607f.; Reusch 1958, 349–351; Niemeier 1986, 84–88.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks



Abb. 6.2 *Throne Room*: Lustralbecken und Türöffnung zum *Inner Sanctuary*.



Abb. 6.3 *Throne Room*: Türöffnung zum *Inner Sanctuary* und Thron an der Nordwand.



Abb. 6.4 *Throne Room*: Thron, umgeben vom rekonstruierten Greifenfresko.

Die wandübergreifende Darstellung in der Hauptzone wurde durch die insgesamt vier, durch wellenförmige Konturen voneinander abgesetzten horizontalen Farbflächen im Hintergrund zusammengehalten. Von unten nach oben wechselten sich zweimal jeweils eine weiße bzw. hellgraue und eine dunkelrote Farbfläche ab. Sowohl auf der Westwand als auch auf der Nordwand rahmten die Darstellungen jeweils ein mittig platziertes Raumelement: An der Westwand flankierten zwei auf dem Bauch lagernde Greifen die Türöffnung zum westlich angrenzenden *Inner Sanctuary*¹⁸¹³, während sich an der Nordwand die Vorderpfote von einem Greifen rechts neben dem annähernd mittig platzierten steinernen Thron erhalten hat¹⁸¹⁴. Die Greifen sind flügellos, haben aufgestellte Kämme¹⁸¹⁵ und

1813 Siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, 60–66 Abb. 17–26. Ferner Evans 1899/1900, 40. 37 Abb. 8, wo die von der Wand herabgerutschte Malerei zu sehen ist. Außerdem Evans 1935, 910–913 m. Taf. 32; Cameron 1976a, 680; Taf. 127 (südlich der Tür). 128 (nördlich der Tür). Siehe auch Shank 2007, 162–164 m. Taf. 19,3–8.

1814 Evans 1935, 915 Abb. 889; Cameron 1976a, 680 Taf. 129.

1815 Das Fragment, auf dem Shank 2007, 163f. Abb. 19,4. 19,5, die Spitze eines aufgestellten Flügels oder Kamms erkannte, den sie dem Greifen an der Nordwand des *Throne Room* zuordnete, wurde von uns als eines der *in situ* aufgefundenen Fragmente der Westwand wiedererkannt und lässt sich als aufgestellter Kamm des Greifen zur Rechten der Tür zum *Inner Sanctuary* identifizieren; hierzu ausführlich Galanakis u. a. 2017, 60–63. Bereits Cameron plädierte dafür, dass die Greifen zu beiden Seiten des Thrones aufgestellte Kämme besessen hätten; vgl. Cameron 1970, 163. Ein zweites Fragment mit federähnlichem Motiv vor einem gelben Hintergrund, dessen horizontaler Streifendekor von weißen Streifen mit roten Konturen gebildet wird, zeugt von der Existenz eines weiteren, ansonsten unbekanntes Greifenfreskos; siehe Shank 2007, 162f. Cameron 1987, 322 Abb. 3, fügte jenes Fragment fälschlicherweise in seine bekannte Rekonstruktion des *Throne Room* ein, doch legte der andersfarbige Hintergrund Shank 2007, 162, und auch unseren eigenen Untersuchungen zufolge nahe, dass das Fragment nicht aus der letzten Komposition des Wanddekors im *Throne Room* stammte. Dieser Problematik war Cameron mit dem Argument begegnet, dass Evans in seiner Rekonstruktion vor

sind mit floralen und Spiralornamenten im Brustbereich dekoriert. Sowohl die Flügellosigkeit, die einen bedeutenden Bruch mit älteren minoischen, üblicherweise geflügelten Greifendarstellungen markiert, als auch der florale Dekor im Brustbereich sind als Neuerungen in der Wiedergabe der Tiere hervorzuheben. Während die Greifen unmittelbar auf dem als Steinmaterial charakterisierten Untergrund lagern, lässt sich ihre Umgebung aufgrund der Wellenbänder und Pflanzen als mythisch-sakrale Uferlandschaft identifizieren¹⁸¹⁶. Sowohl auf der West- als auch auf der kurzen Ostwand haben sich mehrere Pflanzen, darunter Schilfgewächse mit *waz*- bzw. Papyrus-Lotus-Blüten erhalten¹⁸¹⁷. Auf der Westwand waren jeweils drei Schilfpflanzen zwischen den Türpfosten und den sie rahmenden Greifen platziert.

Evans bzw. die Gilliérons rekonstruierten auf der Grundlage der Evidenz an der Westwand eine entsprechende Landschaft, einschließlich jeweils dreier Schilfpflanzen zwischen Thron und Greifen, auch an der Nordwand¹⁸¹⁸. Tatsächlich weicht die Darstellung zu beiden Seiten des Throns jedoch von jener zu beiden Seiten der Tür in der Westwand ab. Das *in situ* vorgefundene Fragment rechts des Throns – das Palmenfresko – zeigt eine von Ocker nach Dunkelrot changierende, fruchttragende Dattelpalme, die schräg aus dem Zwickel zwischen der Rückenlehne des Throns und der grauen Trennlinie zwischen Haupt- und Sockelzone hervorwächst¹⁸¹⁹. Diese Palme war bereits von den Ausgräbern wahrgenommen worden, geriet dann jedoch in Vergessenheit, bis sie von Cameron wiederentdeckt und als Bestandteil des Freskenprogramms im *Throne Room* rehabilitiert wurde¹⁸²⁰. Die Palme besitzt einen unten leicht verdickten Stamm, der weiter oben in zwei zur Seite ragende Büschel aus jeweils drei Blättern übergeht (Abb. 6.5). Die Kontur des Stammes und der Blätter sowie weitere Binnendetails sind durch Serien weißer Punkte in Impasto angegeben. Über den Blattbüscheln folgt in etwas dunklerem Rot und mit weißen Akzenten der Fruchtstand der Palme. Aus diesem ragen oben weitere, zur Seite reichende Büschel aus jeweils drei

Ort die Abfolge von Wellenbändern im Bildhintergrund an der Nordwand irrtümlicherweise umgedreht hätte; er nahm daher weitere Palmen in der Ecke des *Throne Room* an, deren Blätter den Übergang der unterschiedlichen Hintergrundgestaltung zwischen Westwand und Nordwand kaschiert hätten; vgl. Cameron 1970, 163f. Diese Rekonstruktion wurde allerdings auch schon von Niemeier 1986, 86, angezweifelt.

1816 Hiller 1996a, 88–98; Hiller 2008, 195.

1817 Galanakis u. a. 2017, 52 m. Abb. 7. 8. Siehe auch Cameron 1976a, 99. 527f. 531f., der die Pflanzen als *artistic hybrids* aus Lotuskelchblättern, Papyruselementen und Schilfstängeln beschrieb. Außerdem Hiller 1996a, 89: „Hybridform aus Schilfgrasstengeln und papyroiden Blüten“. Ferner Shank 2007, Taf. 19,9.

1818 Evans 1935, 910. 921 Abb. 895 Farbtaf. XXXIII. Zur Entstehungsgeschichte der Rekonstruktion im *Throne Room* siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, 50–66.

1819 Siehe jetzt Galanakis u. a. 2017, 52–60 Abb. 8–16. Außerdem Evans 1935, 915 Abb. 889; Cameron 1970, 163f.; Cameron 1976a, 680 Taf. 129; Cameron 1987, 322 Abb. 3; Mirié 1979, 25 Taf. 29,1; Niemeier 1986, 85f. m. Abb. 15; Immerwahr 1990, 96–98, 176 Kat.-Nr. Kn No. 28 Taf. 48; Kontorli-Papadopoulou 1996, Taf. 31, 32; Evely 1999, 203; Hood 2000a, 31; Shank 2007, 163.

1820 Evans 1900/1901, 117.



Abb. 6.5 Zeichnerische Rekonstruktion des zur rechten des Throns erhaltenen Palmenfreskos.

Blättern hervor. Den nicht erhaltenen oberen Abschluss der Palme kann man mit einem oder bis zu drei nach oben ragenden Blättern ergänzen. Die bildliche Rahmung des Throns an der Nordwand unterschied sich von jener der Tür zum *Inner Sanctuary* an der Westwand somit durch zwei zusätzliche Bildzeichen – die Palme und die ‚bikonkave Basis‘ –, die gemeinsam mit dem Greif das visuelle Erscheinungsbild des Throns und der auf ihm Platz nehmenden Person komplettierten. Dabei sind auch bezüglich dieser beiden Bildelemente die innovativen Aspekte ihrer Wiedergabe hervorzuheben, die beide ohne Vorgänger in der minoischen Wandmalerei sind: die dunkelrote Farbe der Palme sowie der *cut-out style*¹⁸²¹ der ‚bikonkaven Basis‘.

Zwei parallel verlaufende Horizontalstreifen bildeten in einer Höhe von 1,70 m über dem Boden die obere Begrenzung der Hauptzone¹⁸²²: Zuunterst ein von zwei dünnen roten Linien eingefasster weißer Streifen, darüber ein roter Streifen und zuoberst ein von zwei weißen Linien eingefasster cremefarbener/hellgrauer Streifen. Über einem 0,34 m hohen, roten Farbstreifen folgte ein zweites Streifentrio in derselben farblichen Anordnung. In einer Höhe von etwas mehr als 2 m über dem Boden entsprach es vermutlich der Höhe des Türsturzes der Tür zum *Inner Sanctuary*. Die erhaltene Fläche der darüber folgenden Oberzone war vollständig in Rot gehalten.

1821 Die von Lang als *cut-out style* bezeichnete Art der Wiedergabe findet sich erst wieder in Pylos: Lang 1969, 105 Taf. 46, 132 Nr. 3 C 20.

1822 Vgl. Fyfe 1903, 111 Abb. 6; Evans 1935, Taf. 32 (zw. S. 910f.); 912 Abb. 885.



Abb. 6.6 Visualisierung der Höhenverhältnisse der Horizontalstreifen oberhalb der Greifen zu einer 1,60 m großen Person auf dem Thron und in der Türöffnung des *Inner Sanctuary*.

Die Existenz des zusätzlichen horizontalen Bandes etwa einen Fuß unterhalb des mutmaßlichen Türsturz-niveaus ist bislang einzigartig und verdient nähere Betrachtung. Üblicherweise befand sich auf Höhe des Türsturzes der Übergang von der Hauptzone zur Oberzone, ohne dass die dem Aktionshorizont der Raumbenutzer entsprechende Hauptzone selbst eine weitere horizontale Unterteilung aufwies¹⁸²³. Im *Throne Room* hingegen wird die Darstellung der Greifen in einer Schilflandschaft bereits in einer Höhe von etwa 1,70 m begrenzt, sodass darüber ein flächiger roter Streifen entsteht, der die Hauptzone vervollständigt, bevor der Übergang zur eigentlichen Oberzone erreicht ist. Eine Erklärung für diese ungewöhnliche Lösung lässt sich meines Erachtens recht einfach finden: Sie liegt begründet in den *beiden* Raumelementen, welche durch das Greifenfresko besondere Rahmung und Hervorhebung erfahren sollten: der Tür in der Westwand *und* dem Thron an der Nordwand (vgl. [Abb. 6.6](#)). Die Tür zum *Inner Sanctuary* wurde nämlich für eine aufrecht hindurchgehende Person vermutlich mit der üblichen Höhe von etwa 2 m¹⁸²⁴ angelegt und diktierte zugleich die Höhe

1823 Vergleiche etwa die Wandmalerei in der *Caravanserai* in Knossos; Shaw 2007. Außerdem die Wandmalereien in verschiedenen Gebäuden in Akrotiri auf Thera, etwa aus dem *West House*, dem *House of the Ladies*, Gebäude *Xesté 3*, *Building Complex A* und *Building Complex B*; siehe Doumas 1999. Zur Wandaufteilung in minoischen Wandbildern siehe bereits [Kapitel 5.2.2 m. Anm. 1240](#) sowie die Überlegungen bei Renfrew 2000.

1824 Die Türen in Akrotiri sind durchschnittlich zwischen 1,90 und 2 m hoch; vgl. Palyvou 2005b, 140 Tab. 2. Während bei der ‚Wiederherstellung‘ des *Throne Room* vor Ort ebenfalls eine Tür dieser Höhe in die Westwand eingebaut wurde und das obere Streifentrio sich somit auf Türsturz-niveau befindet, ließen die zeichnerischen Rekonstruktionen von Fyfe, Lambert etc. die Tür bereits auf der Höhe des unteren Streifentrios enden; vgl. hierzu die Abbildungen in Evans 1935, Taf. 33 sowie Galanakis u. a. 2017, 65 Ab. 22. 23. Aufgrund der auch andernorts belegten Türhöhe von knapp 2 m bevorzuge ich erstere Variante.

des entsprechenden Horizontalbands zwischen Hauptzone und Oberzone. Der Thron diente jedoch zum Sitzen, wodurch sich der Aktionshorizont der Person, auf welche die Malerei Bezug nahm, nach unten verschob. Sowohl die Höhe des Greifen als auch jene der Palme und eventueller weiterer umgebender Pflanzen waren also auf die *sitzende Person auf dem Thron* abgestimmt. Entsprechend wurde auch die obere Begrenzung des sie umgebenden Bildfeldes nach unten korrigiert, indem man einen zweiten Horizontalstreifen einzog. Der Abstand zwischen dem Kopf der sitzenden Person und der oberen Leiste entsprach nun in etwa dem Abstand zwischen dem Kopf einer stehenden Person und der Sturzhöhe der Tür zum *Inner Sanctuary*, was der üblichen Wahrnehmung von Personen in Relation zum farbigen Wanddekor entsprach¹⁸²⁵. Das Fehlen jenes zusätzlichen Streifens hätte der thronenden Person einen unproportionalen Rahmen verliehen, der offenbar nicht den ästhetischen Ansprüchen an das bild-räumliche Erscheinungsbild entsprochen hätte (vgl. hierzu die in [Abb. 6.7](#) simulierten alternativen Gestaltungsmöglichkeiten). Mit dieser gestalterischen Maßnahme wurde somit insbesondere das würdevolle Thronen einer Person auf dem steinernen Sitz an der Nordwand in ein bild-räumliches Arrangement eingebettet, das das rechte Verhältnis zwischen oberer Hauptzonenbegrenzung und dem in der Hauptzone platzierten Subjekt gewährleistete. Für die Türöffnung zum *Inner Sanctuary* wurde indessen ein Erscheinungsbild in Kauf genommen, das nicht den üblichen Konventionen der Wandaufteilung entsprach.

Weitere, wenngleich nur spärliche Reste von bildlichem Wanddekor fanden sich an der Nord- und Südwand des *Anteroom*. Auch hier verlief auf beiden Wänden im untersten Bereich eine etwa bis zu einem halben Meter hohe Sockelzone, die oben mit einem horizontalen Streifen aus abwechselnd eng gestaffelten, gewellten Vertikalstreifen und monochromen Vertikalflächen (*waved linear pattern*) gebildet wurde¹⁸²⁶. Der Rest der Sockelzone unterhalb dieses Streifens war flächig rot bemalt, wie sich insbesondere in der Aussparung zwischen den Bänken der Nordwand beobachten ließ. An der Südwand konnte Evans zudem den Hinterfuß eines Rindes identifizieren, welches nach links, das heißt in Richtung des an den Zentralhof grenzenden Eingangs gewandt war¹⁸²⁷. Cameron zufolge, der den Fuß mit einem voranstürmenden Tier in Verbindung brachte, hätte es sich hier, ähnlich wie im Südwesteingang, um eine Stiersprungszene gehandelt¹⁸²⁸. Meines Erachtens erweckt der erhaltene, zur Gänze aufgestellte Fuß jedoch nicht den Eindruck, als habe er zu einem Stier im fliegenden Galopp gehört, sodass an dieser Idee Zweifel angemeldet werden müssen. Anders als in der *West Porch* wurden hier somit eher nicht explizit die Bezwingung und Überwindung des Tieres vonseiten der Mitglieder der Palastelite gezeigt¹⁸²⁹, sondern es war vermutlich ein ruhig stehendes

1825 Vgl. Palyvou 2000, 415–422; Palyvou 2005b, bes. 161–165.

1826 Evans 1935, 904; Cameron 1976a, 116.

1827 Evans 1935, 904. 893 Abb. 872; Hood 2005, Taf. 27, 4.

1828 Cameron 1976a, 157. 168 und *passim*.

1829 Zur Darstellung des Stiermotivs an der Ostwand der *West Porch* siehe oben [Anm. 1388](#).

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks



a



b

Abb. 6.7 Alternativen zur Anbringung des unteren Horizontalstreifens im Bereich des Throns: a) Fehlen des Streifens; b) Ergänzung durch ein drittes cremefarbenes Wellenband.

oder schreitendes Rind – etwa wie der Stier im *Chariot Fresco*¹⁸³⁰ oder aber eine Kuh, die ihr Kalb säugt¹⁸³¹ –, dessen Präsenz in erster Linie das Geschehen im *Anteroom* prägte.

Zur Datierung

Der Zeitpunkt, an dem das Greifenfresko an den Wänden des *Throne Room* sowie das Stierfresko an der Südwand des *Anteroom* angebracht wurde, lässt sich anhand motivischer Kriterien näher eingrenzen. Cameron wies die gemeinsame Ausführung von Greifen- und Stierfresko seiner *School D* zu, die aufgrund enger Verbindungen zu SM I-zeitlichen Malereien „früh in SM II“ tätig gewesen sei¹⁸³². Aufgrund von Ähnlichkeiten zur Palaststilkeraamik plädierten außerdem Hood, Niemeier und andere für eine stilistische Einordnung des Greifenfreskos in SM IB/II¹⁸³³. Im Zuge unserer eigenen Untersuchungen konnten wir unter motivischen Gesichtspunkten ebenfalls eine Datierung des Greifenfreskos in die Zeit der SM IB/II- bis SM IIIA1-Keramik, tatsächlich sogar eher früher als später, wahrscheinlich machen¹⁸³⁴.

Anhaltspunkte für eine Datierung eher zu Beginn der SPZ liefern Details des Freskos wie die Form der zusammengesetzten *waz*-Lotus-Blüten auf der Brust der Greifen, die bereits in SM IA etabliert war und ihre engsten Parallelen in NPZ II- und NPZ III-Wandmalereien besitzt¹⁸³⁵, die nierenförmigen Stempel (?) dieser Blüten, deren engste Parallelen auf frühen Exemplaren der Palaststil-Keramik zu finden sind¹⁸³⁶, aber auch die Platzierung von Rosetten in den Spiralzentren. Sie hatten im Laufe von SM IB sowohl im Wand- als auch im Keramikdekor an Popularität gewonnen, in SM II ihre größte Detailtreue erreicht und wurden bis in SM IIIA1 verwendet¹⁸³⁷. Hinzu kommt die Wiedergabe der Palme, deren Form – ein gedrungener Stamm, aus dem heraus zu beiden Seiten ältere,

1830 Zur Rekonstruktion des *Chariot Fresco* von Mark Cameron siehe Hood 2005, 70 Abb. 2.20.

1831 Vgl. etwa die Reliefdarstellung in Fayence aus den *Temple Repositories* sowie Evans' Beobachtung, dass deren unterer Abschluss in Form eines architektonischen Friesbandes gestaltet war: Evans 1921, 511f. Abb. 367.

1832 Cameron 1976a, 439–442. 447. 683, bes. 439 (Übers. Verf.).

1833 Niemeier 1985, 46. 48. 78; Niemeier 1986, 67f.; Hood 2000a, 31. 204 Kat.-Nr. 25; Hood 2005, 65 Kat.-Nr. 8; Macdonald 2005, 116; Driessen – Langohr 2007, 183f.

1834 Siehe dazu jetzt ausführlich Galanakis u. a. 2017, 73–84.

1835 So etwa in der Wandmalerei aus der *Caravanserai* in Knossos, für die Shaw ein SM IA-zeitliches Entstehungsdatum annimmt; Shaw 2005, 100 Nr. 28–30; 107; Cameron 1976, 99 Taf. 100A. 100B(a); Evans 1928, 116. Außerdem in der Wandmalerei aus Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada; Cameron 1976, 99 Taf. 82C; Militello 1998, 107–115 Taf. 5. 6. Aber auch im SM I-zeitlichen Keramikdekor: Shaw 2005, 108f.

1836 Niemeier 1985, 46.

1837 Bereits in Kapitel 5.2.4 wurde auf die Entstehung des Motivs im SM IB-zeitlichen Wanddekor hingewiesen. Zur Wiedergabe des Motivs im Keramikdekor siehe Niemeier 1985, *passim*; vgl. auch Popham 1984, Taf. 168 (SM II) mit Taf. 171 (SM IIIA1). Die Platzierung von Rosetten in Spiralzentren begegnete bereits in der MM IIB-zeitlichen Kamares-Keramik, geriet danach jedoch zunächst außer Mode; Betancourt 1985, 98 Abb. 70U; Vlachopoulos 2013.

6.1 Versuch eines bauhistorischen Überblicks

schwerere Blätter entspringen, gefolgt vom Fruchtstand, über dem zu beiden Seiten jüngere Blätter schräg nach oben wachsen, und schließlich einer ursprünglich vermutlich mittig nach oben ragenden Blattknospe – in direkter Tradition der neupalastzeitlichen Palmendarstellungen steht: Die Blattkrone mit Fruchtstand findet ihre engste Parallele in der Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri sowie in NPZ II/III-Siegeldarstellungen, ferner in einer der hochgewachsenen Palmen im Miniaturfresko aus dem *West House* in Akrotiri¹⁸³⁸. Die gedrungenere Form der Palme mit eher buschiger Blattkrone findet ebenfalls enge Parallelen in theräischen Wandbildern wie dem Miniaturfresko aus dem *West House* oder auch der Malerei aus Raum 2 in Gebäude *Xesté 3* sowie in NPZ II/III-Siegeldarstellungen¹⁸³⁹. Darüber hinaus liefern, wie schon Evans festhielt, entsprechende Palmendarstellungen, jeweils gemeinsam mit Rosetten, auf einem Aryballos aus Kato Zakros und auf einem NPZ III-Alabastron aus einem ägyptischen Grab aus der Zeit von Thutmosis III. einen Anhaltspunkt für eine absolute Datierung dieses Palmentyps in das zweite und dritte Viertel des 15. Jhs. v. Chr.¹⁸⁴⁰ (vgl. oben Tab. 2.1).

Zwei Palaststil-Gefäße zeigen auch noch in der SPZ von Rosetten getrennte Palmen mit buschiger Blattkrone und aufragender Blattknospe¹⁸⁴¹. Beginnend in der ausgehenden NPZ III und insbesondere in der SPZ und EPZ wurde die Palme allerdings zunehmend in einer anderen Form – mit anfangs noch vier, dann nur noch zwei langen, nah am Stamm herabhängenden alten Blättern und wenigen schräg nach oben aufragenden jungen Blättern – wiedergegeben: So etwa auf dem NPZ III-zeitlichen *Violent Cup* aus Vapheio, auf dem die Blattkronen mit Fruchtstand der hochgewachsenen Palmen bereits diesem Schema folgen, während die jungen Palmen die Form der nach oben ragenden, jungen Blätter und Blattknospe zeigen¹⁸⁴²; in spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen sowie, in die EPZ hinein, auf bemalten *larnakes* begegnete dann hauptsächlich die Blattkrone mit langen, nah am Stamm herabhängenden Blättern, häufig mit nach außen gedrehten Blattspitzen, und entweder mehreren kurzen, nach oben wachsenden Blättern oder einer größeren Blattknospe¹⁸⁴³. Zusammen mit der Platzierung der Palme, die, wie weiter unten ausführlicher erörtert wird, ihre nächsten Parallelen auf NPZ II- und

1838 Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 58b (*Porter's Lodge*); CMS II.7, 71 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros = CMS II.8, 298 [Abdruck eines Schildrings, aus Knossos]); CMS II.8, 297 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos); Doumas 1999, 64f. Abb. 30. 31 (*West House*).

1839 Doumas 1999, 64–67 Abb. 30–34 (*West House*); Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 67 (*Xesté 3*); CMS II.6, 1 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada). 160 (Abdruck eines Lentoids, aus Gournia); II.7, 19 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); VI, 362 (Lentoid in Oxford); Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Schildring aus Pylos).

1840 Evans 1928, 497f. Abb. 303. 304f.

1841 Niemeier 1985, 76f. Abb. 24, 7 Taf. 13 Kat. Nr. III B 1. III B 2.

1842 Davis 1974, 475 Abb. 5. 7; 477 Abb. 12; 479 Abb. 17.

1843 Zum Beispiel CMS II.8, 498 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). 551 (Siegelabdruck aus Knossos); CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos). 102 (Lentoid aus Chania); CMS V S1B, 137 (Schildring aus Antheia); Watrous 1991, Taf. 83b. 83f. 84e. 87a. 92d. 92h. 92i.

NPZ III-Siegelringen findet, lässt also auch die Form der Palme auf ein frühestmögliches Entstehungsdatum in der frühen SPZ schließen. Die Anbringung des Greifenfreskos dürfte daher unmittelbar im Anschluss an den von Fotou und Evely dokumentierten Neubau der Nord- und Westmauern des *Throne Room* erfolgt sein. In seiner einzigartigen Zusammenstellung aus traditionellen und innovativen Elementen – auf die Neuartigkeit der Flügellosigkeit und floralen Ornamentierung der Greifen, die dunkelrote Farbe der Palme sowie die besondere Art der Wiedergabe der ‚bikonkaven Basis‘ im *cut-out style*¹⁸⁴⁴ wurde oben bereits hingewiesen – prägte das Greifenfresko folglich das Erscheinungsbild des *Throne Room* während der letzten beiden Nutzungsphasen des Palastes von Knossos in der SPZ und EPZ.

Das Stierfresko an der Südwand des *Anteroom* lässt sich über Vergleichsbeispiele für den dekorativen Streifen unmittelbar unterhalb des Stierfußes datieren. Die von breiteren, monochromen Streifen getrennten Gruppen aus eng gestellten, leicht gewellten und unterschiedlich dicken Streifen (*waved linear pattern*) besitzen ihren Ursprung wohl in der NPZ II und kamen auch bereits während der NPZ III im Keramikdekor zum Einsatz¹⁸⁴⁵. Ihre deutlichsten Parallelen findet die beschriebene Ausführung des Motivs jedoch auf SM II/IIIA1-zeitlichen Gefäßen aus Knossos¹⁸⁴⁶, womit eine Datierung des Bildprogramms in diese Zeit weitere Unterstützung findet.

Evans zufolge besaß das Muster Vorläufer im SM IB-Keramikdekor, wo es sich aus der Imitation reliefierter Metallgefäße heraus entwickelt hätte¹⁸⁴⁷; andere sahen hierin eine Weiterentwicklung des *ripple pattern*¹⁸⁴⁸. Auf Gefäßen des Palaststils begegnet es sowohl im Halsdekor als auch im Bauchdekor, entweder in der Haupt- oder in der Sockelzone, und stets als Füllmotiv von Horizontalstreifen. Dabei muss es sich nicht unbedingt um eine stilisierte Wiedergabe

1844 Vergleichsbeispiele für die Wiedergabe der ‚bikonkaven Basis‘ lassen sich am ehesten in der Siegelglyptik finden: CMS II.7, 73 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros) datiert in die NPZ II oder NPZ III und bildet somit das früheste Exemplar; in die SPZ datieren die Abdrücke eines Lentoids, die in der *Area of the Demon Seals* zutage kamen und die engste Parallele für die ‚bikonkave Basis‘ an der Nordwand des *Throne Room* bilden; siehe CMS II.8, 326. In etwa zeitgleich datiert ferner CMS I, 98 (Lentoid aus Mykene).

1845 Niemeier 1985, 109–111 Abb. 50.1–3.

1846 Niemeier 1985, 110f. Abb. 50.4–6; ferner Evans 1930, 387 Abb. 258; Popham 1970, 44f. Taf. 7b (= Watrous 1991, Taf. 82d). So auch auf einem spätpalastzeitlichen Gefäß aus Grab 2 (*Tomb of the Double Axes*) in der Nekropole von Isopata; siehe Evans 1914, 46 Abb. 60; 48 Abb. 63; Evans 1935, 309 Abb. 244; Preston 2007, 268 m. Abb. 7 (2.1). Aber auch auf SM IIIA2-zeitlichen Scherben aus der *Minoan Unexplored Mansion*, namentlich aus *Pillar Hall H/Corridor L, Pits 10+11*; siehe Popham 1984, Taf. 122c (erste Scherbe in der zweiten Reihe von oben); Taf. 174 Nr. 43; auch Hatzaki 2007, 224 Abb. 6.19; 226. Ferner auf der tönernen, SM IIIA2-zeitlichen Wanne aus dem *Queen's Bathroom*; Evans 1930, 385, Abb. 256; Evans 1935, 893. Sowie schließlich auf zahlreichen *larnakes*; z. B. Watrous 1991, Taf. 82h. 84c. 86e. 89a; in stark vereinfachter Form vielleicht auch Taf. 87c. 87e–g. 88a.

1847 Evans 1935, 275f. 309.

1848 Siehe zusammenfassend Niemeier 1985, 109. 111.

von Steinmaserung handeln¹⁸⁴⁹, das Muster könnte ebenso gut schlichtweg als solches, als Füllmuster für Dekorstreifen konzipiert gewesen sein. Die Verwendung des Musters an den Wänden des *Anteroom* als Dekor des Abschlussstreifens der Sockelzone ist dennoch bemerkenswert und zumindest bislang ohne Parallelen in der minoischen Wandmalerei. In Anbetracht der anderen am Übergang von der NPZ III zur SPZ befolgten Schemata des Wandaufbaus wäre unterhalb des Stierfreskos wohl eher eine Sockelzone mit Steinimitat zu erwarten gewesen. Stattdessen wurde mit dem *waved linear pattern* ein Muster angewandt, das tatsächlich im und für den Gefäßdekor entwickelt worden war. Dessen Ausführung in der Wandmalerei des *Anteroom* am Übergang von der NPZ III zur SPZ, wo es den oberen Abschluss einer ansonsten rot gefüllten Sockelzone bildete, stellt somit ein weiteres innovatives Element des Bildprogramms im Areal des *Throne Room* dar.

Im *Throne Room* selbst prägte indessen das Greifenfresko ab der beginnenden SPZ bis in die EPZ hinein das architekturräumliche Ensemble sowie das dortige Geschehen. Hier dienten die Wandbilder in ihrer Bezugnahme auf den Thron und auf die Tür zum *Inner Sanctuary* zum einen der Fokussierung auf diese baulichen Elemente, zum anderen der Inszenierung derjenigen Person, die diese nutzte. Inwiefern sich im Laufe der knapp ein (SPZ) bis zwei (SPZ und EPZ) Jahrhunderte währenden Nutzung des *Throne Room* das Verständnis der Darstellungen sowie der gerahmten Person veränderte, muss natürlich weitgehend offenbleiben. Die dominierenden Bildelemente indessen, die bereits zum Zeitpunkt ihrer Anbringung am Beginn der SPZ und darüber hinaus tief in der zeitgenössischen Bildkultur verankert waren, bieten einen Anknüpfungspunkt, sich den Sinnstrukturen anzunähern, die mit der Komposition der Wandbilder in ihrem räumlichen Gefüge und in ihrer räumlichen Bezugnahme auf einzelne Personen und Objekte vor Ort reproduziert wurden. Unter Anwendung des Denkmodells, das ich dieser Arbeit zugrunde gelegt habe, möchte ich daher im Folgenden die prägendsten Elemente des Wanddekors im *Throne Room* – die Greifen, die Palme und die ‚bikonkave Basis‘ – in Hinblick auf ihre sinnstrukturellen Beziehungen innerhalb der minoischen Bildkultur analysieren. Im anschließenden Kapitel werde ich diese dann auf die Platzierung der Bildelemente an den Wänden übertragen und ihren Beitrag zum bild-räumlichen Gefüge vor Ort ergründen.

6.2 Bildanalyse

Die Darstellungen an den Wänden des *Throne Room* sind aufgrund ihres Erhaltungszustandes sowie ihrer unmittelbaren, auch heute noch unmissverständlichen Bezugnahme auf den Thron bzw. auf die Tür zum *Inner Sanctuary* die

1849 So etwa Evans 1935, 309; Cameron 1976a, 116; Hood 2005, 65.

meistdiskutierten Wandbilder des Palastes von Knossos. Interpretationen des Bildprogramms wurden nach Evans insbesondere von Reusch und Niemeier präsentiert: Aufgrund der Platzierung der Bildelemente zur Rahmung eines menschlichen Individuums sowie der motivischen Analogien der dadurch entstandenen Ensembles vermuteten sie auf dem Thron bzw. in der Tür zum *Inner Sanctuary* die von einer Priesterin verkörperte Epiphanie einer Göttin¹⁸⁵⁰. Hiller hingegen nahm die Greifen und das Papyrus-Schilfdickicht zum Anlass, eine Herrscherfigur zu postulieren, die nach dem Vorbild ägyptischer Konzepte in einem *elysischen Gefilde* thronte¹⁸⁵¹. Aufgrund der rahmenden Bildelemente und der Orientierung des *Throne Room* zum Sonnenaufgang hin rekonstruierte zuletzt außerdem Marinatos eine Sonnengöttin, die nicht nur als Göttin des Palastes fungierte, sondern auch als Schutzgöttin des Königs, der auf ihrem Thron saß, um seine Beziehung zu ihr als ihr irdischer Vertreter zu demonstrieren¹⁸⁵².

Übereinstimmend wird somit die Rolle der Wandbilder zur Rahmung der Person auf dem Thron in den Vordergrund gerückt, durch deren Gegenwart das bildhafte Ensemble im Sinne einer „first-person‘ iconography of power.“¹⁸⁵³ überhaupt erst vervollständigt wurde. Dass der *Throne Room* über Jahrhunderte hinweg als ‚Sitz‘ einer bedeutenden Persönlichkeit gedient hat, erscheint angesichts des einzigartigen Vorhandenseins eines Throns, seiner architektonischen Anlage und seiner Nähe zum Zentralhof und den dort verorteten Aktivitäten unbestreitbar. Im Unterschied zu diesem außergewöhnlichen Arrangement repräsentierten die Bilddarstellungen an den Wänden indes eine Bildsymbolik, die nicht nur im *Throne Room* im Dienste der Veranschaulichung assoziierter Sinnkonzepte stand; ihre hauptsächlichen Bestandteile wurden als geläufige Ausdrucksformen der zeitgenössischen Bildkultur auch in verschiedenen anderen Situationen und Kontexten zur visuellen Vergegenwärtigung verwandter Ideen eingesetzt. Und auch die Kompositionen, in die sie eingebettet waren, finden Parallelen in zeitgenössischen Bildkontexten und Raumdekorationen, woraus sich weitere Hinweise auf die Konstruktion des *Throne Room* als Bild-Raum gewinnen lassen. In diesem Sinne ist es das Ziel der folgenden Untersuchungen, zunächst ein Verständnis für die hier umgesetzte Verwendung der Bildelemente Greif, ‚bikonkave Basis‘ und Palme vor dem chronologisch differenzierten Hintergrund ihrer übergreifenden bildkulturellen und sinnkonzeptuellen Verortung zu gewinnen. Im Anschluss daran werden die Bildelemente und ihre sinnkonzeptuellen Verknüpfungen auf ihre Verwendung innerhalb der Bildkomposition vor Ort zu prüfen sein, um ihre Funktion und Wirkung innerhalb des bild-räumlichen Arrangements des *Throne Room* nachzuvollziehen.

1850 Reusch 1958; Niemeier 1986; Niemeier 1987a.

1851 Hiller 1996a; Hiller 2000; Hiller 2006; Hiller 2008.

1852 Marinatos 2010, 65.

1853 Bennet 2007, 12; Bennet 2015, 28. Ferner Panagiotopoulos 2012b, 73f.

6.2.1 Greifen

Der Greif gehörte zu den prominentesten mythologischen Wächtertieren des östlichen Mittelmeerraumes, und sein Vorkommen in der ägäischen Bronzezeit wurde bereits zum Gegenstand zahlreicher Studien, etwa von André Dessenne, Nancy Ann Rhyne, Lyvia Morgan und Evgenia Zouzoula¹⁸⁵⁴. Darauf sowie auf eigenen Beobachtungen aufbauend möchte ich im Folgenden mit ihm assoziierte Eigenschaften und Wirkungen sowie wesentliche Aspekte seiner Verortung innerhalb minoischer bildlicher und räumlicher Zusammenhänge ergründen.

In der kretischen Bildkunst wurden Greifen im Laufe der APZ aus der syrisch-levantinischen Bildkunst übernommen¹⁸⁵⁵ und zunächst in Form von Einzelmotiven, etwa auf Siegelabdrücken aus dem Palast von Phaistos und als Siegelabdruck auf einem Gefäß aus Malia, in Umlauf gebracht¹⁸⁵⁶. Das Motiv des gelagerten, stehenden oder laufenden Greifen mit rücklings aufgestellten oder beidseitig ausgebreiteten Flügeln erfreute sich fortan über Jahrhunderte hinweg großer Beliebtheit¹⁸⁵⁷, wobei Unsicherheiten bei der Datierung eine Einschätzung der Präferenz bestimmter Wiedergabeformen zu bestimmten Zeiten unmöglich machen. Das Lentoid ist auf Kreta der häufigste Bildträger für einzelne gelagerte, stehende oder laufende Greifen mit rücklings aufgestellten Flügeln, wobei die große Mehrheit der Exemplare stilistisch eine Entstehungszeit in der NPZ oder frühen SPZ

1854 Dessenne 1957; Rhyne 1970 (siehe dort S. 118 Anm. 61 mit Angaben früherer Werke); Morgan 1988, 49–54; Morgan 2010a; Zouzoula 2007. Forschungsgeschichtliche Überblicke und Zusammenfassungen verschiedener Perspektiven auf den Greifen geben auch Tamvaki 1974, 288–292; Zouzoula 2007, 55–58. 150.

1855 Dort begegneten sie vor allem als antithetisches Paar und Wächter des ‚Heiligen Baumes‘ oder in Vergesellschaftung mit Beutetieren und Löwen. Letztere Szenen waren in der Regel jenen menschlicher und göttlicher Aktionen beigeordnet und repräsentierten somit einen inhaltlich komplementären Aspekt. Auch in Ägypten gehörte der Greif seit der prädynastischen Zeit zum Bildrepertoire. Darstellungen aus dem Alten Reich zeigen den zum Teil flügellosen Greifen in Zusammenhang mit dem Königtum, in Jagd- und Kampfszenen sowie als apotropäische Figur. Dort übernahm er vor allem die Rolle des Zerstörers der Feinde des Königs. Im Neuen Reich sollte er in dieser Rolle Dessenne 1957, 211, zufolge durch die Sphinx ersetzt werden, während mit der Wiedergabe des Greifen nun insbesondere seine Schnelligkeit thematisiert worden sei, was sich wiederum auf Einflüsse aus Syrien und der Ägäis zurückführen ließe. Der vorherrschenden Forschungsmeinung gemäß war es jedoch nicht der ägyptische Greif, sondern sein syrischer Verwandter, der bei der Übernahme des Greifen in das kretische Bildrepertoire Pate stand. Besonders im 14. Jh. v. Chr. wurden in den syrischen und ägyptischen Darstellungen von Greifen dann wiederum ägäische Elemente übernommen. Siehe dazu Rhyne 1970, 71–84. 118f. 198f.; Tamvaki 1974, bes. 290f.; Cameron 1976a, 108; Morgan 1988, 49f. 53; Crowley 1989, 46–55; Collon 2000, 287; Zouzoula 2007, 97f.; Aruz 2008, 108. 177f.; Morgan 2010a, 303f.; Shank 2013.

1856 CMS II.5, 317–319 (Siegelabdrücke aus Phaistos); II.6, 215 (Siegelabdruck aus Malia). Siehe auch CMS II.6, S. XIV; Rhyne 1970, 71. 289 Kat.-Nr. 49–52; Aruz 2008, 107f.; Zouzoula 2007, 97f. 121f. 125f. 137. 140–145; Morgan 2010a, 304.

1857 Rhyne 1970, 198f.

aufweist¹⁸⁵⁸. Vereinzelt begegnen als Träger dieser Motive auch Amygdaloide¹⁸⁵⁹ und Kissensiegel¹⁸⁶⁰. Einzelne gelagerte, laufende oder stehende Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln sind hingegen häufiger auf Amygdaloiden zu finden¹⁸⁶¹, gefolgt von Lentoiden¹⁸⁶² und vereinzelt weiteren Trägermedien¹⁸⁶³. Auch hier liegen die stilistisch festgemachten Entstehungszeitpunkte überwiegend

- 1858 Greifen in diversen Positionen mit rücklings aufgestellten Flügeln finden sich auf folgenden Darstellungen aus Kreta: CMS II.3, 79 (Lentoid aus Knossos). 219 (Lentoid aus Avdou); II.4, 47 (Lentoid aus Lyttos). 61 (Lentoid aus Gournia). 72 (Lentoid in Heraklion). 116 (Lentoid aus dem *South House*, Knossos). 166 (Lentoid aus Quartier Epsilon, Malia). 171 (Lentoid aus Tylissos); II.6, 99 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada); II.7, 89. 90. 92 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros); II.8, 183. 191 (Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos); IV, 266 (Lentoid aus Lastros). 283a (Lentoid aus Phortetsa). 313 (Lentoid aus Tylissos). 318 (Lentoid aus Phaistos). D51 (?; Lentoid aus Phaistos); V S1A, 164 (Abdruck eines Lentoids, in Chania); V S1B, 222. 256 (Lentoid aus Armenoi); VI, 270. 387 (Lentoid aus der Psychro-Höhle); VII, 240 (Lentoid aus Knossos). Aus Akrotiri stammt das Lentoid CMS V, 690. Vom griechischen Festland stammen indes CMS V, 438 (Lentoid aus Karpophora). 684 (Lentoid aus Tanagra); V S2, 67 (Lentoid aus Elatia); V S3, 64. 67 (Lentoid aus Kalapodi), wobei auch hier vier von fünf Lentoiden im *Cut Style* auf eine SM I- bis SM II-zeitliche kretische Entstehung hindeuten, während das Lentoid aus Elatia ein festländisches Produkt der mykenischen Palastzeit darstellt. In diversen Museen befinden sich ferner die folgenden Lentoiden mit der Darstellung einzelner Greifen mit rücklings aufgestellten Flügeln: CMS I, 473–475 (Lentoiden in Athen); I S, 94b. 149a. 152 (Lentoiden in Athen); II.3, 349 (Lentoid in Heraklion); III, 373 (Lentoid in Heraklion); VI, 386. 388. 391 (Lentoiden in Oxford); VII, 140 (Lentoid in London); VIII, 88 (Lentoid in der Sammlung Dawkins); X, 134. 220 (Lentoiden in Basel); XI, 6. 40 (Lentoiden in Berlin). 120 (Lentoid in Köln). 178. 179 (Lentoiden in München). 346 (Lentoid im Europäischen Kunsthandel); XII, 233. 247. 253. 266 (Lentoiden in New York). XIII, 54. 55 (Lentoiden in Boston).
- 1859 Aus Kreta stammt CMS III, 508 (Amygdaloid aus Lasithi). Ein weiteres Amygdaloid befindet sich in London: CMS VII, 120.
- 1860 Aus Kreta ist CMS V S3, 327 (Kissensiegel aus Chamalevri) zu verzeichnen. Zwei Kissensiegel stammen außerdem aus Myrsinochori auf dem Festland: CMS I, 269. 271. Zu diesen Darstellungen weiblicher Greifen als säugende Tiere und deren implizitem Verweis auf den so gar nicht übernatürlichen Lebenszyklus siehe Bennet 2004, 97f.; Bennet 2007, 12 Anm. 14. Ein weiteres Kissensiegel befindet sich in Heraklion: CMS III, 370. Bei dem goldenen Kissensiegel CMS IV, D39 in Heraklion handelt es sich vermutlich um eine Fälschung. Abdrücke weiterer motivisch zugehöriger Darstellungen, bei denen der Bildträger nicht mehr zu eruieren ist, sind CMS II.7, 91 (Siegelabdruck aus Kato Zakros); II.8, 185 (Siegelabdruck aus Knossos).
- 1861 Für kretische Exemplare siehe CMS II.8, 182 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Knossos); IV, 248 (Amygdaloid aus Skalani); V S1A, 203 (Amygdaloid aus Phylaki, Apokourou); V S3, 349 (Amygdaloid aus Mochlos). In Griechenland fanden sich CMS I, 85 (Amygdaloid aus Mykene). 389 (Amygdaloid aus Acharnai); V, 590 (Amygdaloid aus Nafplio); V S2, 32 (Amygdaloid aus Elatia). Folgende Exemplare befinden sich außerdem in Museen: CMS III, 372 (Amygdaloid in Heraklion); IX, 136. D22 (Amygdaloide, einer davon evtl. eine Fälschung, in Paris); V, 208 (Amygdaloid in Athen); X, 267 (Amygdaloid in Neuchâtel).
- 1862 Aus Kreta stammend: CMS II.8, 184 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); VI, 268 (Lentoid aus Agia Pelagia). 385 (Lentoid aus Milatos). Ein Lentoid aus Chalkis vertritt das Festland: CMS V S1A, 101. An Museumsstücken sind ein Lentoid in Heraklion (CMS III, 374) sowie ein Lentoid in London (CMS VII, 135) zu verzeichnen.
- 1863 Aus Kreta der aus Knossos stammende Abdruck eines Schildrings CMS II.8, 588. Vom Festland sind anzuführen: ein Bandring aus Spata (CMS I, 383), ein Halbzylinder aus Theben (CMS V, 672); ein Kissensiegel aus Tragana (CMS V S1A, 347). Im Museum von Atalanti befindet sich ferner der Abdruck eines Kissensiegels (CMS V S3, 73).

innerhalb der kretischen NPZ und, etwas vereinzelter, der SPZ. Morgan zufolge reflektierte der allein gezeigte Greif das Bedeutungsspektrum, welches an anderer Stelle durch seine Einbettung in komplexere Bildkontexte veranschaulicht wurde¹⁸⁶⁴.

Neupalastzeit

Ab der NPZ begegnete der Greif als etabliertes Element einer Reihe von minoischen Bildkompositionen. Diese geben Aufschluss über die mit ihm verknüpften Wirkungen sowie die Logik seiner sinnstrukturellen Einbettung. So bildeten mythisch-sakrale Uferlandschaften, häufig gekennzeichnet durch Palmen, Papyrus- oder Schilfpflanzen wie etwa im Miniaturfresko auf der Ostwand von Raum 5 im *West House* in Akrotiri, Thera, sozusagen seinen natürlichen Lebensraum¹⁸⁶⁵. Diese Uferlandschaften können angesichts der fantastischen bzw. mythologischen Natur des in ihnen beheimateten Greifen als ein dem Hier und Jetzt entrückter Lebensraum erkannt werden. Die Darstellung eines Greifen zwischen Palmen, Rosetten und laufenden Spiralen auf einem mittelkykladischen Pithos aus Akrotiri verrät, dass diese sinnkonzeptuelle Verortung des Greifen einschließlich des Vokabulars ihrer bildhaften Repräsentation bereits in der Zeit der Alten Paläste Eingang in die Bildkulturen der Ägäis gefunden hatte¹⁸⁶⁶. Eine in Siegelbildern dem Greifen als Einzelmotiv gelegentlich beigeordnete Pflanze, bei der es sich in einigen Fällen eindeutig um Palmen oder Papyruspflanzen handelte, mag gleichfalls als Landschaftselement und symbolischer Verweis auf eine mythisch-sakrale Uferlandschaft gedient haben; auch sie kam ab der NPZ ununterbrochen bis zum Ende der SPZ vor¹⁸⁶⁷ (Abb. 6.8a; 6.8b). Daneben wurde die Vergesellschaftung von Greifen mit den für die mythisch-sakrale Uferlandschaft typischen Pflanzen bereits in der NPZ in antithetischer Komposition wiedergegeben, wie der aus Agia Triada stammende Abdruck eines Amygdaloids mit

1864 Morgan 1995a, 171; Morgan 2004, 313. Vgl. auch Antognelli Michel 2012, 44. Zum Prinzip der *exclusion iconographique* siehe auch Petit 2011, bes. 13f.

1865 Doumas 1999, 64f. Abb. 30–32. Siehe auch Morgan 1988, Abb. 5 Farbt. B. Im Fresko aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri kommt ebenfalls ein Greif mit zur Seite erhobenen Flügeln vor; vgl. Vlachopoulos 2007b, 135f. Farbt. 15,5. Die bildkontextuelle Einbettung ist jedoch noch abzuwarten.

1866 Vlachopoulos 2017, 17 Abb. 2.

1867 Palmen zeigen CMS II.3, 73 (Kissen der *Cretan Popular Group*, aus Knossos) und CMS II.7, 87 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros), Papyruspflanzen ein Lentoid aus Milet (CMS V S3, 480). Einen gelagerten Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln und einer Pflanze zeigt der Abdruck eines Kissensiegels aus Agia Triada: CMS II.6, 100. In den meisten Fällen ist der Greif mit rücklings aufgerichteten Flügeln wiedergegeben, wobei auch die Pflanzenart nicht spezifisch hervorgehoben worden zu sein scheint. Siehe für kretische Exemplare: CMS II.4, 71 (Lentoid in Heraklion); IV, 287 (Lentoid aus der Messara); V, 266 (Schildring aus Armenoi). Für festländische Exemplare: CMS I S, 38b (Lentoid aus Amyklai); V, 437 (Lentoid aus Karpophora); V S1B, 101 (Lentoid in Nafplio). Museumsstücke sind ferner CMS X, 170 (Lentoid in Los Angeles); XI, 328 (Lentoid in Budapest); XII, 300 (Lentoid in New York); XIII, 56 (Lentoid in Boston). Evtl. auch CMS XI, 245 (Lentoid in Kopenhagen). 302 (Lentoid in Wien).

6 Bild-Räume im Areal des *Throne Room*

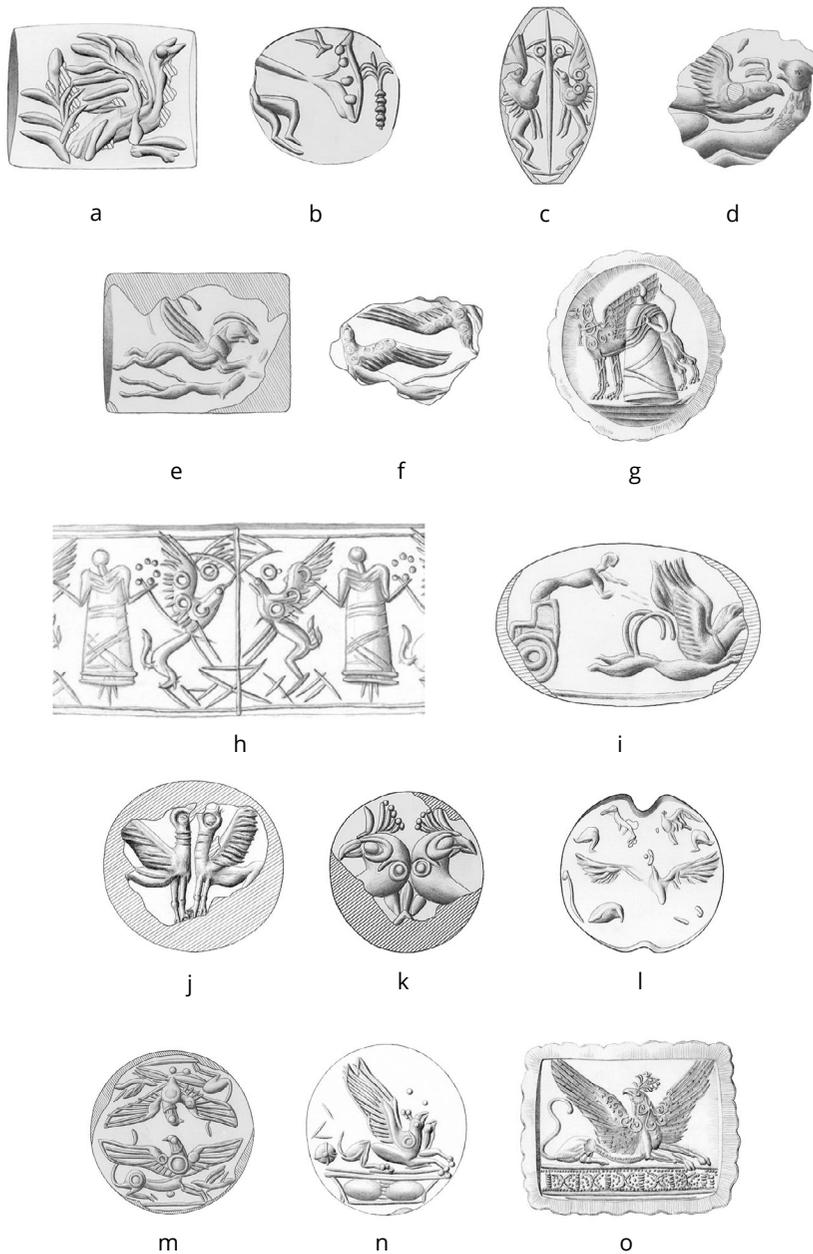


Abb. 6.8 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen von Greifen: a) aus Knossos; b) aus Kato Zakros; c) aus Agia Triada; d) aus Agia Triada; e) aus Sklavokampos; f) aus Knossos; g) aus Vapheio; h) in Neuchâtel; i) aus Knossos; j) aus Akrotiri; k) aus Kato Zakros; l) in Athen; m) aus Agia Triada; n) aus Myrsinochori; o) aus Pylos.

6.2 Bildanalyse

der Darstellung zweier Greifen zu beiden Seiten einer Papyruspflanze zu belegen vermag¹⁸⁶⁸ (Abb. 6.8c).

Zahlreiche Bildkompositionen vermitteln ab der NPZ II¹⁸⁶⁹ außerdem, dass der Greif als stärkstes Tier zu Lande und in der Luft aufgefasst wurde. Unter ersterem Aspekt scheint er mit dem Löwen, der bereits seit der Frühbronzezeit zu den häufigsten Bildelementen der kretischen Glyptik gehörte, mehr oder weniger austauschbar gewesen zu sein¹⁸⁷⁰. Dies macht sich nicht zuletzt in den motivischen Kontexten beider Tiere bemerkbar¹⁸⁷¹: In bildlichen Darstellungen unterschiedlicher Gattungen begegnen beide in Jagd- und Kampfszenen, wobei sie nicht nur gemeinsam Tiere anderer Spezies jagen¹⁸⁷², sondern auch im Kampf gegeneinander antreten¹⁸⁷³. Auch hierbei bildete gelegentlich eine mythisch-sakrale Uferlandschaft den Ort der Begegnung beider Tiere¹⁸⁷⁴ (Abb. 6.8d). Zahlreiche Darstellungen zeigen ferner einen oder mehrere Greifen bei der Jagd auf Hirsche, Rinder und andere Vierbeiner sowie bei der Präsentation von im Schnabel getragenen Beutetieren¹⁸⁷⁵. Gelegentlich scheint dabei wohl auch Schnelligkeit als eine mit

1868 CMS II.6, 102 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Agia Triada).

1869 Vgl. Morgan 2004, 287.

1870 Vgl. auch Tamvaki 1974, 289, dem zufolge eine Präferenz für den Löwen vorherrscht. Ferner Blakolmer 2011, 68f. Zum Phänomen allgemein sowie dessen hermeneutischem Potential siehe Petit 2011.

1871 Im Zuge der Publikation der Fresken aus Tell el-Dab'a behandelte Morgan insbesondere Jagdszenen, weshalb hier auf eine ausführliche Zusammenstellung der Vergleichsmaterialien verzichtet werden soll. Siehe Morgan 2004; Morgan 2010a.

1872 Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Darstellung eines von Greif und Löwe attackierten Rindes, dessen Schädel frontal wiedergegeben ist, worin ein Verweis auf seine bevorstehende Tötung impliziert ist; siehe dazu u. a. die Ausführungen in Kapitel 5.4.3 sowie zur Darstellung CMS VII, 116 (Lentoid in London).

1873 Siegeldarstellungen aus Kreta: CMS II.4, 73 (Lentoid in Heraklion); II.7, 96. 97 (Lentoid aus Kato Zakros); II.8, 359. 360 (Abdrücke von Schildringen, aus Knossos); III, 503a (Lentoid aus Malia). Außerdem V S3, 402 (Lentoid in Fira); auf zwei in Museen befindlichen Lentoiden kretischer Manufaktur: CMS I, 510 (Lentoid in Athen); IX, 148 (Lentoid in Paris). Ferner CMS VII, 198 (Lentoid in London); CMS I, 206 (Rollsiegel aus Prosymna). Eine in SM IIIA entstandene Variante zeigt ein Amygdaloid aus Phylaki mit der Darstellung eines Greifen, der einen Löwen überfällt, während dieser einen Hirsch überfällt: CMS V S1A, 202. Weitere Darstellungen vom griechischen Festland sowie in Museen sind CMS XI, 45 (Amygdaloid in Athen) bzw. CMS VI, 393 (Lentoid in Oxford); XI, 244 (Kissensiegel in Kopenhagen). Unklar bleibt die Darstellung auf einem Lentoid aus Chania; siehe CMS V S1A, 123.

1874 Etwa auf einem Siegelabdruck aus Agia Triada: CMS II.6, 103. Außerdem CMS V S3, 480 (Lentoid aus Milet).

1875 Aus Kreta fanden sich solche Darstellungen auf CMS II.3, 25 a. b (zwei Seiten eines Lentoids aus Knossos). 334 (Lentoid in Heraklion); II.7, 98 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); II.8, 187 (Siegelabdruck aus Knossos); III, 375 (Amygdaloid in Heraklion). 376 (Lentoid in Heraklion); V S1B, 197 (Rollsiegel aus Angeliana); VI, 394 (Lentoid aus Patsos); VII, 94 (Rollsiegel aus Knossos); sowie auf einem Elfenbeinrelief aus dem *South House* in Knossos: siehe Evans 1928, 388 Abb. 222. Vom griechischen Festland stammen CMS I S, 176 (Siegelabdruck in Athen); V, 216 (Lentoid aus Brauron). 596 (Siegelabdruck in Nafplio). 642 (Kissensiegel aus Koukounara, Iliä). Siegeldarstellungen in Museen: CMS VI, 395 (Lentoid in Oxford); VII, 174 (Rollsiegel in London); IX, D20 (Fälschung? Lentoid in Paris); X, 125

dem Greifen assoziierte Wirkung thematisiert worden zu sein, wie insbesondere seine Wiedergabe im fliegenden Galopp – die er ebenfalls mit dem Löwen teilte – nahelegt¹⁸⁷⁶ (Abb. 6.8e; 6.8f).

Die Darstellung von Greifen und Löwen auf Waffen, wie sie in zahlreichen, mehrheitlich auf Kreta produzierten Exemplaren in den Schachtgräbern von Mykene zutage kamen, zeugt ferner von deren Attraktivität für derartige Gebrauchsobjekte. Ihre Wiedergabe dürfte sowohl die beschützenden Qualitäten als auch die kämpferische Stärke, Agilität und Geschwindigkeit der Tiere auf die Waffen und ihre Benutzer übertragen haben¹⁸⁷⁷. Eine ähnliche Rolle übernahmen Greifen wie Löwen wohl als Galionsfiguren auf den Schiffen im Miniaturfresko des *West House* in Akrotiri¹⁸⁷⁸. Morgan zufolge dürfte besonders der Zusammenhang zwischen Greifen, Löwen und Kampf eine in der späteren Bronzezeit überregional vorherrschende Idee reflektieren, wobei die Jagdfähigkeit von Löwe und Greif die kämpferischen Fähigkeiten der Krieger versinnbildlicht hätten¹⁸⁷⁹.

Der wesentliche Unterschied zwischen Löwe und Greif besteht darin, dass der Greif zu keiner Zeit als von einem Speer getroffen¹⁸⁸⁰ oder im Kampf gegen

(Lentoid in Los Angeles). 126 (Amygdaloid in Basel); XI, 41 (Kissensiegel aus Syml). 195b (Lentoid aus Milos). 308 (Lentoid in Breslau); XII, 228. 291 (Lentoid in New York).

1876 Bei der Jagd etwa im Miniaturfresko aus dem *West House* (Doumas 1999, 64f. Abb. 30), auf dem aus Sklavokampos stammenden Abdruck eines Kissensiegels (CMS II.6, 265; hier Abb. 6.8e) sowie ansonsten auf folgenden weiteren, allesamt in die NPZ datierten Darstellungen: CMS II.7, 93 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros). 94 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros); II.8, 186 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos; hier Abb. 6.8f); III, 371 (Lentoid in Heraklion); IX, 162c (dreiseitiges Prisma in Paris). Eventuell auch CMS VI, 269 (Amygdaloid in Oxford), falls es sich hier nicht um die Jagd eines Greifen auf einen Wasservogel handelte. Die Vergesellschaftung von Greif und Wasservogel sowie zusätzlich einer Libelle wurde allerdings auch auf dem vorher genannten dreiseitigen Prisma in Paris hergestellt und wird ferner als Bestandteil der Fauna und Symbolik reproduziert, von der umgeben sich die ‚thronende Göttin‘ an den Wänden von Raum 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* zeigt; siehe Doumas 1999, 158f. Abb. 122; 162f. Abb. 125. 126; 165 Abb. 128; 172f. Abb. 135; Vlachopoulos 2000; sowie hier Abb. 5.10a. Ein Greif im fliegenden Galopp war außerdem auf dem Rand eines tönernen Rhytons aus Malia dargestellt: Betancourt 1985, 140 Taf. 19E. Zur durch fliegenden Galopp versinnbildlichten Geschwindigkeit siehe auch Groenewegen-Frankfort 1987, 200.

1877 Siehe dazu ausführlich Morgan 1988, 53; Morgan 2010a, 319. Siehe auch Laffineur 1983b, 42f.; Laffineur 1985, 248f. Für eine Zusammenstellung der Waffen mit Greifendarstellungen, zum Teil im fliegenden Galopp, aus den mykenischen Schachtgräbern siehe Zouzoula 2007, 207.

1878 Morgan 1988, 54. Siehe auch Laffineur 1983b, 42f.; Laffineur 1985, 248–250.

1879 Morgan 1988, 54; Morgan 2010a, 317f. In Ägypten symbolisierte der ägäische Greif als Jäger vor allem den König als siegreichen Eroberer; Zouzoula 2007, 91f. 137. Vgl. auch Dessenne 1957, 210, dem zufolge der Greif ein Symbol für Schnelligkeit gewesen sein könnte. Zur Rolle des Löwen in diesem Sinnkonzept jetzt auch Shapland 2010, bes. 119f.; ferner Thomas 2004, bes. 183–187.

1880 Der Löwe hingegen schon, z. B. CMS II.3, 64 (dreiseitiges Prisma aus SM II/III A1-zeitlichem Kontext in Knossos). 345 (Lentoid in Heraklion); II.4, 1 (Lentoid aus Tylissos). 38 (Lentoid aus Knossos); II.6, 89 (Amygdaloid aus Agia Triada); III, 396 (Lentoid in Heraklion); IV, 310 (Lentoid aus Knossos); V, 655 (Amygdaloid aus SH III C1-Kontext in Jalysos); 680 (Lentoid aus Theben); VI, 350. 352. 358 (Lentoid in Oxford); VII, 121 (Amygdaloid in London); XI, 106

menschliche Figuren wiedergegeben wurde¹⁸⁸¹. Während der Löwe somit als zwar mächtiges, jedoch vom Menschen potentiell besiegbares Tier galt, zeichnete der Greif sich als Wesen aus, mit dem sich anthropomorphe Figuren zumindest im Kontext der Jagd und Konfrontation grundsätzlich nicht maßen. Das Verhältnis zwischen Greifen und männlichen wie weiblichen Figuren wurde stattdessen auf andere Arten thematisiert, bei denen sich in vielen Fällen nahöstliche Wurzeln erkennen lassen.

So begegnet bereits in neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen wiederholt die Darstellung eines Greifen, der von einer menschlichen Figur an der Leine gehalten wird: Auf einem möglicherweise in der NPZ II oder NPZ III auf Kreta hergestellten Lentoid aus SH IIA-zeitlichem Kontext in Vapheio führt ein stehender oder schreitender Mann in knöchellangem ‚Wulstsaummantel‘ einen Greifen mit erhobenen Flügeln und ihm zugewandten Kopf an der Leine¹⁸⁸² (Abb. 6.8g). Das Gewand des Mannes ist Joan Aruz zufolge typisch für nahöstliche Herrscher und Würdenträger, während der Greif ein Tier mit königlichen Assoziationen sei¹⁸⁸³. Nannò Marinatos machte diese Deutung auch für die kretischen Exemplare wahrscheinlich, die für gewöhnlich als Priester oder als Könige in der Rolle als Priester gedeutet werden¹⁸⁸⁴. Ein Rollsiegel in Neuchâtel zeigt eine Figur im selben langen Gewand, welche mit beiden Händen die Leinen zweier Greifen hält¹⁸⁸⁵ (Abb. 6.8h). Die in der Abrollung antithetisch zueinander angeordneten Greifen stehen mit den Vorderfüßen auf einer ‚bikonkaven Basis‘, aus der eine stilisierte Papyruspflanze emporwächst. Letzteres Motiv begegnete auch bereits ohne Beisein einer menschlichen Figur auf dem Siegelabdruck aus Agia Triada¹⁸⁸⁶ (Abb. 6.8c). Ebenfalls angeleint ist darüber hinaus ein Greif im laufenden Galopp auf einem Lentoid aus Archanes, wo er von einer hinter ihm stehenden (?) weiblichen Figur gehalten wird¹⁸⁸⁷. Ferner zeigt ein Skarabäoid aus Aidonia einen Mann hinter einem an der Leine geführten Greifen¹⁸⁸⁸. In diesen Darstellungen tritt der Greif, der andernorts unter dem Aspekt des wendigen und überlegenen Jägers agierte, somit als Begleiter der menschlichen Figuren auf und suggeriert ein besonderes Verhältnis zwischen beiden Parteien:

(Lentoid in Hannover); XII, 229 (Lentoid in New York); XIII, 9 (Amygdaloid in Baltimore); 22 (Amygdaloid in Boston).

1881 Zum Kampf männlicher Figuren gegen Löwen siehe CMS IX, 152 (Lentoid aus Siteia). D7 (Kissensiegel in Paris). Siehe auch Rhyne 1970, 121; Morgan 1995a, 173.

1882 CMS I, 223 (Lentoid aus Vapheio).

1883 Aruz 2008, 175.

1884 Marinatos 2010, 19–21 mit weiteren Literaturverweisen. Siehe auch Otto 2000, 83.

1885 CMS X, 268 (Rollsiegel in Neuchâtel, Schweiz).

1886 CMS II.6, 102 (Siegelabdruck aus Agia Triada).

1887 Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 652 Abb. 718; Poursat 2008, 212 Abb. 268. Zur MM III- bis SM I-zeitlichen Datierung des Lentoids trotz seines viel späteren Fundkontexts siehe Krzyszkowska 2005, 127f. Nr. 213.

1888 CMS V S3, 245a (Skarabäoid aus Aidonia).

„Such mythical monsters often occur not as individual images, but in larger iconographic compositions where they frequently take a subordinate role. And here they may be of crucial interpretive significance, since the entity (usually in the Aegean an anthropomorphic one) who dominates them or is flanked by them, must generally have divine powers. No simple human could dominate in this way the creatures of the Other World [...]. Such a beast can have a purely decorative, and hence secular, function. But when shown as evidently subordinate to another being, it is a plausible inference that that being has divine status.“¹⁸⁸⁹

In derartigen motivischen Zusammenhängen fungierte der Greif folglich nicht nur als exotischer Begleiter, sondern vor allem zur *Veranschaulichung einer Eigenschaft der menschlichen Figur*¹⁸⁹⁰. Er diente dazu, deren göttlichen Status bzw. deren Macht, das Übernatürliche zu bändigen oder mit übernatürlichen Wesen zu interagieren, bildlich zum Ausdruck zu bringen. Die Darstellungen legen nahe, dass sowohl die genannte weibliche Figur auf dem Lentoid aus Archanes als auch die männlichen Figuren, welche durch den ‚Wulstsaummantel‘ als hohe Würdenträger gekennzeichnet waren, die mächtigen Kreaturen zu ihren Begleitern zu machen vermochten. Vor diesem Hintergrund lässt die Verwendung des Bildelements auf eine weitere pragmatische Wirkung des Greifen schließen, namentlich dass er als symbolischer Begleiter den hochrangigen oder übernatürlichen Status jener Figuren markierte, denen er beigeordnet war. Hieran knüpfte sich die sinnstrukturelle Logik seiner Einbettung in Bilddarstellungen mit menschengestaltigen Figuren, nämlich dass er darin denjenigen beigelegt wurde, zu deren *Repräsentation* das Medium angefertigt worden war. Die Vergesellschaftung der menschlichen Individuen mit dem Greifen brachte ihre Zugehörigkeit zu einer übernatürlichen Sphäre und somit ihre vergleichsweise hochrangige, bisweilen wohl göttliche Position innerhalb der Hierarchie der Palastgesellschaft bildlich zum Ausdruck.

Ebenfalls ein Zeugnis sozusagen der Domestizierung des Greifen durch menschliche Figuren, welche vermutlich Gottheiten oder hohe Würdenträger repräsentierten, bilden die Darstellungen von Wagengespannen mit Greifen als Zugtieren. In der Glyptik sind sie ausschließlich auf Schildrängen zu finden, so auf dem Abdruck eines NPZ I-Schildrings aus dem *East Temple Repository* in Knossos¹⁸⁹¹ (Abb. 6.8i), der einen einzelnen Fahrer in rasanter Fahrt zeigt, und auf einem wohl von neupalastzeitlichen Vorbildern inspirierten Schildring aus einem SH IIA-Kontext in Anthia, Messenien, auf dem zwei Figuren mit ‚Lilienkronen‘ das Gespann durch eine von Palmen geprägte Landschaft steuern¹⁸⁹².

1889 Renfrew 1985, 23f. Siehe hierzu auch die Diskussion in Zouzoula 2007, 157–159.

1890 Vgl. auch Crowley 2010b, 75: „grand figures accompanied by their familiar (companion and identifying animal)“. Siehe zu einer ähnlichen Argumentation bzgl. des verstärkten Aufkommens von Tierdarstellungen – allerdings ohne Erwähnung des Greifen – in der NPZ jetzt auch Shapland 2010.

1891 CMS II.8, 193 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1892 CMS V S1B, 137 (Schildring aus Anthia).

Diese Darstellung besitzt wiederum eine enge Parallele auf einer der Schmalseiten des späteren Sarkophags von Agia Triada, wo ebenfalls auf einem von einem Greifen gezogenen Wagen zwei Figuren mit ‚Lilienkronen‘ fahren¹⁸⁹³. Das Motiv begegnet folglich vorrangig auf qualitativ anspruchsvollen Gegenständen, deren Besitzer zu einer sozialen Gruppe gehörten, deren Mitglieder ihren Status über jene Medien repräsentierten. Auch kam das Bildelement Greif somit in Kontexten zum Einsatz, in denen sich eine Elite über ihre Beziehung zur übernatürlichen Sphäre definierte.

Diese Intention mag auch der Verwendung von Darstellungen zugrunde gelegen haben, in denen zwei Greifen in emblemhafter, antithetischer Anordnung wiedergegeben wurden – ein Schema, dessen Wiedergabe bereits in der NPZ ihren Anfang nahm¹⁸⁹⁴. Das prominenteste Beispiel, in dem erneut die Idee der angeleiteten Greifen aufgegriffen wurde, stellt das Greifenrelief aus dem Ostrakt des Palastes von Knossos dar. Gemäß der Rekonstruktion von Evans waren hier jeweils zwei Greifen an eine mittig platzierte Säule angebunden¹⁸⁹⁵ – ein Motiv, das insbesondere in den spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen an Popularität gewinnen sollte. In den neupalastzeitlichen Siegeldarstellungen wurden die antithetisch angeordneten Greifen indes ohne zentrales Element wiedergegeben: So stehen etwa auf einem Lentoidabdruck aus Akrotiri zwei Greifen mit aufgestellten Flügeln einander gegenüber¹⁸⁹⁶ (Abb. 6.8j). Das Motiv wurde auch in den ‚talismanischen‘ Siegeln entsprechend der für sie charakteristischen Formensprache wiedergegeben¹⁸⁹⁷ (Abb. 6.8k). Auf einem Lentoid der *Cretan Popular Group* in Athen hingegen schweben oberhalb eines gelagerten Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln zwei kleinere Greifen in antithetischer Anordnung¹⁸⁹⁸ (Abb. 6.8l).

Die Nebeneinanderstellung von Greif und Miniaturgreif begegnet auch in weiteren Darstellungen, in denen die Tiere jedoch nicht im antithetischen Schema, sondern in gegengleicher Anordnung wiedergegeben wurden. So zeigt eine in Agia Triada auf mehreren Abdrücken eines Lentoids zutage geförderte Darstellung zwei gegengleich gelagerte Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln, die jeweils von einem Miniaturgreif begleitet werden¹⁸⁹⁹ (Abb. 6.8m). Angesichts des vergleichsweise monumentalen Charakters dieser Darstellung erscheint es erwähnenswert, dass der Besitzer dieses Lentoids den Studien Judith Weingartens zufolge zu den drei aktivsten Siegelnden gehörte, die sich im Fundspektrum von

1893 Militello 1998, Taf. 15 (Seite C); Long 1974, 29 Taf. 11 Abb. 26.

1894 Siehe hierzu auch die Ausführungen von Laffineur 1992, 109f.; Krzyszkowska 2005, 211; Blakolmer 2011.

1895 Evans 1930, 510–517 Abb. 355–357; Hood 2000a, 24; Hood 2000b, 192. 199f. Kat.-Nr. 9; Hood 2005, 75f. Kat.-Nr. 27; Blakolmer 2006, 14; Zouzoula 2007, 153f. Nr. 285.

1896 CMS V S3, 403 (Abdruck eines Lentoids, in Thera).

1897 CMS II.7, 163 (Abdruck eines Lentoids, Kato Zakros). Alternativ konnte der Platz des zweiten Greifen von einer Ziege eingenommen werden, wie der aus Kato Zakros stammende Abdruck eines Lentoids (CMS II.7, 95) mit der Darstellung von Greif und Ziege belegt, die in antithetischer Anordnung mit dem Rücken zueinander platziert waren.

1898 CMS I S, 138 (Lentoid in Athen).

1899 CMS II.6, 101 (Abdrücke eines Lentoids, aus Agia Triada).

Agia Triada fassen lassen¹⁹⁰⁰. Er war Mitglied einer administrativen Elite, und etwa hundert Schnurendplomben, die vermutlich an den Verschlüssen kleinerer Behälter angebracht und verschickt worden waren, wurden von ihm bzw. in seinem Namen mit jenem Siegel versehen. Lässt sich diese Evidenz als Hinweis darauf verstehen, dass sich zumindest in manchen Fällen auch die Besitzer der Siegel durch ihre Bevollmächtigung, mit der Darstellung des Greifen zu siegeln, als Angehörige einer hochrangigen sozialen Gruppe auszeichneten? Wird hierbei möglicherweise dasselbe sinnstrukturelle Konzept erkennbar wie in den Darstellungen von Würdenträgern in Begleitung von Greifen? Leider ist das genannte Beispiel nicht ausreichend, um diese Fragen im vorliegenden Rahmen vollinhaltlich zu beantworten; eine unter bestimmten Umständen möglicherweise exklusivere Nutzung des Bildelements Greif ist angesichts seiner symbolischen Dimension und Instrumentalisierbarkeit jedoch durchaus in Betracht zu ziehen¹⁹⁰¹.

Auf einem etwas anderen Konzept basieren indes die folgenden Darstellungen: Auf einem Rollsiegel der *Cretan Popular Group* sind jeweils in einer eigenen Bildfläche ein auf den Hinterbeinen aufgerichteter Greif mit erhobenen Flügeln wiedergegeben sowie eine männliche Figur mit Schurz im Ausfallschritt, die einen Arm anwinkelt, den anderen nach vorne oben streckt¹⁹⁰². Dieses scheint einem etwas später datierten Rollsiegel verwandt zu sein, das eine ähnliche Darstellung einer männlichen Figur im Schurz mit einem hockenden Greifen auf einer gemeinsamen Bildfläche zeigt¹⁹⁰³. Möglicherweise trägt der Mann einen Helm. Der Greif scheint auch hier seinem menschlichen Begleiter wohlgesonnen; die Absicht des vorpreschenden Mannes ist jedoch nicht ersichtlich. Auf einem weiteren Rollsiegel in Oxford trägt ein Mann im Schurz einen Greif, während eine weibliche Figur in einer von Papyruspflanzen geprägten Landschaft seitwärts auf einem minoischen Drachen reitet¹⁹⁰⁴. Das Motiv der auf einem Drachen reitenden Figur gehörte nicht zu dem für die NPZ typischen Bildrepertoire, wie sich insbesondere daran erkennen lässt, dass es kaum Anknüpfungspunkte an die üblichen Bildzyklen bietet¹⁹⁰⁵. Die Greifendarstellungen könnten hier einen gemeinsamen, mythologischen Inhalt repräsentieren, der aus dem Vorde-orient, wo das Bildmotiv der von einem Tier transportierten Göttin beheimatet war, importiert und ebenso wie das Trägermedium unter Beibehaltung eines gewissen Fremdcharakters verwendet worden war. Die Darstellungen können somit allerdings nur bedingt zur Aufdeckung kretischer sinnstruktureller

1900 Weingarten 1987, 2; siehe auch Levi 1925/1926, 115 Kat.-Nr. 95; ferner Krzyszkowska 2005, 170–172 Nr. 330.

1901 Siehe jedoch auch Zouzoula 2007, 186f., zur Darstellung von Greifen auf Siegelsteinen der *Cretan Popular Group*, in der sie die Adoption und Imitation der elitären Nutzung des Motivs von Seiten nicht-elitärer Siegelsteinträger erkennt.

1902 CMS II.3, 328 (Rollsiegel in Heraklion).

1903 CMS I, 285 (Rollsiegel aus Myrsinochori, SH IIA- oder SH IIIA-zeitlicher Kontext).

1904 CMS VI, 321 (Rollsiegel in Oxford).

1905 Zu diesem Motiv siehe Blakolmer 2014a, 191–193 sowie zu Beobachtungen bezüglich der ikonographischen Isolation jener Darstellungen generell S. 202–205.

Regelhaftigkeiten des Vorkommens von Greifen verwendet werden. Zumindest verweisen sowohl die Papyruspflanzen als Bestandteil der mythisch-sakralen Flusslandschaft als auch die Greifen als deren Bewohner auf die entrückte Lokalität der Szene, in der die reitende Göttin und der Schurzträger mit dem Greifen verortet waren¹⁹⁰⁶.

Auf zwei Exemplaren vom griechischen Festland, die beide aufgrund des Fundkontexts bereits in die NPZ III oder in die frühe SPZ datiert werden können, findet sich schließlich die Vergesellschaftung von gelagerten Greifen und bikonkaven Elementen: Auf einem Lentoid aus Myrsinochori liegen zwei hintereinander gestaffelte Greifen mit aufgestellten Flügeln auf einem Podium, dessen mittiges tragendes Element von einer ‚bikonkaven Basis‘ gebildet wird¹⁹⁰⁷ (Abb. 6.8n). Die Ausführung der ‚bikonkaven Basis‘ mit Unterteilung in Form von horizontalen Streifen besitzt eine enge Parallele in aus NPZ II/III-zeitlichen Darstellungen wie jener auf dem Steatitrhylon aus Kato Zakros und jener in einer Wandmalerei in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, die den Greifen als Begleiter einer weiblichen, auf einem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Podium sitzenden Figur zeigt¹⁹⁰⁸ (siehe oben Abb. 5.10a). Um den Hals des letztgenannten Greifen ist ein Seil geknotet, mit dem er an eine hervorspringende, in Malerei imitierte Architektur des Gebäudes angebunden ist. Auf einem Kissensiegel aus Pylos hingegen liegt ein Greif mit zu beiden Seiten ausgebreiteten Flügeln auf einer Sockelzone mit aneinandergereihten, zu bikonkaven Arrangements gruppierten ‚Halbrosetten‘-Motiven¹⁹⁰⁹ (Abb. 6.8o). Beide bikonkav arrangierten Elemente gehörten auf unterschiedliche Weise – wie gleich in Kapitel 6.2.2 zu klären sein wird – zu den bildlichen Kennzeichen des Ortes einer hochrangigen bis göttlichen weiblichen Figur. Durch die Vergesellschaftung der bikonkaven Elemente mit dem Greifen scheint daher auf dasselbe Sinnkonzept referiert worden zu sein wie in jenen Bildkontexten, in denen in der NPZ eine weibliche thronende Person von hohem bis göttlichem Status begegnete. Anhand dieser Evidenz der sinnstrukturellen Verknüpfung von Greif, ‚bikonkaven Basen‘ bzw. ‚Halbrosetten‘-Motiven sowie thronenden weiblichen Figuren lässt sich die Zugehörigkeit des Bildelements Greif zu einem Sinnkonzept rekonstruieren, das die Darstellung und Präsenz einer weiblichen thronenden Figur von hochrangigem bis göttlichem Status zum Thema hatte. Auch in diesem Zusammenhang war es das Verständnis des Greifen als mächtigstes Tier und als Attribut des von ihm begleiteten anthropomorphen Individuums, welches sein Vorkommen als Begleiter der thronenden Figur begründete. Die Kombination mit dem bikonkaven Element, welches, wie unten noch ausführlicher zu zeigen sein wird, sich auf gegenständliche

1906 Vgl. dazu auch unten Kapitel 6.2.3. Außerdem Blakolmer 2014a, 192.

1907 CMS I, 282 (Lentoid aus einem SH IIA- oder SH IIIA-Grabkontext in Myrsinochori).

1908 Zum Steatitrhylon aus Kato Zakros siehe Platon 2003, 336f. Abb. 4. 5; zur Wandmalerei aus *Xesté 3*, Akrotiri, siehe Doumas 1999, 158f. Abb. 122. In der Rolle des Begleiters einer thronenden männlichen Figur begegnet er auch auf einem Schildringabdruck aus Theben, wo zwei Greifen und zwei ‚minoische Genien‘ die mittig auf einem Podium platzierte Figur flankieren; siehe Aravantinos 2010, 94 (oberste Reihe in der Mitte).

1909 CMS I, 293 (Kissensiegel aus einem MH II- bis SH I- oder aus einem SH IIIA-Grabkontext in Pylos). Zur SB I- bis SB II-zeitlichen Datierung siehe Krzyszkowska 2005, 241 f. Nr. 463.

Objekte („bikonkave Basen“) bzw. auf Motive des palatialen Fassadendekors („Halbrosetten“) und somit in beiden Fällen auf existierende Örtlichkeiten der bronzezeitlichen Lebenswelt bezog, verweist *pars pro toto* auf die gebaute Umgebung, in der die weibliche Figur den Bilddarstellungen gemäß zu erscheinen pflegte.

Spätpalastzeit

In der SPZ änderte sich die Einbettung des Bildelements Greif in Bildzusammenhänge kaum, sondern knüpfte – wenngleich sich die *Ausdrucksform* bisweilen veränderte – inhaltlich im Wesentlichen an neupalastzeitliche Traditionen an. Ein Charakteristikum der spätpalastzeitlichen Siegeldarstellungen stellt die antithetische Komposition¹⁹¹⁰ sowie die gelegentliche Hinzufügung von „hieroglyphischen“ bzw. emblemhaften Symbolen dar, die im Verlauf der Arbeit schon an anderer Stelle thematisiert wurde. Oft handelte es sich hierbei um Bildelemente, die in anderen Szenen im Zusammenhang mit menschlichen Akteuren vergesellschaftet wurden und die somit implizit auf diese Handlungskontexte verwiesen¹⁹¹¹. So wurde den bereits seit der NPZ wiedergegebenen Darstellungen von einzelnen Greifen und Pflanzen nun etwa der achtförmige Schild als Symbol beigefügt¹⁹¹² (Abb. 6.9a). Wie ich in Kapitel 5.4 ausführlicher dargelegt habe, diente der achtförmige Schild unter anderem als Statusobjekt einer sich als Krieger, Jäger und Stierspringer definierenden Elite. Oftmals waren es Darstellungen mit impliziten Andeutungen auf Tieropfer, die um den Schild ergänzt wurden und somit vermutlich die Schildträger als Vollstrecker des Opfers implizierten. Dies scheint hier aufgrund der leicht postulierbaren Tatsache, dass der Greif als Opfertier ausscheidet, nicht infrage zu kommen. Stattdessen wurde durch die Vergesellschaftung beider Bildelemente vielleicht eher eine Inanspruchnahme der Qualitäten des Greifen von Seiten der als Schildträger repräsentierten Elite mit den bildlichen Mitteln der SPZ zum Ausdruck gebracht. Dies könnte auch die Fähigkeiten des Greifen bei der Jagd inkludiert haben, die in der Jagd auf und in der Tötung von Opfertieren durch menschliche Akteure eine Analogie fand. Die spätpalastzeitliche Darstellung eines stehenden Greifen mit einem Rinderkopf davor auf einem Lentoid in Oxford¹⁹¹³ (Abb. 6.9b) greift ebenso auf das Bildrepertoire zurück, mittels dessen in dieser Zeit sinnbildlich auf Tieropfer verwiesen wurde, wie die spätpalastzeitliche Darstellung eines stehenden Greifen mit dem losen Bein eines Vierfüßers darunter auf einem Lentoidabdruck aus Knossos¹⁹¹⁴ (Abb. 6.9c). Der Greif fand mit diesen Darstellungen somit Eingang in die Veranschaulichung eines Sinnkonzepts, das in erster Linie die Jagd- und Opfertätigkeit einer Elite zum Thema hatte.

1910 Siehe dazu Laffineur 1992, 109f.; Krzyszkowska 2005, 211; Blakolmer 2011.

1911 Vgl. zur derartigen Funktion verkürzter Bild Darstellungen auch Morgan 1995a, 171.

1912 CMS V S1B, 228 (Lentoid aus Armenoi); VI, 390 (Lentoid in Oxford). Möglicherweise auch CMS I, 472 (Lentoid in Athen).

1913 CMS VI, 389 (Lentoid in Oxford).

1914 CMS II.8, 190 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

6.2 Bildanalyse

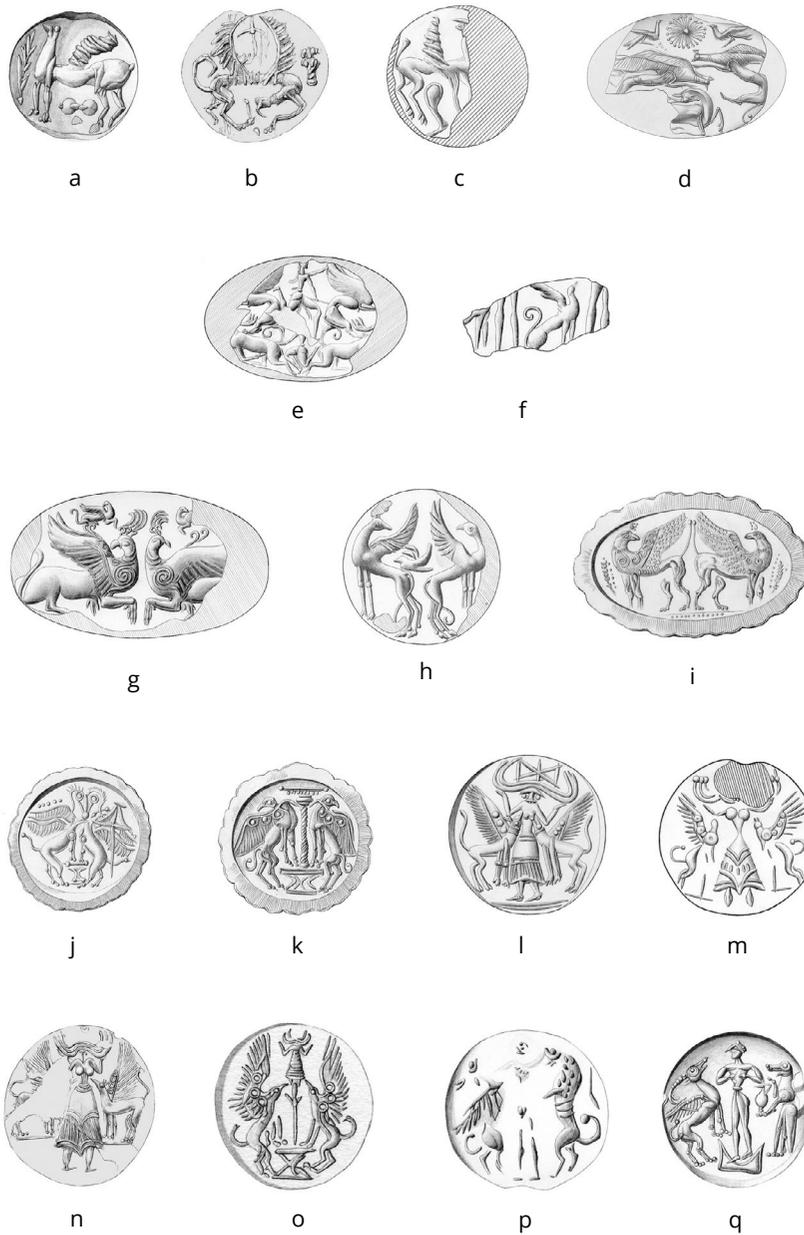


Abb. 6.9 Spätbronzezeitliche Siegeldarstellungen von Greifen: a) aus Armenoi; b) in Oxford; c) aus Knossos; d) aus Knossos; e) in Athen; f) in Athen; g) in Athen; h) aus Knossos; i) aus Mykene; j) aus Mykene; k) aus Mykene; l) aus Knossos; m) aus Siteia; n) aus der Idäischen Grotte; o) in Cambridge; p) aus Knossos; q) aus Pyrgos Psilonero.

Darüber hinaus wurden in den spätpalastzeitlichen Darstellungen einige der bereits in der NPZ etablierten Themen in zum Teil noch komplexerer Weise fortgeführt. Der in Knossos zutage geförderte Abdruck eines Schildrings etwa zeigt zwei Greifen bei der Jagd auf einen Hirsch¹⁹¹⁵ (Abb. 6.9d). Möglicherweise in Abwandlung des neupalastzeitlichen Motivs des von Miniaturgreifen begleiteten Greifen werden die beiden Greifen hier von Vögeln begleitet, die über ihnen zu beiden Seiten eines Sonnensymbols fliegen¹⁹¹⁶. Auf dem in Athen aufbewahrten Abdruck eines Schildrings werden Greifen wiederum bei der Jagd auf Hirsche von männlichen Figuren an der Leine geführt – hier erneut ein Indiz für die übernatürliche Unterstützung, welche den *menschlichen Jägern* dadurch zuteilwurde¹⁹¹⁷ (Abb. 6.9e). Eine ähnliche Intention des treuen Gefährten steckte wohl hinter der Wiedergabe des Greifen, der auf einem weiteren, nur fragmentarisch erhaltenen Schildringabdruck in Athen zwischen mehreren männlichen Figuren hockte, die ferner einen Vierbeiner mit sich führten¹⁹¹⁸ (Abb. 6.9f). Die Darstellungen können somit wohl in der Tradition der neupalastzeitlichen Nebeneinanderstellung von menschlichen Figuren und Greifen zum Zweck der *Charakterisierung der anthropomorphen Akteure* gesehen werden. Dieselbe Intention kann ferner bei einem Goldring aus Mykene vermutet werden, auf dem eine auf einem Stuhl sitzende menschliche Figur einen weiblichen, mit erhobenen Flügeln vor ihr hockenden Greifen an der Leine hält¹⁹¹⁹.

Eine andere Form der Interaktion zeigt indes eine Scheibe aus der Unterburg von Tiryns, auf der eine menschliche (männliche?) Figur dargestellt ist, welche ihren Arm um den Hals eines vor ihr stehenden Greifen legt¹⁹²⁰. Auf einem Lentoid in Genf scheint ebenfalls eine stehende weibliche Figur einen auf den Hinterbeinen aufgerichteten Greifen zu umarmen¹⁹²¹. Diese auf den ersten Blick ungewöhnlich anmutenden Darstellungen könnten Alison Barclay zufolge auf mesopotamische Vorbilder zurückzuführen sein, wo der Geste der Umarmung eine apotropäische Funktion zugesprochen wurde¹⁹²². Auf einem Lentoid in Basel steht wiederum eine weibliche Figur mit einem rechtwinklig erhobenen und einem unter der Brust angewinkeltem Arm einem weiblichen Greifen gegenüber¹⁹²³. Dieser Gestus findet Parallelen auf einem Lentoid aus Armenoi, auf dem

1915 CMS II.8, 192 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos).

1916 Da die Tiere nur zwei Beine haben, kann es sich nicht um Miniaturgreifen oder Junggreifen handeln; vgl. Younger 1988, 254; Zouzoula 2007, 267. Ein ähnlicher Vogel begegnet über dem Greifen, der auf einer der Schmalseiten des Sarkophags von Agia Triada einem Wagen mit Insassen vorgespannt ist; siehe Militello 1998, Taf. 15 (Seite C); Long 1974, Taf. 11 Abb. 26. Zu diesem Vogel auch Cameron 1976a, 96. 194f.

1917 CMS I, 324 (Abdruck eines Schildrings, in Athen).

1918 CMS I, 309 (Abdruck eines Schildrings, in Athen).

1919 CMS I, 128 (Goldring aus Mykene).

1920 CMS V S1B, 429 (Scheibe aus Tiryns).

1921 CMS VIII, 146 (Lentoid in Genf).

1922 Siehe Barclay 2001, 374 mit Literaturverweisen.

1923 CMS VIII, 95 (Lentoid in Basel).

eine sitzende weibliche Figur ihn einem Löwen gegenüber vollführt¹⁹²⁴, sowie auf drei weiteren Lentoiden, auf denen ihn jeweils eine stehende weibliche Figur gegenüber einer Ziege zeigt¹⁹²⁵. Möglicherweise bringt auch dieser Gestus die gegenseitige Vertrautheit und Achtung zwischen der weiblichen Figur und dem ihr gegenüber freundlich gesinnten Tier zum Ausdruck¹⁹²⁶. Das Motiv könnte folglich als eine weitere Variante der bildlichen Veranschaulichung des Miteinanders zwischen weiblichen, wahrscheinlich sogar göttlichen Figuren und ihrer mythischen Entourage verstanden werden.

Zahlreicher sind nun die Darstellungen von Greifen in antithetischem Arrangement. Diese nehmen in der SPZ zwei Formen an. Zum einen werden in der Tradition der NPZ einander gegenüber angeordnete Greifen ohne ein mittig platziertes Objekt wiedergegeben: so etwa auf dem in Athen befindlichen Abdruck eines Schildrings mit der antithetischen Darstellung zweier Greifen inklusive zweier Miniaturgreifen darüber¹⁹²⁷ (Abb. 6.9g). Eine vergleichbare Darstellung liefert der in Knossos zutage geförderte Abdruck eines Lentoids mit antithetischer Platzierung zweier Greifen mit dem Rücken zueinander, wobei zwischen ihnen erneut ein Vogel fliegt¹⁹²⁸ (Abb. 6.9h). Eine ebenfalls vergleichbare Darstellung wurde in Form zweier den Rücken einander zugewandter Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln auf einem Schildring aus Mykene wiedergegeben¹⁹²⁹ (Abb. 6.9i). Die einander gegenüberhockenden, antithetisch angeordneten Greifen auf einem Lentoid aus Dendra setzen ihre Vorderfüße hingegen auf unregelmäßiges Terrain¹⁹³⁰.

Zum anderen wird das antithetische Schema nun häufig um mittig platzierte Elemente wie Säulen und/oder ‚bikonkave Basen‘ oder auch anthropomorphe Figuren angeordnet. Auch in dieser kompositorischen Variante erweist sich der Greif als austauschbar mit Löwe und Sphinx¹⁹³¹. Das Vorbild dieser Komposition stammt aus dem Vorderen Orient, von wo das Motiv in der NPZ übernommen worden war; Aruz zufolge wurde es im Laufe der Zeit durch das Hinzufügen von

1924 CMS V, 253 (Lentoid aus Armenoi).

1925 CMS X, 160 (Lentoid in Basel); V S1B, 261 (Lentoid aus Armenoi); VI, 331 (Lentoid in Oxford).

1926 Auf einem Amygdaloid in London (CMS VII, 95) rahmen zwei männliche Figuren einen mittig platzierten ‚minoischen Genius‘. Sie scheinen ihm gegenüber den Gestus auszuführen, wobei sie ihn, ähnlich wie in mesopotamischen und assyrisch-mitannischen Vorbildern des Bildschemas, berühren; vgl. dazu unten [Anm. 2120](#).

1927 CMS I, 304 (Abdruck eines Schildrings, in Athen).

1928 CMS II.8, 188 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). Zur Identifikation als Vogel siehe bereits oben [Anm. 1916](#).

1929 CMS I, 102 (Schildring aus Mykene).

1930 CMS I, 196 (Lentoid aus Dendra).

1931 Zu antithetisch platzierten Löwen siehe z. B. CMS I, 46 (Lentoid aus Mykene); CMS V S1B, 73 (Lentoid aus Mykene); CMS VI, 364 (Schildring aus Mykene). 365 (Lentoid in Oxford); VII, 154 (Lentoid aus Jalysos); XI, 47 (Lentoid in Berlin). Seltener rahmen auch Sphingen oder gar Ziegen und ‚minoische Genien‘ ein zentrales Objekt, so z. B. auf CMS I, 87 (Schildring aus Mykene); V S3, 308 (Lentoid aus Voula); XI, 196 (Lentoid in München); XII, 302 (Lentoid in New York). Zur Austauschbarkeit der Tiere siehe auch Dessenne 1957, 211f.

Säulen und ‚bikonkaven Basen‘ ergänzt, um das gerahmte Objekt als Repräsentant eigener rituell genutzter Lokalitäten zu kennzeichnen¹⁹³². Bereits das Greifenrelief aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos hatte die Idee der von angebundenen Greifen flankierten Säule wiedergegeben¹⁹³³. Nach Dessenne handelte es sich bei den austauschbaren zentralen Objekten um „essentielle Elemente eines Heiligtums“¹⁹³⁴, und es ist gut vorstellbar, dass hierdurch auf einen mit den Darstellungen assoziierten, über seine architektonischen Elemente definierten Ort verwiesen wurde¹⁹³⁵. Die spätpalastzeitlichen Darstellungen stammen meines Wissens bislang allerdings ausschließlich vom griechischen Festland: So stehen auf einem Lentoid aus Mykene zwei antithetisch angeordnete Greifen mit den Vorderfüßen auf einer ‚bikonkaven Basis‘, wobei über einem der beiden ein *impaled triangle* platziert ist¹⁹³⁶ (Abb. 6.9j). Da das *impaled triangle* als ein impliziter Verweis auf Opferhandlungen zu verstehen ist, der Greif jedoch als Opfertier nicht in Frage kommt, dürfte es sich hier um ein ähnliches Phänomen wie schon die oben genannte Vergesellschaftung mit dem achtförmigen Schild handeln¹⁹³⁷. Eine Säule auf einer ‚bikonkaven Basis‘ wird auf einem Lentoid aus Mykene von zwei angebundenen Greifen flankiert¹⁹³⁸ (Abb. 6.9k). Und auch auf einem Schildring aus Prosymna hocken zwei Greifen zu beiden Seiten einer mittig platzierten Säule¹⁹³⁹. Auf einem weiteren Lentoid aus Mykene bilden die an eine Säule angebundenen Greifen eine antithetische Komposition, welche oberhalb eines ‚Rind-Mannes‘ (?) platziert ist¹⁹⁴⁰. Insgesamt sind die antithetisch um architektonische oder pflanzliche Objekte angeordneten Greifen häufiger als jene mit Sphingen, allerdings um einiges seltener als die entsprechenden Darstellungen mit Löwen¹⁹⁴¹. Das Anbinden der Tiere an eine Säule scheint in den späthelladischen Darstellungen in gewisser Analogie zu den minoischen Darstellungen mit menschlichen Figuren,

1932 Aruz 2008, 174; Reusch 1958, 346. Siehe auch Nilsson 1950, 255; Rhyne 1970, 120. 200. Die Greifen in der von einem Gewanddekor stammenden Miniaturdarstellung aus dem *Northwest Fresco Heap* in Knossos belegen Rhyne 1970, 121 f., zufolge ebenfalls Inspiration aus dem Vorderen Orient, welche möglicherweise über importierte Textilmuster ihren Weg nach Kreta fand. Zur Ähnlichkeit jener Darstellung mit syrisch-mitannischen Darstellungen siehe auch Crowley 1989, 48.

1933 Evans 1930, 510–517 Abb. 355–357; Hood 2000a, 24. 192. 199 f. Kat.-Nr. 9; Hood 2005, 75 f. Kat.-Nr. 27; Blakolmer 2006, 14.

1934 Dessenne 1957, 212.

1935 Vgl. auch Brandt 1965, 12; Cameron 1976a, 75. 156.

1936 CMS I, 73 (Lentoid aus Mykene).

1937 Zum *impaled triangle* siehe Kapitel 5.4.3.

1938 CMS I, 98 (Lentoid aus Mykene).

1939 CMS I, 218 (Schildring aus SH IIA- bzw. SH IIIA2/B-Kontext in Prosymna). Auf einem Lentoid in New York ist lediglich ein an eine Säule angebundener Greif dargestellt; siehe CMS XII, 301. Der Vollständigkeit halber zu erwähnen ist ferner ein Ringstein mit der Darstellung eines Greifen, der vor einer gebauten, von Doppelhörnern bekrönten Struktur steht. Bei diesem Exemplar handelt es sich jedoch höchstwahrscheinlich um eine Fälschung; siehe CMS IV, D58 (Ringstein aus Tourtoul).

1940 CMS I, 171 (Lentoid aus Mykene).

1941 Siehe auch Spartz 1962, 16.

welche Greifen an der Leine führen, wiedergegeben worden zu sein. Auch hier wurde folglich *dieselbe Idee bildlich umgesetzt* und die Säule bzw. die durch sie symbolisierte Architektur einer übernatürlichen Sphäre zugeordnet. In beiden Fällen diente die Einbettung des Bildelements Greif also zur Charakterisierung desjenigen Bildelements, mit dem es vergesellschaftet war.

Neben den architektonischen Elementen bildete auch die ‚Göttin mit *snake frame*‘ mehrfach das zentrale Element symmetrischer Kompositionen. Ab SM II¹⁹⁴² begegnet sie zwischen antithetisch platzierten Greifen¹⁹⁴³ (Abb. 6.9l bis 6.9n), Löwen¹⁹⁴⁴ sowie Ziegen¹⁹⁴⁵. Auf dem Kopf bzw. anstelle des Kopfes trägt sie ein *snake frame*¹⁹⁴⁶. Ihre Hände hat sie zu beiden Seiten des Oberkörpers erhoben – eine Armhaltung, die zuweilen als Epiphanie-Gestus oder Segensgebärde bezeichnet wurde¹⁹⁴⁷. Eine leicht abgewandelte Variante bildet die Darstellung auf einem Lentoid in Cambridge, welche die ‚Göttin mit *snake frame*‘ umrahmt von Greifen in Kleinformat oberhalb einer Pflanze zeigt, die wiederum über einer ‚bikonkaven Basis‘ platziert ist¹⁹⁴⁸ (Abb. 6.9o). Die ‚Göttin mit *snake frame*‘ ist dabei unbedingt von der ‚Herrin der Tiere‘ zu unterscheiden, welche die Tiere packt oder ihnen gegenüber gebieterisch gestikuliert. Im Unterschied zur ‚Herrin‘ und zum ‚Herrn der Tiere‘ führt die ‚Göttin mit *snake frame*‘ keine Interaktion mit den sie rahmenden Tieren aus, weshalb ihre oftmals parallel geführte Bezeichnung als ‚Herrin der Tiere‘ meines Erachtens nur formal-typologisch, jedoch nicht inhaltlich zutreffend ist. Die gleichwohl auch im kretischen Bildrepertoire existierende, die verschiedensten Tierarten dominierende ‚Herrin der Tiere‘ trägt hingegen nie ein *snake frame*¹⁹⁴⁹. Auch gehören Greifen bislang nicht zu den von ihr dominierten Tieren. Ihr männliches Pendant, der ‚Herr der Tiere‘¹⁹⁵⁰, begegnet

1942 Tamvaki 1974, 291; Spartz 1962, 17f.; Blakolmer 2011, 67f. *Contra* Barclay 2001, 378. Auch das *snake frame*-Objekt als Bildelement ist bereits älter; vgl. Hägg – Lindau 1984; Blakolmer 2011, 68 Anm. 33; Panagiotopoulos 2012a, 120–122.

1943 CMS II.3, 63 (Lentoid aus Knossos). 276 (Lentoid aus Sitia); V, 654 (Lentoid aus Jalysos); VI, 317 (Lentoid aus der Psychro-Höhle). Etwas abweichend die Darstellung einer mittig platzierten weiblichen Figur ohne *snake frame*, jedoch mit einem Objekt auf den Schultern; siehe CMS VI, 314 (Lentoid in Oxford). Von einer Darstellung zweier antithetischer Greifen aus dem festländischen Livanates (CMS V S3, 72) ist indes das mittig platzierte Objekt nicht mehr erhalten.

1944 CMS I, 144, 145 (Lentoid aus Mykene); IV, 295 (Lentoid aus Knossos); VI, 316 (Lentoid aus Knossos); X, 242 (Lentoid in Genf); XI, 112 (Lentoid aus Acharnai).

1945 CMS II.8, 255 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos). Ein aus Pylos stammender Abdruck eines Schildrings zeigt die ‚Göttin mit *snake frame*‘ gerahmt von Ziegen und ‚minoischen Genien‘; CMS I, 379.

1946 Für Literaturverweise zum *snake frame*-Objekt siehe bereits oben [Kapitel 4.4.2](#).

1947 Matz 1958, 37; Brandt 1965, 12f.

1948 CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge, Mass.).

1949 Beispielsweise CMS I S, 180 (Abdruck eines Lentoids, in Athen); II.8, 254 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); VI, 315 (Amygdaloid aus Mykene); VII, 134 (Lentoid in London); IX, 154 (Lentoid in Paris). Vgl. auch Reusch 1958, 353f.; Barclay 2001, 378.

1950 Z. B. CMS I S, 27 (Lentoid aus Prosymna); II.8, 250 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); IV, 293 (Lentoid aus Vonni, Padiados). D38 (Lentoid aus Vrondisi, Kainourgiou); V S1B, 62

hingegen wenigstens einmal gemeinsam mit Greifen, und zwar auf einem möglicherweise bereits etwas früheren Lentoid der *Cretan Popular Group*, wo der Greif von einem Löwen gespiegelt wird¹⁹⁵¹ (Abb. 6.9p). Auf einem spätpalastzeitlichen Lentoid aus der Nähe von Chania ist außerdem eine männliche Figur mit an den Torso gehaltenen Fäusten über einem Doppelhorn dargestellt und wird von einem ‚minoischen Genius‘ mit Kanne sowie von einem Mischwesen aus Greif und Ziege flankiert. Hier ist erneut nicht von einer ‚aktiven‘ Dominanz, sondern von einer ähnlichen Beziehung wie im Falle der ‚Göttin mit *snake frame*‘ zu sprechen¹⁹⁵² (Abb. 6.9q).

Die ‚Göttin mit *snake frame*‘ dominiert die Tiere nicht, auch hält sie diese nie an der Leine. Im Unterschied zur Komposition der ‚Herrin der Tiere‘ war es im Falle der ‚Göttin mit *snake frame*‘ allein das dreiteilige Schema der Darstellung selbst, welches auf die Untergebenheit und das Wohlwollen seitens der Greifen hindeutete: Nach Dessenne brachte dieses Schema zweierlei zum Ausdruck, die Macht der Gottheit und die Fügsamkeit der Bestien und Raubtiere, und vereinte beides miteinander¹⁹⁵³. Die Greifen bildeten folglich eine potente Entourage, welche einerseits dazu diente, den übernatürlichen Status der zentralen Figur zu vermitteln, andererseits entsprechend einer festgelegten Bildchiffre das Erscheinungsbild der mittig platzierten Figur zu vervollständigen: Die Tatsache, dass die ‚Göttin mit *snake frame*‘ niemals ohne flankierende Tiere dargestellt wurde, legt nahe, dass die Tiere ihr beigeordnet waren, weil sie *zu ihrem Erscheinungsbild gehörten* und Greifen wie Löwen unverzichtbare Aspekte ihres Status bzw. der Vorstellung, die man von ihr hatte, zum Ausdruck brachten. Erneut erfüllte der Greif somit die Rolle als Begleiter weiblicher hochrangiger bzw. göttlicher Figuren und knüpfte damit an die Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungen an. Während er dort jedoch mit einer *thronenden* weiblichen Figur zusammengestellt worden war, ergänzte er in der SPZ die bildhafte Erscheinung der ‚Göttin mit *snake frame*‘.

Zusammenfassend lässt sich der Greif somit als ein Bildelement verstehen, welches aufgrund der Eigenschaften des von ihm repräsentierten und als Teil der minoischen Vorstellungswelt konzipierten Fantasiewesens nur in eine

(Lentoid aus Asine). 154 (Lentoid aus Patras); V S2, 113 (Lentoid aus Elatia); VI, 312 (Lentoid in Oxford). VIII, 147 (Lentoid in London); IX, 153 (Lentoid in Paris); XI, 36 (Lentoid aus Phigalia). 177 (Lentoid in München). 257 (Lentoid in Berlin). 290 (Lentoid in Rom). 301 (Lentoid in Wien). Golddiadem aus Zakros(?); vgl. Long 1974, Taf. 28 Abb. 78. Zur Diskussion des ‚Herrn der Tiere‘ siehe auch Tamvaki 1974, 282f.; sowie Crowley 2010b, 75–89.

1951 CMS II.3, 167 (Lentoid aus Knossos). Weitere ‚Herren der Tiere‘ aus der SPZ stammen indes vom griechischen Festland: so zeigt ein Rollsiegel aus Theben einen von Löwen flankierten ‚Herrn der Tiere‘ und daneben einen Greif, der einen Hirsch überfällt; siehe CMS V, 675 (Rollsiegel aus Theben). Allzu undeutlich ist ein Siegelabdruck in Theben, der möglicherweise ebenfalls einen ‚Herrn der Tiere‘ flankiert von gelagerten Greifen darstellte; siehe CMS V, 669.

1952 CMS V, 201 (Lentoid aus Pyrgos Psilonero). Letzteres Mischwesen aus Greif und Ziege begegnet ferner in zwei weiteren spätpalastzeitlichen Siegelbildern und besaß in dieser Kombination wohl eine spezifische Bedeutung; siehe CMS I, 316 (Abdruck eines Lentoids, in Athen); X, 233 (Lentoid in Marburg).

1953 Dessenne 1957, 212.

begrenzte Anzahl von Bildzusammenhängen eingebettet war (siehe den Verzweigungsbaum in Abb. 6.10). In einer mythisch-sakralen Uferlandschaft besaß er seinen mythologischen Lebensraum. Als ein Tier, das in Jagd und Kampf stets die Oberhand behält, qualifizierte sich der Greif gleichermaßen für die Rolle des idealen Beschützers¹⁹⁵⁴ wie des loyalen Begleiters jener, die ihn aufgrund ihrer Autorität oder göttlichen Wesensart zu kontrollieren vermochten. In diesem Sinne bedeutete die Darstellung des Greifen in Verbindung mit Architekturelementen, thronenden weiblichen Figuren sowie weiteren männlichen und weiblichen Figuren, die ebenfalls in einem offenkundig friedlichen Verhältnis zu ihm standen, nicht nur die artifizielle Präsenz der fantastischen Kreatur im jeweiligen Kontext. Sie diente vor allem auch der bildhaften Manifestation der übernatürlichen Aspekte des mit dem Greifen vergesellschafteten Subjekts. Unter diesem Gesichtspunkt wurde das Bildelement Greif als stärkstes (mythologisches) Tier der bekannten Welt, vor allem als *Symbol höchster Autorität* verstanden und instrumentalisiert. Die Menschenfiguren in den Darstellungen besaßen kraft ihrer Vergesellschaftung mit dem Greifen eine hochrangige bis göttliche Stellung innerhalb der minoischen Vorstellungs- und Lebenswelt. Zudem verwendeten die Nutzer der Trägermedien das Bildelement Greif, um in verschiedenen sozialen Situationen ihre Stellung mit bildlichen Mitteln zum Ausdruck zu bringen: Einerseits durch die Zurschaustellung ihres Verhältnisses zum Greifen, andererseits durch ihre wie auch immer begründete Befähigung, den Greifen als repräsentatives Bildelement verwenden und seine Qualitäten für sich beanspruchen zu können.

Nicht zuletzt basierte auf diesem Verständnis des Greifen auch seine Wiedergabe in jenen in der NPZ eingeführten Bildkompositionen, die der Veranschaulichung der weiblichen, thronenden Figur dienten, deren Umgebung durch bikonkave Elemente gekennzeichnet war. Diese Darstellungen, in denen der Greif seine Wirkungen in Bezug auf die weibliche Figur entfaltete, wurden in der SPZ von der Darstellung der ‚Göttin mit *snake frame*‘ abgelöst. Die zugrunde liegenden Sinnstrukturen blieben jedoch unverändert, weshalb der Greif auch in der SPZ zu denjenigen Bildelementen gehörte, welche das Erscheinungsbild einer in einer übernatürlichen Sphäre verorteten, weiblichen Figur in angemessener Weise vervollständigten. Erst in der EPZ wandelte sich die Einbettungspraxis des Greifen dahingehend, dass er nun nicht mehr in seinen bisherigen Eigenschaften als Jäger und Begleiter eines menschlichen bzw. göttlichen Individuums, sondern vorwiegend als Bewohner der mythisch-sakralen Uferlandschaft dargestellt wurde, die nun insbesondere in den funeren Bereich Eingang fand¹⁹⁵⁵.

1954 Morgan 2010a, 313: „It is the most powerful who are most able to protect“. Ferner Marinatos 1993, 54.

1955 So beispielsweise auf einer *larnax* aus Palaikastro; Watrous 1991, 293 Taf. 82a. Siehe zu den endpalastzeitlichen Darstellungen auch Zouzoula 2007, 269–271. In Reminiszenz an sein früheres Verständnis lässt sich jedoch vielleicht die Darstellung eines Greifen „nei colori rosso e azzurro“ begreifen, die Paribeni noch auf einer der Doppelaxtbasen auf dem SM IIIA-zeitlichen *Piazzale dei Sacelli* erkennen konnte; D’Agata 1999, 228.

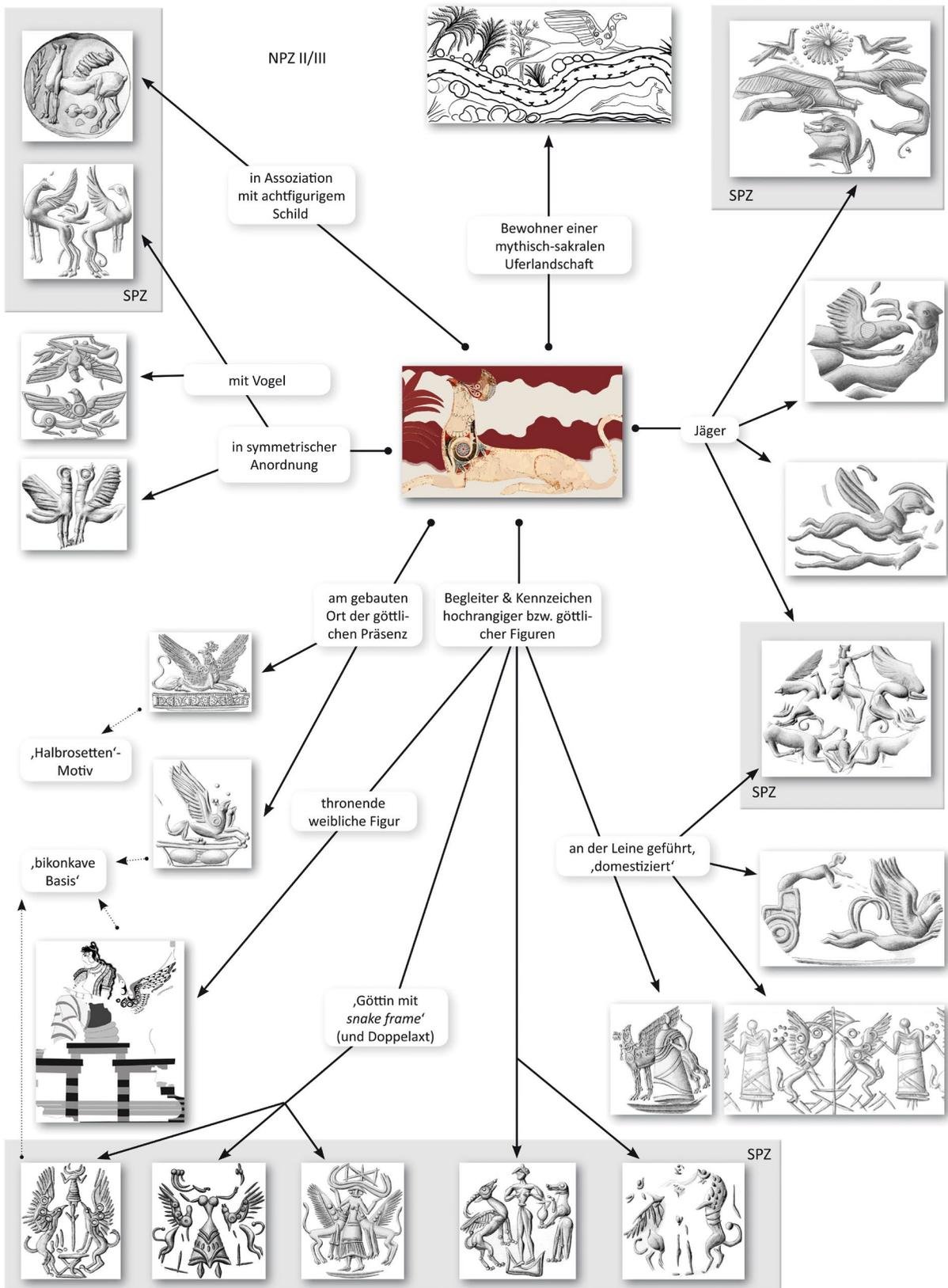


Abb. 6.10 Verzweigungsbaum zum Bildelement Greif.

6.2.2 ‚Bikonkave Basen‘

Seit der Evans'schen Rekonstruktion der Malereiester auf der vom Betrachter aus rechten Seite des Throns wurde das hier näher zu besprechende Motiv wiederholt als die konventionalisierte Wiedergabe einer ‚Altarbasis‘ mit konkav eingezogenen Seiten thematisiert¹⁹⁵⁶. Im Zusammenhang mit dem *Throne Room* von Knossos wurde es in erster Linie von Reusch und Niemeier behandelt¹⁹⁵⁷. Bereits Evans und nach ihm Reusch, Niemeier und andere erkannten eine morphologische Verwandtschaft der ‚Altarbasis‘ mit dem ‚Halbrosetten‘-Motiv¹⁹⁵⁸. Eine seither nicht nur in Bezug auf den *Throne Room*, sondern generell bei Betrachtungen des bikonkaven Symbols zu beobachtende Problematik ist die aufgrund dieser postulierten morphologischen Ähnlichkeit oftmals vernachlässigte Differenzierung hinsichtlich der Bedeutungsdimension von ‚bikonkaven Basen‘ und gegengleich angeordneten ‚Halbrosetten‘¹⁹⁵⁹. Die Restaurierung des Palmenfreskos ergab nun allerdings, dass sich die Enden der aus weißen, gebogenen Bändern gebildeten Seiten des Motivs nicht, wie von Gilliéron rekonstruiert, bis jeweils an den äußeren Rand des rahmenden Bildfeldes zogen¹⁹⁶⁰. Stattdessen zeigte die ursprüngliche Darstellung im Bereich der Sockelzone des *Throne Room* eindeutig eine ‚Altarbasis‘ bzw., wie ich zur Bezeichnung bevorzuge, eine ‚bikonkave Basis‘, die in der vorliegenden Form tatsächlich keinerlei Ähnlichkeit zu einer abstrahierten Wiedergabe zweier gegengleich angeordneter ‚Halbrosetten‘ aufweist. In der folgenden Analyse des Bildelements möchte ich nun eine Annäherung an die Einbettungspraxis der ‚bikonkaven Basis‘ in bildliche und räumliche Kontexte sowie außerdem eine sinnstrukturelle Abgrenzung zum Motiv der im bikonkaven Schema angeordneten ‚Halbrosetten‘ versuchen.

Neupalastzeit

Die ‚bikonkave Basis‘ scheint als solche seit der späteren APZ Bestandteil des Repertoires minoischer Bildelemente gewesen zu sein, wie ein tönernes Modell einer ‚bikonkaven Basis‘, das einst zu einem MM IIB-zeitlichen ‚Miniaturschrein‘ aus dem Osttrakt des Palastes von Knossos gehörte, zu belegen vermag¹⁹⁶¹. Auch

1956 Evans 1935, 919f. Abb. 894. Evans selbst äußerte sich erstmals zu den ‚Altarbasen‘; siehe Evans 1928, 607f. Seither insbesondere Shaw (M) 1986. Siehe auch Gesell 1985, 33f.; Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 82 mit weiteren Literaturhinweisen. Ferner Marinatos 1993, 54; Immerwahr 2000, 485f.

1957 Reusch 1958, bes. 349–352; Niemeier 1986, bes. 84–88. Ferner Marinatos 2010, 135–139.

1958 Evans 1928, 607f.; Reusch 1958, 349–352; Moser v. Filseck 1986, 24; Niemeier 1986, 84f. 88; Hiller 2008, 188. Vgl. auch Shaw (M) 1986, 115f.

1959 So zuletzt etwa Blakolmer 2011, 70f.

1960 Galanakis 2013, 24f. Abb. 23; Galanakis u. a. 2017, 55f. Abb. 10–12; 73. Für meine Ausführungen in Güntel-Maschek 2016, die noch vor meiner Mitarbeit an der Neupublikation zum Palmenfresko entstanden, entfällt damit das ‚Halbrosetten‘-Motiv im *Throne Room*, wenn gleich sich an der Gesamtaussage dadurch nichts ändert.

1961 Evans 1921, 220–222 Abb. 166H; Evans 1928, 607 Abb. 380; Gesell 1985, 92 Kat.-Nr. 40; 202 Abb. 126.

auf dem NPZ I *Town Mosaic* aus dem *Loomweight Basement* in Knossos begegnen mindestens zwei ‚bikonkave Basen‘ als Bestandteile der gebauten Struktur¹⁹⁶². Reale Vorbilder für die Darstellung der ‚bikonkaven Basen‘ bilden indes erst die steinernen Exemplare, welche vorrangig in die NPZ datieren: Eine ‚bikonkave Basis‘ stand im *House of the High Priest* in Knossos, wo sie in der Raumachse zusammen mit einem Doppelaxtständer an der Rückwand der *chapel* platziert war¹⁹⁶³; eine weitere fand sich im so genannten *Gypsades Hill House Shrine* im Bereich der *Hogarth's Houses* in Knossos¹⁹⁶⁴; im südlichen Bankheiligtum (Raum XVIII-1) des Palastes von Malia war nahe der Tür zum westlich benachbarten Raum ebenfalls eine ‚bikonkave Basis‘ aufgestellt¹⁹⁶⁵; einen exzeptionellen Befund stellen schließlich die vier steinernen ‚bikonkaven Basen‘ auf einem Stylobat dar, welche gemeinsam eine quadratische Plattform am Haupteingang in das Palast-Gebäude von Tourkogeitonia in Archanes bildeten¹⁹⁶⁶. In all diesen Fällen kann die ‚bikonkave Basis‘ zweifelsfrei als eigenständiger Gegenstand, Funktions- und Bedeutungsträger identifiziert werden. Sie lässt sich mit Eingängen in Gebäude sowie mit Räumlichkeiten für kultisch-rituelle Handlungen in Verbindung bringen. Ein entsprechendes Bildokument liefert das Steatitrhylon aus Kato Zakros: In zentraler Position ist vor dem von Doppelhörnern bekrönten ‚Dreiteiligen Schrein‘ eine ‚bikonkave Basis‘ aufgestellt und gehört neben gemauerten Altären zum Inventar des ummauerten Areals¹⁹⁶⁷ (siehe oben [Abb. 5.17a](#)). Vor dem Zugang zum mittleren Gebäudepart steht sie im Eingangsbereich des ‚Dreiteiligen Schreins‘ sinnbildlich für die gleiche Sache wie die realen Basen in den genannten Gebäudekontexten.

Eine weitere praktische Funktion der ‚bikonkaven Basis‘ dokumentieren die neupalastzeitlichen Darstellungen, in denen sie als tragendes Element von Konstruktionen wiedergegeben wurde, auf denen in der Regel sitzende weibliche Figuren zu sehen sind. So zeigte die Wandmalerei in der *polythyron*-Halle im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* eine in eine felsige und mit Krokussen übersäte Landschaft eingebettete, von einem Greifen begleitete weibliche Figur, die auf einer hölzernen, von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Konstruktion thronte¹⁹⁶⁸ (siehe [Abb. 6.11a](#) sowie bereits oben [Abb. 5.10a](#)). In der Landschaft war eine Krokus-ernte verortet, gezeigt wird auch die Überreichung der gesammelten Krokusnarben

1962 Evans 1921, 301–314 bes. 307f. m. Abb. 226 N sowie Evans 1928, 607, der hierin allerdings Fensteröffnungen in Form der ‚bikonkaven Basen‘ erkannte und sie als Bestandteil der Fassade eines Heiligtums interpretierte. Vgl. auch Shaw (M) 1986, 114f. m. Abb. 8.

1963 Evans 1935, 206 Abb. 157; 209f. Abb. 160a; Reusch 1958, 349; Gesell 1985, 33f. 95 Kat.-Nr. 50 m. Abb. 30; Shaw (M) 1986, 113 Abb. 6; 117.

1964 Gesell 1985, 33f. 84 Taf. 16; 98 Kat.-Nr. 59.

1965 Gesell 1985, 33f. 106 Kat.-Nr. 74a Abb. 46; Shaw (M) 1986, 113 Abb. 7; 118 mit weiteren Literaturverweisen.

1966 Gesell 1985, 33f. 69 Kat.-Nr. 4; 203 Abb. 132; Niemeier 1986, 84; Shaw (M) 1986, 112 Abb. 5; 117f. 120; Sakellarakis – Sapouna-Sakellarakis 1997, 80–82 Abb. 62–65; 142f. Zeichnungen 31. 32; Palyvou 2012, 21 Abb. 15.

1967 Platon 2003, 336f. Abb. 4. 5.

1968 Doumas 1999, 158f. Abb. 122. Zu dieser Konstruktion und ihrem gebauten Vorbild siehe Palyvou 2006; Palyvou 2012, 21 Abb. 16.

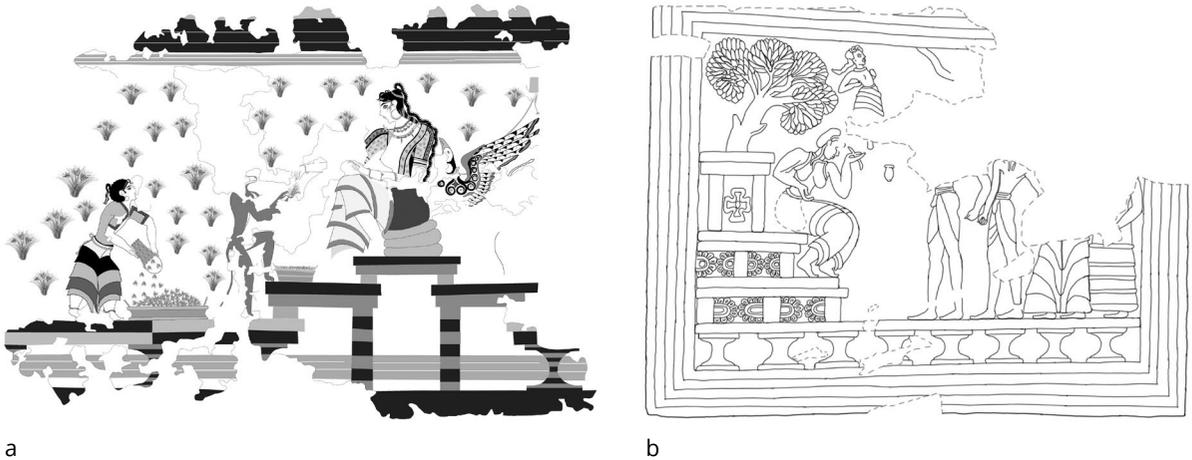


Abb. 6.11 NPZ II / III-Darstellungen ‚bikonkaver Basen‘: a) an der Nordwand der *polythyron*-Halle (Areal 3) im 1. Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera; b) auf dem Deckel der Elfenbeinpyxis aus Mochlos.

an die weibliche Figur. Die hölzerne Konstruktion markierte innerhalb der felsigen Landschaft nicht nur den Ort, an dem das Abliefern der gesammelten Blüten und das Überreichen der extrahierten Safranfäden erfolgten. Sie markierte auch den Ort, an dem die von einem Greifen begleitete, sitzende Figur *überhaupt in Erscheinung trat*, an dem mit ihr in Interaktion getreten werden konnte bzw. an dem rituelle Handlungen in ihrer Gegenwart vollzogen wurden. Die ‚bikonkaven Basen‘ erfüllten hier folglich die Funktion, den artifizell geschaffenen Ort innerhalb der Malerei sowie den architekturräumlichen Bereich innerhalb von Gebäude *Xesté 3* als Ort der Präsenz überweltlicher Wesen und Geschehnisse sowie als Begegnungszone mit diesen zu markieren¹⁹⁶⁹.

Die Elfenbeinpyxis mit reliefdekoriertem Deckel aus dem NPZ III-Kontext des *House of the Lady with the Ivory Pyxis* in Mochlos vermag diese Idee zu bestätigen: Die vollständige Szene ist auf einem Podium platziert, das von ‚bikonkaven Basen‘ getragen wird; mehrere männliche und weibliche Figuren treten vor eine weibliche Figur, die auf einer von einem ‚Baum-Schrein‘ bekrönten, aufgemauerten Konstruktion Platz genommen hat¹⁹⁷⁰ (Abb. 6.11b). Auch hier trugen also ‚bikonkave Basen‘ den Boden und markierten somit den Ort, an dem menschliche Individuen mit einer thronenden weiblichen Figur in Kontakt traten¹⁹⁷¹. Teil eines

1969 Auf einem Schildringabdruck aus Theben ist ebenfalls eine von Greifen und ‚minoischen Genien‘ flankierte thronende Gottheit auf einem Podium dargestellt, das von mindestens einer bikonkaven Basis getragen wird; siehe Aravantinos 2010, 94 (oberste Reihe in der Mitte).

1970 Soles – Davaras 2010, 1f. m. Abb. 1; Soles 2016, 249–51 Taf. 81. 82.

1971 Eine vergleichbare Bedeutung dürfte die bikonkave Basis ferner in der Darstellung auf einem Pyxisdeckel gehabt haben, welche in Ras Shamra/Minet el Beida zutage kam; siehe Younger 1992, 283 Kat.-Nr. 92 Taf. 67c. Mittig platziert sitzt eine weibliche Figur auf einer bikonkaven Basis. Sie wird von zwei Ziegen flankiert, in den erhobenen Händen hält sie Pflanzenbüschel.

von Säulen getragenen Gesimses scheinen ferner jene ‚bikonkaven Basen‘ gewesen zu sein, die auf einem NPZ I-Wandmalereifragment aus Knossos abwechselnd mit Doppeläxten zwischen zwei horizontalen Trägerelementen im Schachbrettmuster platziert waren¹⁹⁷². Eine von ‚bikonkaven Basen‘ gestützte Sockelzone bildete außerdem den Untergrund der beiden gelagerten Greifen mit beidseitig ausgebreiteten Flügeln, die auf einem Lentoid aus Myrsinochori dargestellt waren¹⁹⁷³ (Abb. 6.8n). Sowohl die Greifen als auch die Begleitung der sitzenden weiblichen Figur auf dem Pyxisdeckel aus Mochlos durch eine kleinformatige, schwebende weibliche Figur sprechen für die überweltlichen Konnotationen der Szenen, welche auf dem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Boden verortet wurden.

Die ‚bikonkaven Basen‘ können somit primär als eigenständige Bestandteile gebauter Strukturen erkannt werden, die zur Herstellung und Markierung eines Ortes dienten, an dem übernatürliche Mächte lokalisiert waren bzw. an dem Sterbliche mit diesen in Kontakt treten konnten. Als wesentliche Merkmale der ‚bikonkaven Basis‘ lassen sich sowohl ihre Funktion als aufstellbarer, tragender und entsprechend massiver Gegenstand als auch die symbolische Dimension ihrer bikonkaven Form definieren, aufgrund derer sie in die entsprechenden Bildkontexte eingebettet und entsprechend interpretiert wurde. Dieselben Eigenschaften besaßen wohl auch die realen Basen in Eingangsbereichen zu sakralen und palatialen Bauten, mit deren Betreten, so möchte ich postulieren, ein In-Kontakt-Treten mit dem Göttlichen zumindest zu bestimmten Anlässen bevorstand. In ihrer Platzierung innerhalb von räumlichen wie bildräumlichen Kontexten wurde die ‚bikonkave Basis‘ folglich als jenes auf dem Boden stehende Objekt verstanden, welches entweder für sich allein oder in tragender Funktion einen Ort schuf und symbolisch markierte, an dem überweltliche Mächte gegenwärtig waren bzw. an dem Sterbliche mit diesen interagieren konnten.

Dass die ‚bikonkave Basis‘ dadurch selbst zu einem entsprechenden Symbol und als solches für sich allein, unabhängig von einem Gebäudekontext verwendet wurde, legen etwa Perlen in Form rundplastischer ‚bikonkaver Basen‘ nahe, die in minoischen und auch festländischen Gräbern unterschiedlicher Zeitstufen zutage traten¹⁹⁷⁴. Auch in neupalastzeitlichen antithetischen Kompositionen begegnete die ‚bikonkave Basis‘ bereits alleine, so etwa auf einem Lentoidabdruck aus Agia Triada mit zwei antithetisch angeordneten Affen, die ihre Pfoten auf eine mittig platzierte Basis setzen¹⁹⁷⁵ (Abb. 6.12a). Die Vergesellschaftung beider Bildelemente lässt eine sinnkonzeptuelle Verwandtschaft mit der oben genannten

Auch hier markiert die ‚bikonkave Basis‘ unmittelbar den Ort, an dem die thronende, wohl göttliche Figur lokalisiert ist.

1972 Evans 1930, 207–209 Abb. 141–143; Hood 2005, 70f. Kat.-Nr. 20 Abb. 2, 21; Morgan 2005, Taf. 8 Abb. 3a.

1973 CMS I, 282 (Lentoid aus Myrsinochori).

1974 Effinger 1996, 39 mit Datierungen und weiteren Literaturverweisen. Nur kurz erwähnt sei hier das Kästchen mit goldenem Reliefbeslag aus Mykene, auf dem die Einbettung einer ‚bikonkaven Basis‘ in die Darstellung eines Löwen, der eine Ziege angreift, so gar nicht minoischen Konventionen entspricht; siehe Davis 1977, Abb. 30; Blakolmer 2008a, 66 Abb. 1.

1975 CMS II.6, 74 (Abdruck eines Lentoids, aus Agia Triada).

6.2 Bildanalyse



Abb. 6.12 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen ‚bikonkaver Basen‘: a) aus Agia Triada; b) aus Kato Zakros; c) aus Knossos.

Darstellung in Gebäude *Xesté 3* erahnen; die Affen dürfen folglich als tierische Bewohner der durch die ‚bikonkave Basis‘ angedeuteten örtlichen Sphäre erkannt werden¹⁹⁷⁶. Eine vergleichbare Darstellung mit zwei flankierenden Löwen stammt aus Kato Zakros¹⁹⁷⁷ (Abb. 6.12b), eine weitere mit asymmetrisch flankierenden Wasservögeln aus Knossos¹⁹⁷⁸ (Abb. 6.12c). Auf einem Rollsiegel, das in Neuchâtel aufbewahrt wird, hält ein Mann im ‚Wulstsaummantel‘ zwei Greifen an der Leine, die um eine ‚bikonkave Basis‘ mit darauf platzierter Pflanze herumgruppiert sind¹⁹⁷⁹ (siehe oben Abb. 6.8h). Auch in diesen Darstellungen verwies die ‚bikonkave Basis‘ als bauliches und symbolisches Element auf den sakralen Charakter der Lokalität. Hier fungierte sie als verkürzter Verweis auf jene Bauten, in die sie gemäß den ausführlicheren Darstellungen und archäologischen Befunden als Stützpfiler oder tragender Gegenstand eingebunden war. Auch in diesen verkürzten Darstellungen dürfte die ‚bikonkave Basis‘ als Verweis auf gebaute Areale wie beispielsweise auf Eingangsbereiche in rituell genutzte Gebäude, auf Orte ritueller Handlungen selbst und / oder auf Orte der Begegnung zwischen Gottheiten und menschlichen Vertretern der Palastgesellschaft verstanden worden sein.

Nun bildete das bikonkave Arrangement in der NPZ allerdings auch eine wiederkehrende Chiffre in Architektur- bzw. Gebäudedarstellungen. Hier kommt die bereits oben angesprochene Problematik der Ähnlichkeit zum Motiv der gegeneinander angeordneten ‚Halbrosetten‘ ins Spiel. Durch die antithetische Platzierung der ‚Halbrosetten‘ entstand ebenfalls ein bikonkaves Schema. Doch während die ‚bikonkave Basis‘ einen *für gewöhnlich auf dem Boden stehenden Gegenstand* repräsentierte, begegnet das morphologisch ähnliche Arrangement der ‚Halbrosetten‘ *ausschließlich im Fassadendekor*. Entsprechend dieser Abgrenzung folgen beide Motive jeweils einer unterschiedlichen Logik der sinnstrukturellen Einbettung, die ich in einer besonderen Besprechung der relevanten Darstellungen deutlicher herausarbeiten möchte.

1976 Zum Affen und seiner Rolle in der ägäischen Welt siehe bereits Marinatos 1987a; Marinatos 1987b; Marinatos 1993, 199f.; Rehak 1999a.

1977 CMS II.7, 73 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros).

1978 CMS II.8, 164 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

1979 CMS X, 268 (Rollsiegel in Neuchâtel, Schweiz).

Zur Abgrenzung von ‚bikonkaver Basis‘ und gegengleich angeordneten ‚Halbrosetten‘

Im Miniaturfresko auf der Südwand von Raum 5 im *West House*, Akrotiri, begegnet ein bikonkaves Motiv oberhalb des Eingangsbereichs der ‚Ankunftsstadt‘¹⁹⁸⁰. Die weißen, eingezogenen Felder weisen in der Horizontale eine langgestreckte Form auf, welche für ‚bikonkave Basen‘ unüblich ist. Sie sind zudem mit roten Punktreihen dekoriert, die meines Erachtens als eine vereinfachte Wiedergabe der ‚Blätter‘ der ‚Halbrosetten‘-Motive zu begreifen sind. Eine ähnliche Position und langgestreckte Form der bikonkaven Elemente, wenngleich ohne Punkte, findet sich auf der *Master Impression* aus Chania¹⁹⁸¹ (Abb. 6.13a). Auch auf dem Abdruck eines Lentoids aus Kato Zakros flankieren zwei kopfüber dargestellte Löwen eine architektonische Struktur, die zwei gegengleich angeordnete, kurvige Elemente im oberen Bereich einer Gebäudefront, mutmaßlich eines Portals, aufwies¹⁹⁸² (Abb. 6.13b). Ein Schildring aus Poros schließlich trägt die Darstellung eines Gebäudes, dem eine weibliche Figur mit dem Gestus der zur Stirn erhobenen Hand zugewandt ist¹⁹⁸³ (Abb. 6.13c). Die dreiteilige Fassade des auf felsigem Terrain errichteten Gebäudes zeigt im Original von links nach rechts: ein vertikales Segment mit einer über zwei Geschosse reichenden Säulenarchitektur sowie einer Pfeilerarchitektur im Geschoss darüber, ein mittleres Segment mit einem *polythyron* im Erdgeschoss und einer mutmaßlichen Balustrade im Obergeschoss darüber sowie schließlich rechts ein Segment mit Mauerwerk und Fenster im Erdgeschoss, einem bikonkaven Schema im Obergeschoss und einer Bekrönung in Form eines Doppelhorns¹⁹⁸⁴. Offenbar handelt es sich hierbei um die Darstellung eines Bauwerks, welches zugleich als Ort, Gegenstand und Bezugspunkt ritueller Handlungen konzipiert war¹⁹⁸⁵. Giorgos Rethemiotakis und Nota Dimopoulou identifizierten das Bauwerk aufgrund der ausgeführten Geste, der sakralen Elemente und deren Bezug zu Knossos als eine formelhafte Wiedergabe des ‚Palasttempels‘ von Knossos¹⁹⁸⁶. In durchaus vergleichbarer Position, nämlich in einem

1980 Morgan 1988, Taf. 106. 108; Dumas 1999, 68–70 Abb. 35. Siehe auch Shaw (M) 1986, 108f. Abb. 1, deren Rekonstruktion und Interpretation als zwei ‚bikonkave Basen‘ ich hier nicht folge.

1981 CMS V S1A, 142 (Abdruck eines Schildrings, aus Chania).

1982 CMS II.7, 74 (Abdruck eines Lentoids, aus Kato Zakros). Vgl. auch Shaw (M) 1986, 115, sowie zur Identifikation als stilisiertes ‚Halbrosetten‘-Motiv über einem Stadttor Blakolmer 2011, 70.

1983 Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 8–16 Abb. 1 Farbtaf. 1 Taf. 1–4; Marinatos 2010, 71 Abb. 5,6; Rekonstruktion des Gebäudes in Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 13 Abb. 3; 15 Abb. 5; Marinatos 2010, 139 Abb. 10,13.

1984 Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 7–12.

1985 Neben dem Schildring aus Poros gibt es weitere Siegelbilder, die vergleichbare Szenen zeigen; siehe Krattenmaker 1995, 127–130.

1986 Rethemiotakis – Dimopoulou 2003, 22: „Her reverent gesture sanctifies it as a sacred dwelling, as also do the sacred emblems, which are the symbols of Knossian identity par excellence. The main subject of the ‘Sacred Mansion’ ring was reproduced in a more abstract version on the sealing from Knossos, referred to above. It seems that, even in this simplified form, the Mansion could still be recognizable and identifiable as a formulaic image of the palace temple, an image that ultimately originated in the pictorial programs of the Knossos palace.“ Das Thema

6.2 Bildanalyse

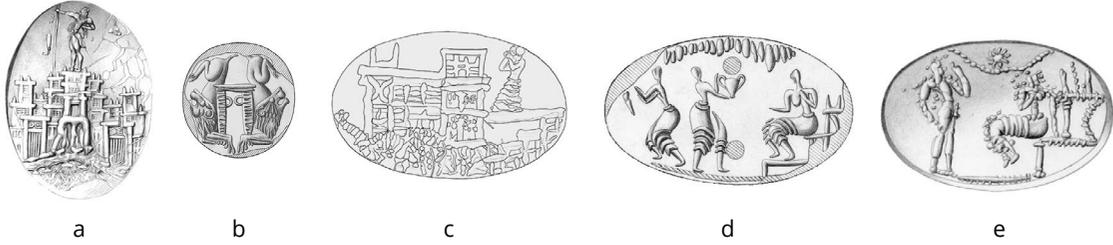


Abb. 6.13 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen von ‚Halbrosetten‘-Motiven: a) sog. *Master Impression*, aus Chania; b) aus Kato Zakros; c) Schildring aus Poros; d) aus Knossos; e) aus Theben.

von Doppelhörnern bekrönter Aufbau oberhalb der mittleren Nische eines ‚Dreiteiligen Schreins‘, findet sich das bikonkave Schema auf den goldenen Aufnahmen aus den Schachtgräbern III und IV in Mykene¹⁹⁸⁷. Besonders hervorzuheben ist die schon in der *Master Impression* aus Chania gesehene Doppelung der Kurvenelemente, die am ehesten als Übersetzung der inneren und äußeren Bögen der ‚Halbrosetten‘ in die Miniaturbilder der Siegelreliefs zu begreifen ist¹⁹⁸⁸.

Den größten Grad an Detailliertheit weisen die Darstellungen von ‚Halbrosetten‘ jedoch in Wandmalereifragmenten aus Knossos auf. Zwar besteht das dekorative Schema, das in der Darstellung des ‚Dreiteiligen Schreins‘ im *Grand Stand Fresco* eine von Doppelhörnern bekrönte Fassade dekoriert, bekanntermaßen aus einem *bikonvexen* Arrangement zweier ‚Halbrosetten‘-Motive. Allerdings ist trotz der Prominenz dieser Darstellung, die eine bevorzugte Wiedergabe dieser Anordnung suggerieren könnte, festzustellen, dass das *bikonvexe* Arrangement im Fassadendekor statistisch gesehen die weitaus seltenere Variante bildete¹⁹⁸⁹. Und

wurde ferner möglicherweise auf einem festländischen Schildring aus Aidonia (CMS V S1B, 115) reproduziert, auf dem drei weibliche Figuren zwischen zwei architektonischen Strukturen wiedergegeben sind: Die von Doppelhörnern bekrönte Struktur, welcher sich die Figuren aufgrund der Stellung der Füße zuwenden, zeigt im Erdgeschoss drei konkave bzw. konvexe Elemente, die jeweils innerhalb eines vertikalen Segments platziert sind.

1987 Evans 1928, 607f. Abb. 381a; Shaw (M) 1986, 118 Abb. 13. Vgl. auch Reusch 1958, 350.

1988 Siehe diesbezüglich bereits Weißl 2000, 91–93, dem zufolge „nur die optisch prägnanten Elemente des Motives wiedergegeben [wurden], nämlich das innere zungenförmige Feld [...] und der Rand der Halbrosette, der häufig durch eine Leiste bogenförmig begrenzt wird“. Vgl. auch Bietak u. a. 2007, 70f.

1989 Vgl. dazu CMS I, 293 (Kissensiegel aus Pylos), auf dem der Fries zumindest auf einer Seite mit dem vertikalen Element endet, während er auf der anderen Seite nicht erhalten blieb. Auch in den Fresken aus Tell el-Dab'a wurde das bikonkave Arrangement der ‚Halbrosetten‘-Motive zwischen vertikalen Elementen umgesetzt; siehe Bietak u. a. 2007, 45–59 m. Abb. 46. 50. 59. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Theodor Fyfes, dem zufolge ein Endstück belegt, dass das *bikonkave*, nicht das *bikonvexe* Schema die ursprüngliche Idee verkörperte; siehe Fyfe 1928, 605f. m. Abb. 379. Die vertikalen Elemente, an welche sich die ‚Halbrosetten‘ anschmiegen, seien ohne Zweifel der Konstruktionsweise hölzerner Vorbilder entlehnt und formten jeweils rahmende Elemente für die antithetische Anordnung zweier einander mit dem gebogenen Part zugewandter ‚Halbrosetten‘.

tatsächlich ist auch das *bikonkave* Arrangement auf einem Wandmalereifragment mit der Darstellung einer Fassade *en miniature* aus dem 13. Magazin des Westtrakts in Knossos belegt¹⁹⁹⁰.

In den genannten Bildwerken begegnet das bikonkave Schema in Form gegeneinander angeordneter ‚Halbrosetten‘ bzw. deren notwendiger Vereinfachung in kleinformatigen Darstellungen als ein symbolisches Element, welches *das äußere Erscheinungsbild von gebauten Strukturen bzw. von Fassaden prägte*. Es tritt zudem in Vergesellschaftung mit weiteren sakralen Symbolen wie dem Doppelhorn sowie mit architektonischen Konstruktionen auf, die als charakteristische Bestandteile des ‚palatialen Architekturstils‘ bzw. zum Teil konkret der Paläste selbst erkannt werden können¹⁹⁹¹. Im Fassadendekor von Gebäuden in Bilddarstellungen fanden dabei Paare *bikonkav* arrangierter ‚Halbrosetten‘ weitaus häufiger Verwendung als die *bikonvexe* Variante, wenngleich beide in ihrer bildkontextuellen Einbettung keine Unterschiede aufzuweisen scheinen. Die ausschließliche Verwendung des ‚Halbrosetten‘-Schemas im Fassadendekor markiert schließlich einen wesentlichen Unterschied zur oben erläuterten Einbettungspraxis der ‚bikonkaven Basis‘, wie sich durch die folgenden Darstellungen konkretisieren lässt.

Bereits Reusch und Niemeier wiesen auf die Siegeldarstellungen von thronenden weiblichen Figuren hin, in deren Sitzkonstruktionen jeweils ein konkaves Element integriert war¹⁹⁹². Zu ihnen gehört die Darstellung auf einem Siegelabdruck aus Knossos, in der eine weibliche Figur am rechten Bildrand auf einer architektonischen Struktur sitzt, die von einem kleinen Aufbau mit Doppelhorn und konkavem Element bekrönt wird¹⁹⁹³ (Abb. 6.13d). Eine zweite weibliche Figur in der Mitte des Bildes hält ihr ein Gefäß entgegen, während eine weitere weibliche Figur sich dem linken Bildrand zuwendet. Eine Schildringdarstellung aus Theben greift dieses Element auf und zeigt eine auf einer architektonischen Struktur sitzende weibliche Figur, der eine männliche Figur mit erhobenem Arm gegenübersteht¹⁹⁹⁴ (Abb. 6.13e). Die zweistöckige architektonische Struktur weist im unteren Abschnitt eine Säule als vorderen Abschluss, im oberen Abschnitt zurückversetzt eine weitere Säule sowie dahinter ein gebogenes Element auf. Bekrönt wird die Struktur von einem Doppelhorn, aus dem ein Zweig hervorstößt. In beiden Fällen bildete das gebogene Element somit einen Bestandteil der Konstruktion, auf der die thronende weibliche Figur Platz genommen hatte, um zum Gegenstand der Gesten und Aktivitäten weiterer menschlicher Figuren zu werden. In diesem Zusammenhang ist nun erneut die bereits genannte Pyxis aus Mochlos anzuführen, deren Darstellung dank des größerformatigen Bildmediums etwas deutlicher wird: Auch hier besteht der Sitz der thronenden weiblichen Figur aus einer gestuften Konstruktion, die von einem ‚Baum-Schrein‘ bekrönt wird (Abb. 6.11b). Die Felder zwischen den tragenden Pfeilerchen sind jeweils

1990 Evans 1928, 604 Abb. 377. Siehe ferner Weißl 2000, 91 mit weiteren Beispielen.

1991 Vgl. auch Krattenmaker 1995, 127–132. Ferner Shaw 1997, 499–501; Hiller 2008, 187.

1992 Reusch 1958, 350f.; Niemeier 1986, 84f.

1993 CMS II.8, 268 (aus Knossos).

1994 CMS V, 199 (Schildring aus Theben).

mit einander gegenüberplatzierten ‚Halbrosetten‘ gefüllt und bestätigen somit die bereits von Reusch und Niemeier geäußerte Annahme, dass auch in den Siegeldarstellungen das einzelne gebogene Element als „vereinfachte Version“ der ‚Halbrosetten‘ zu begreifen ist¹⁹⁹⁵.

Was bedeutet dies für die besprochenen Darstellungen? Die unterschiedlich aufgebauten Architekturgebilde waren offenbar Repräsentanten einer bestimmten Gattung von Gebäuden, deren äußeres oder ideelles Erscheinungsbild unter anderem durch Bildelemente wie das Doppelhorn und gegengleich angeordnete ‚Halbrosetten‘ charakterisiert war. Die Bildkontexte sowie die Bezugnahmen innerhalb der Kompositionen legen nahe, dass es sich hierbei um sakral konnotierte Bauten handelte, welche zum einen den Bezugspunkt ritueller Handlungen verkörperten, zum anderen Erscheinungsort und ‚Sitz‘ einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status waren. Daran anknüpfend lässt sich vermuten, dass das Vorkommen von ‚Halbrosetten‘ an den Fassaden dieser Architektur deren Signifikanz als potentieller oder tatsächlicher Ort der Präsenz derselben thronenden Figur markierte¹⁹⁹⁶.

Als ein solcher Ort war auch der Palast von Knossos konzipiert: Unter den palatialen Bauten Kretas wies nur er an der Westfassade einen steinernen Reliefdekor in Form von Friesen aneinandergereihter ‚Halbrosetten‘-Motive auf¹⁹⁹⁷. Hägg bezog diesen Fries in seine Rekonstruktion der von einem ‚Erscheinungsfenster‘ dominierten Westfassade ein, die nach dem Schema des ‚Dreiteiligen Schreins‘ aus dem schon oben genannten *Grand Stand Fresco* gestaltet gewesen sein soll¹⁹⁹⁸. Interessant ist dabei, dass der aufgrund des Fundorts rekonstruierte Anbringungsort des Reliefs an der vorspringenden Westfassade jenem Part des Westtrakts vorgelagert war, hinter dem sich der *Throne Room* und ‚Sitz‘ einer thronenden Person tatsächlich befanden. Trifft diese Rekonstruktion zu, so ließe sich in diesem räumlichen Bezug möglicherweise ein an das ‚Halbrosetten‘-Motiv geknüpftes Sinnkonzept vermuten, das sowohl den NPZ II/III-zeitlichen Darstellungen als auch dem räumlichen Arrangement und Dekorprogramm des Nordwesttrakts des Palastes zugrunde lag und seine Außenwirkung zum Westhof hin berücksichtigte¹⁹⁹⁹.

1995 Niemeier 1986, 84f.

1996 Vgl. auch Weißl 2000, 94: „In schematischen Gebäudedarstellungen [...] kennzeichnen Halbrosettenpaare an der Fassade den Bau offenbar als Heiligtum“. Ferner Hiller 2008, 188: „das Triglyphen-Halbrosetten-Ornament ist durch seinen Kontext als ‚Palast-Symbol‘ im weiteren, und im engeren Sinn als ‚Thron-Motiv‘ mit sakraler Bedeutungskomponente ausgewiesen.“ Es sei allerdings daran erinnert, dass der Thron im *Throne Room* selbst nicht mehr als Beispiel für Sitzkonstruktionen mit ‚Halbrosetten‘-Dekor angeführt werden kann.

1997 Evans 1928, 590–596 m. Abb. 368, 370. Die der Westfassade zugeordneten Fragmente wurden in den Westmagazinen XIV–XVI gefunden. Weitere Fragmente fanden sich im Areal des *South Propylaeum*. Siehe zu den Fundumständen vor allem Moser v. Filseck 1986, 19–32. Ferner Hägg 1987, 130.

1998 Hägg 1987, 129–133 m. Abb. 2.

1999 Zur potentiellen Übernahme des Konzepts in den Wandmalereien in Tell el-Dab'a siehe Bietak u. a. 2007, 70f.

Stefan Hiller interpretierte die Fundorte der Friese hingegen anders und betonte deren fast ausschließliche Vergesellschaftung mit Eingängen, namentlich dem Areal des Südwesteingangs, des Nordwesteingangs – wobei es sich um die von Hägg verwendeten Fragmente aus den Westmagazinen handelte – sowie des *South Propylaeum*²⁰⁰⁰:

„There can be no doubt that these friezes framed the official porches (and, perhaps, windows) of the palaces where they had the function of markers which signaled the inner boundaries of the king’s house.“²⁰⁰¹

Auch für die bikonkav arrangierten ‚Halbrosetten‘ könnte sich also eine Affinität zu Eingangsbereichen konstatieren lassen, die dann allerdings anderer Natur war als die Verknüpfung von Eingangsbereichen und ‚bikonkaven Basen‘. Während es sich bei letzteren um dreidimensionale, benutzbare Gegenstände handelte, waren ‚Halbrosetten‘-Motive, die im materiellen Befund als steinerne Wandreliefs ohne weitere praktische Nutzbarkeit begegnen, ausschließlich Bildzeichen, die der visuellen Markierung des Gebäudes dienten, an dem sie angebracht waren, genauer dem symbolisch signifikanten Fassadendekor sakraler und bildrelevanter Bauten²⁰⁰². In dieser sinnstrukturellen Einbettung des ‚Halbrosetten‘-Motivs in neupalastzeitliche Bildkontexte wurde folglich jene mit ihm assoziierte Wirkung aktualisiert, gemäß der das ‚Halbrosetten‘-Motiv das Bildelement, auf das es appliziert war, in eine sakrale Sphäre rückte bzw. den Ort, den es versah, als Ort der göttlichen Präsenz und der kultisch-rituellen Aktivität markierte. Das bikonkave Arrangement wurde dabei offenbar parallel zur selteneren bikonvexen Anordnung zweier ‚Halbrosetten‘ verwendet. Damit weisen die unterschiedlichen Darstellungsweisen zumindest keine offenkundigen Differenzen in ihren Einsatzmöglichkeiten auf, wenngleich dies keinesfalls ausschließen soll, dass sie in der Bronzezeit dennoch verschiedene Bedeutungsdimensionen besaßen.

Abschließend möchte ich angesichts der Verwendung des ‚Halbrosetten‘-Motivs anmerken, dass für die formale Gestaltung zwar möglicherweise, wie in der Forschung mehrfach vermutet wurde²⁰⁰³, das ägyptische ‚Fächer‘-Motiv Pate

2000 Hiller 2009, 296. Ferner Hiller 2008, 187f.

2001 Hiller 2009, 297; Hiller 2008, 187–189. Diese Vergesellschaftung mit Eingangsportalen ließe sich Hiller zufolge auch für das mykenische Festland konstatieren.

2002 Einen Sonderfall bilden die Türen des ‚Baum-Schreins‘ auf der Ostwand des Lustralbeckens (Raum 3a) in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri: Sie trugen aufgemalte bikonkave Symbole, die in ihrer Form eher an ‚bikonkave Basen‘ denn an gegengleich angeordnete ‚Halbrosetten‘ erinnern (siehe Abb. 4.8; 5.17b).

2003 Karin Moser von Filseck kritisierte in ihrer Untersuchung zur Herkunft des ‚Halbrosetten‘-Motivs die Benennung als ‚Halbrosette‘ und die damit verbundene (moderne) Verknüpfung zum vollständigen Rosettenmotiv. Sie führte die Bildform hingegen auf das ägyptische Fächermotiv zurück; siehe Moser v. Filseck 1986, bes. 30f. Michael Weiß griff diese Identifikation auf und übertrug die apotropäische Funktion der ägyptischen Prototypen auf die ‚Halbrosetten‘ der minoischen und mykenischen Darstellungen. Vor allem in der 18. Dynastie hätten die Fächer aus Straußenfedern „Gegenstände und Personen als heilig“ gekennzeichnet und „als Zeichen für die Präsenz des Gottesschattens, also der vom Sonnengott ausgehenden Kraft“

gestanden hatte, die Verwendung des Motivs in minoischen Bildkontexten jedoch von Anfang an eine Einbettungspraxis aufweist, die von der ägyptischen Praxis, in welcher der Fächer als ein gegenständliches, aufstellbares und tragbares Objekt konzipiert und dargestellt wurde²⁰⁰⁴, *grundsätzlich verschieden* ist. Es ist daher davon auszugehen, dass das Bildelement in seiner Verwendung als Fassadendekor seine Bedeutung in einem vollständig minoischen Kontext und im Sinne der auf Kreta mit ihm assoziierten Wirkungen und sinnstrukturellen Verknüpfungen entfaltete.

Wie lässt sich vor diesem Hintergrund schließlich das Verhältnis von ‚bikonkaver Basis‘ und gegengleichem ‚Halbrosetten‘-Arrangement konkretisieren? Das Deckelrelief der Pyxis aus Mochlos (Abb. 6.11b) bestätigt erstmals unmissverständlich, dass es sich bei beiden eindeutig um verschiedene Bildelemente bzw. um mit verschiedenen funktionalen Aspekten ausgestattete Bildzeichen handelte. Das ‚Halbrosetten‘-Motiv war ein Element des Fassadendekors von Bauten, die als ‚Sitz‘, vielleicht sogar als ‚Haus‘²⁰⁰⁵ einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status konzipiert waren. Es besaß kein gegenständliches ‚unmittelbares Objekt‘ wie die ‚bikonkave Basis‘, sondern war, wie die

fungiert; siehe Weißl 2000, 93 f. Auch Stefan Hiller führte den Ursprung der ‚Halbrosetten‘-Motive auf das ägyptische Fächermotiv zurück, das ihm zufolge als Symbol der Präsenz des Herrschers, als „emblem [...] signalling the centre of royal power“ gedient hätte; siehe Hiller 2009, 298; ferner Hiller 2008, 187 f.

2004 Siehe dazu Weißl 2000, 92–94 m. Abb. 15–18.

2005 Bezug nehmend auf die Interpretation von Helmut Th. Bossert, der zufolge das minoische ‚Triglyphenmotiv‘ und das hethitische Ideogramm für ‚Gottheit‘ aufgrund ihrer Ähnlichkeit auf gleiche Bedeutungsinhalte zurückzuführen seien, schlugen Reusch und Niemeier zur Klärung der Bedeutung des ‚Altarmotivs‘ an der Nordwand des *Throne Room* eine Identifizierung des *bikonkaven* bzw. *bikonvexen* Schemas mit dem hethitischen Gottheitsdeterminativ vor; siehe Bossert 1932, 10; Reusch 1958, bes. 351–353; Niemeier 1986, 85. 88, bes. 88: „Wenn man nun den Thron als Zentrum nimmt und mit jeweils der Hälfte der anschließenden ‚Altar‘-Motive verbindet, bildet dieser bzw. die auf ihm sitzende Person das Zentrum des ‚Gottheit-Ideogrammes““. Ferner Weißl 2000, 94; Marinatos 2007, 145 f.; Marinatos 2010, 135–139. Wegen der postulierten Austauschbarkeit von ‚bikonkaver Basis‘ und ‚Rosetten-Triglyphen-Fries‘ seien demnach auch die ‚bikonkaven Basen‘ als Hinweise auf die Göttlichkeit der sitzend dargestellten Person bzw., in antithetischen Kompositionen, auf die von den Tieren flankierte göttliche Präsenz zu begreifen. Im *Throne Room* bildete Niemeier 1986, 87 f., zufolge der Thron „bzw. die auf ihm sitzende Person das Zentrum des ‚Gottheit-Ideogrammes‘ in Bosserts Sinn“. Wie bereits gesehen, wurde das *bikonvex* angeordnete Schema von ‚Halbrosetten‘, das an das Logogramm für Gottheit bzw. den vor Götternamen gesetzten Determinativ (*360, *DEUS*) erinnert, in mehr oder weniger abstrahierter Weise auch in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen reproduziert, etwa an der Fassade des ‚Dreiteiligen Schreins‘ im *Grand Stand Fresco*; Evans 1928, 597 Abb. 371. Weitaus häufiger begegnet es allerdings nicht in diesem *bikonvexen*, sondern, wie im Falle der oben genannten Darstellungen, im *bikonkaven* Arrangement. Möchte man hierfür dennoch eine luwisch-hethitische Hieroglyphe bemühen, so ließe sich eine Verwandtschaft mit dem Logogramm für Haus (*247, *DOMUS*) vorschlagen. Bereits Bossert übersetzte jenes Zeichen als Kultbau, während spätere Forscher es als Haus identifizierten; siehe Bossert 1932, 12; außerdem Demangel 1938, 183. Für eine Interpretation des symbolischen Fassadendekors architektonischer Gebilde, die in neupalastzeitlichen Bilddarstellungen zum einen als Bezugspunkt kultisch-ritueller Gesten, zum anderen als ‚Sitz‘ thronender weiblicher Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status fungierten, käme daher wohl eher eine Bezeichnung der Sitzkonstruktion als ihr ‚Haus‘ infrage.

laufende Spirale, ein auf ein rein ideelles Objekt referenzierendes Bildzeichen. Als solches diene es der *symbolischen Differenzierung eines baulich konstruierten Ortes göttlicher Präsenz*. Nicht auszuschließen ist dabei, dass das in minoischen Bildzusammenhängen ausschließlich an Fassaden vorkommende ‚Halbrosetten‘-Motiv auf den Reliefdekor an den Fassaden des Palastes von Knossos referenzierte. Die ‚bikonkave Basis‘ stellte indessen ein bauliches Trägerelement mit real existierenden Entsprechungen dar und wurde als eine Art Postament sowie insbesondere als Stützelement zur Herstellung einer Art Tribüne verwendet, auf welcher Begegnungen zwischen einer thronenden, bisweilen von einem Greifen begleiteten weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status und Sterblichen oder anderen Individuen stattfand. In Eingangsbereichen markierte die ‚bikonkave Basis‘ dementsprechend den zu betretenden Ort, an dem eine solche Begegnung stattfinden würde, während ihre Verwendung als Postament in dem Sinne verstanden werden kann, dass sie einen Platz für rituelle Handlungen kennzeichnete und abgrenzte. Die ‚bikonkave Basis‘ *entbob* somit im übertragenen Sinne das auf ihr bzw. in Eingangsbereichen das jenseits von ihr platzierte Geschehen der Sphäre der Gegenwart und verwies auf dessen *Verortung in einer dem weltlichen Geschehen entrückten Umgebung*.

Beide Bildzeichen standen also offensichtlich im Dienste derselben Sache und teilten ein gewisses Spektrum an pragmatischen Wirkungen. Dabei besaßen sie jedoch unterschiedliche Einsatzbereiche, die in ihrer jeweiligen Einbettungspraxis in bildliche Zusammenhänge deutlich zutage treten. Ob sich die Form der ‚bikonkaven Basis‘ dabei in Abhängigkeit vom bikonkaven Arrangement der ‚Halbrosetten‘ entwickelt hat, deren Zwischenraum in etwa ihrer Form entspricht, lässt sich meines Erachtens nicht nachvollziehen, kann jedoch auch keinesfalls ausgeschlossen werden²⁰⁰⁶. In jedem Fall ist es aber möglich und notwendig, ‚bikonkave Basen‘ und gegengleich arrangierte ‚Halbrosetten‘ nicht von vornherein als austauschbar zu betrachten, sondern ihre unterschiedlichen Verwendungskontexte sowie eventuell daraus resultierende Bedeutungsvarianten zu berücksichtigen.

‚Bikonkave Basen‘ in der Spätpalastzeit

In der SPZ war es insbesondere die ‚bikonkave Basis‘, die als Bildzeichen Verwendung finden sollte, während das Schema gegengleich angeordneter ‚Halbrosetten‘ in zumindest einigen Kategorien bildkultureller Äußerung nicht mehr dargestellt wurde. In seiner monumentalsten Form, dem Steinrelief an der Westfassade des Palastes von Knossos, scheint es bis in die SPZ des Palastes überlebt und als Vorbild für die Verwendung des Motivs auf dem Festland zur Verfügung gestanden zu haben²⁰⁰⁷. Vereinzelt zeugen außerdem der Gefäßdekor der Palaststilkeramik sowie

2006 Vgl. dazu bereits Evans 1928, 607f.; Marinatos 2010, 136–138.

2007 Nicht auszuschließen ist die Möglichkeit, dass die Relieffriese erst jetzt angebracht wurden; vgl. Macdonald 2005, 184 m. Anm.; Driessen – Langohr 2007, 181. Zu den mykenischen Exemplaren siehe Moser v. Filseck 1986; Weißl 2000.

weitere Gefäße und Gegenstände aus qualitativ hochwertigen Materialien von der Weiterverwendung des ‚Halbrosetten‘-Motivs als ‚palatialer‘ Ausdrucksform²⁰⁰⁸. Erwähnenswert ist hier insbesondere ein Alabastron aus Pankalochori: Die ‚Halbrosetten‘ säumen eine Säule, die einen Architrav mit darüber sitzenden Doppelhörnern trägt, und führen somit in verkürzter Form die Tradition der Fassadendarstellungen fort²⁰⁰⁹. Auch das parallel zum bikonkaven Arrangement geführte bikonvexe Schema begegnet weiterhin vereinzelt, so etwa auf dem Gewand der mutmaßlichen Priesterin im Prozessionsfresko²⁰¹⁰ (siehe hierzu oben [Abb. 4.2; 4.5](#)).

Das weitgehende Verschwinden des ‚Halbrosetten‘-Motivs aus den kleinformatigen Bild Darstellungen ist, falls nicht vorrangig mit dem Erhaltungszustand, so meines Erachtens am ehesten damit zu erklären, dass zum spätpalastzeitlichen Bildrepertoire kaum noch ausführliche Architekturdarstellungen gehörten; auch die in komplexere Bildkontexte eingebundene Wiedergabe der thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status ist auf Kreta nur noch selten belegt²⁰¹¹. Stattdessen lebte die ‚bikonkave Basis‘ insbesondere in der Darstellung antithetisch platzierter, ein zentrales Element flankierender Tiere fort. So bildete sie das Postament, auf das einander gegenüberstehende Löwen bzw. Hunde, beide auf Lentoidabdrücken aus Knossos, ihre Vorderpfoten setzten²⁰¹² ([Abb. 6.14a](#)). Zusätzliche Symbole wie Stierschädel²⁰¹³, Sonne/Stern²⁰¹⁴ oder *impaled triangle*²⁰¹⁵ fügten diese Darstellungen in einen größeren Sinnzusammenhang ein, der sich unter anderem mit Tieropfern verknüpfen lässt, wie in [Kapitel 5.4.3](#) bereits ausführlicher besprochen wurde. Ein Tonpinax aus dem endpalastzeitlichen ‚Schrein‘ (Raum V) der ‚Villa‘ von Kannia zeigt wiederum die Darstellung zweier Sphingen, die antithetisch um eine ‚bikonkave Basis‘ und eine darüber platzierte Dattelpalme angeordnet sind²⁰¹⁶. Die Fundvergesellschaftung des Pinax

2008 Furumark 1941, 183. 414f. Abb. 72 Motiv 74; Niemeier 1985, 112f. Abb. 52; 248 Kat.-Nr. XVI A 1 Taf. 7; Hiller 2009, 297f.

2009 Kanta 2012, 234 Abb. 6.

2010 Ein Lentoid in Larissa zeigt außerdem einen Fries stilisierter, bikonvex angeordneter ‚Halbrosetten‘-Motive unterhalb einer Stiersprungdarstellung; siehe CMS V, 517.

2011 Anders auf dem Festland, wo unter anderem der Schildring aus Tiryns die fortgesetzte Verwendung der Bildsprache in Bezug auf thronende Würdenträger bezeugt: Hier begegnet das ‚Halbrosetten‘-Motiv sowohl in Friesform unter der Darstellung als auch zur Kennzeichnung einer Art Kasten hinter dem Stuhl der thronenden Person; siehe CMS I, 179.

2012 CMS II.8, 326. 327 (Abdrücke von Lentoiden, aus Knossos). Außerdem vom griechischen Festland: CMS I, 46. 73 (Lentoiden aus Mykene). Inspiriert von diesen heraldischen Kompositionen dürfte der Lentoid aus Anthia entstanden sein, der einen Löwen auf zwei – unterschiedlichen Darstellungstraditionen verhafteten – ‚bikonkaven Basen‘ hockend zeigt, der mit dem zurückgewandten Kopf zugleich einen Überfall auf einen Hirsch andeutet; siehe CMS V S1B, 140; dazu auch Wohlfeil 1997, 126f.

2013 CMS XI, 176 (Lentoid in München).

2014 CMS II.8, 326 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos).

2015 CMS I, 73 (Lentoid aus Mykene).

2016 Diese werden oft als Greifen angesprochen, es handelt sich jedoch um Sphingen, wie auf dem bei Gesell abgebildeten Foto eindeutig zu erkennen ist; siehe Gesell 1985, 196 Abb. 108. Siehe ferner Rutkowski 1981, 43 Abb. 12,9; Marinatos 1984a, 120 Abb. 13; Niemeier 1986, 86f.

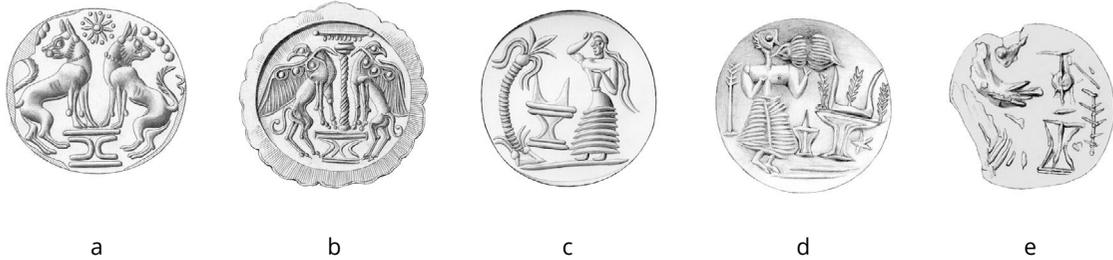


Abb. 6.14 Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen ‚bikonkaver Basen‘: a) aus Knossos; b) aus Mykene; c) aus Knossos; d) aus der Idäischen Grotte; e) aus Knossos.

mit weiblichen Statuetten sowie mit dem tönernen Fragment eines *snake frame* mit dem Rest einer Hand²⁰¹⁷ könnte darauf hindeuten, dass die ursprünglich in diesem ‚Schrein‘ verorteten Ritualhandlungen mit demselben Sinnkonzept verwandt waren wie die Darstellung auf einem spätpalastzeitlichen Lentoid in Cambridge: Zwei Greifen umringen hierauf eine ‚bikonkave Basis‘, darüber ist eine Pflanze dargestellt sowie darüber wiederum die Erscheinung einer kleinen ‚Göttin mit *snake frame*‘²⁰¹⁸ (siehe bereits oben [Abb. 6.9o](#)).

Bislang ausschließlich vom Festland bekannt sind Siegeldarstellungen, in denen eine oberhalb einer ‚bikonkaven Basis‘ platzierte Säule das flankierte Element bildete, so etwa auf einem Lentoid aus Mykene mit der Darstellung zweier an einer Säule angeleiteter Greifen²⁰¹⁹ ([Abb. 6.14b](#)). Das Relief über dem ‚Löwentor‘ von Mykene ist die bekannteste Wiedergabe einer entsprechenden Komposition mit Löwen und war über dem Eingang in die Zitadelle angebracht²⁰²⁰. Die beiden Löwen stellen die Vorderfüße auf jeweils eine der vier ‚bikonkaven Basen‘, auf welchen die Säule platziert ist. Die optische Ähnlichkeit zwischen dieser Staffelung der Basen und jener der realen Plattform aus vier Basen, welche neben den Säulen der Eingangsportikus im palatialen Zentralgebäude von Archanes aufgestellt war, ist unverkennbar. Säule und ‚bikonkave Basen‘ prägten somit auch in Mykene den Eingangsbereich in die Zitadelle, und es ist naheliegend, dass hier auf

Abb. 16. Zu Fundort und Datierung siehe Gesell 1985, 43f. 77–79 Kat.-Nr. 21 sowie jetzt auch Cucuzza 2017, bes. 420–424.

2017 Rethemiotakis 2001, 115–118 m. Abb. 129a. Rethemiotakis konstatierte diesbezüglich: „All the iconographic data attest that in the Gortys shrine a scene of epiphany was rendered pictorially. The prototype was a palatial ritual, the highspot of which was the appearance of the goddess-priestess beneath her attribute“. Vgl. auch Rethemiotakis 1998, 148f. 172.

2018 CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge, Mass.). Zur Datierung siehe Krzyszkowska 2005, 204 m. Anm. 41, zur Interpretation Marinatos 2007, 147. Zu den Relieffragmenten aus der sog. *Great East Hall* im Palast von Knossos, zu denen möglicherweise ebenfalls ein *snake frame* gehörte, welches das entsprechend dekorierte neupalastzeitliche Areal mit diesem Sinnkonzept verknüpfen ließe, siehe unten [Anm. 2177](#) sowie zum *snake frame* allgemein [Kapitel 4.4.2](#) mit Literaturverweisen.

2019 CMS I, 98 (Lentoid aus Mykene).

2020 Shaw (M) 1986, 110 Abb. 2 Taf. 3b. Siehe auch Blakolmer 2011.

ein Sinnkonzept rekuriert wurde, welches ursprünglich bereits in der kretischen NPZ in Eingangsbereichen kultisch-rituell genutzter Gebäude mit den gleichen visuellen Elementen umgesetzt worden war.

Nicht zuletzt bildete die ‚bikonkave Basis‘ in spätpalastzeitlichen Darstellungen gelegentlich das Postament bzw. einen Bestandteil von kultischen oder sakralen Bezugspunkten, denen menschliche Figuren beim Vollzug verschiedener Handlungen zugewandt waren: Auf einem mutmaßlich aus Knossos stammenden Lentoid richtet eine weibliche Figur den Gestus der zur Stirn erhobenen Hand auf ein von einer ‚bikonkaven Basis‘ getragenes Doppelhorn mit dahinter befindlicher Palme²⁰²¹ (Abb. 6.14c). Auf einem kristallinen Lentoid aus der Idäischen Grotte steht eine weibliche Figur mit einer Tritonschnecke vor einer ‚bikonkaven Basis‘, auf der ein Doppelhorn mit Zweigen platziert ist²⁰²² (Abb. 6.14d). Die fragmentarische Darstellung auf einem Lentoid aus Knossos scheint ebenfalls die ‚bikonkave Basis‘ in ihrer Funktion als Postament für ein Gefäß (?) gezeigt zu haben, wenngleich sich Akteur und Aktion im linken Bildfeld nicht mehr erkennen lassen²⁰²³ (Abb. 6.14e). Die ‚bikonkave Basis‘ bildete in diesen Darstellungen somit das tragende Element für Gegenstände wie Doppelhorn und Zweig, die zum Bezugspunkt kultisch-ritueller Handlungen in Form von Gesten oder Libationen wurden. Sie markierte den sakralen Ort, an dem diese Handlungen vollzogen wurden und konstituierte gemeinsam mit Doppelhorn und Palme/Pflanze den Gegenstand kultisch-ritueller Verehrung, wie er in vergleichbarer Weise in den neupalastzeitlichen Darstellungen etwa der thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status und/oder des sakralen Gebäudes oder ‚Baum-Schreins‘ gebildet worden war. Die Verwendung von Bildelementen wie ‚bikonkaver Basis‘ und Doppelhorn knüpft dabei an jene Sinnkonzepte an, die in der NPZ in den damals noch weitaus komplexeren Kompositionen wiedergegeben worden waren.

Die ‚bikonkave Basis‘ erfüllte also auch in spätpalastzeitlichen Bildzusammenhängen ihre im wahrsten Sinne des Wortes tragende Rolle als gegenständliches Element an sakralen Orten (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 6.15). In den heraldischen Kompositionen bildete sie seit der NPZ zunächst als Basis einer Pflanze, später als Basis unter einer ‚Göttin mit *snake frame*‘ bzw. einer Säule das mittige Element, das Greifen, Löwen und Sphingen umringten und beschützten. In den Zusammenstellungen des zentralen Objekts – Basis und Pflanze, Basis und Säule, Basis allein, aber auch Säule allein, ‚Göttin mit *snake frame*‘ allein sowie Göttin mit Pflanze und Basis – wurde wiederholt ein Gegenstand bildlich bezeichnet, der an dem von der ‚bikonkaven Basis‘ markierten Ort lokalisiert war. Sowohl die ‚bikonkave Basis‘ als auch die Pflanze, die Säule und die ‚Göttin mit *snake frame*‘ können in diesem Sinne als repräsentative Bildelemente benannt werden, die zur Veranschaulichung dieser zentralen Idee – etwa der Erscheinung oder Präsenz einer göttlichen Figur an einem baulich fixierten, sakralen Ort – herangezogen wurden. Die ‚bikonkave Basis‘ selbst, deren ‚unmittelbares Objekt‘

2021 CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos).

2022 CMS II.3, 7 (Lentoid aus der Idäischen Grotte). Vgl. auch Evans 1921, 220 Abb. 167.

2023 CMS VI, 308 (Lentoid aus Knossos).

6 Bild-Räume im Areal des *Throne Room*

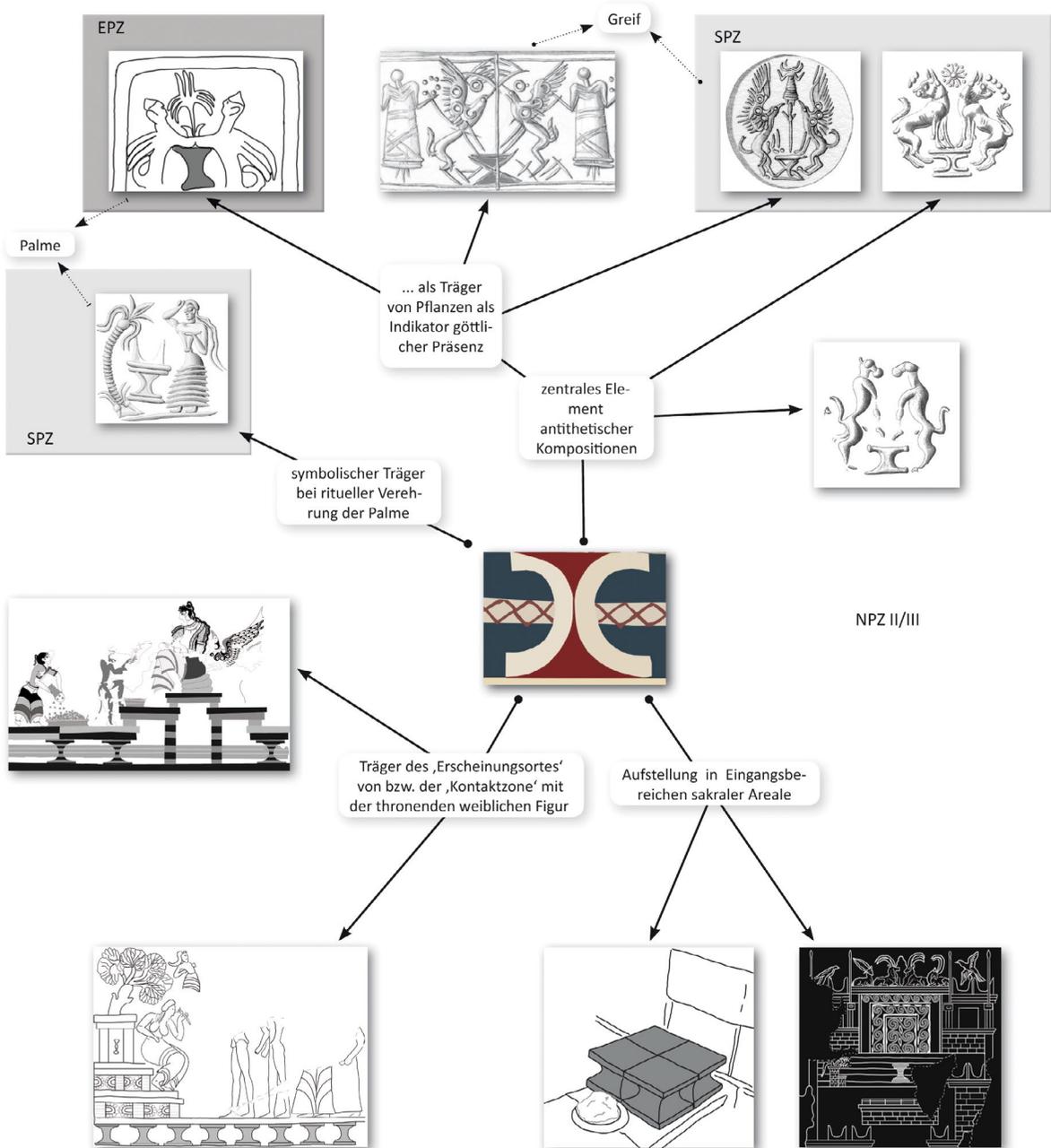


Abb. 6.15 Verzweigungsbaum zum Bildelement ‚bikonkave Basis‘.

6.2 Bildanalyse

bereits in der NPZ in real existierender Form sakrale Orte markiert hatte, während sie in Bilddarstellungen das tragende Element für den Ort der Erscheinung und Begegnung mit einer thronenden weiblichen Figur gebildet hatte, erfüllte diese Funktion somit auch in den spätpalastzeitlichen Darstellungen, wenngleich ihre sinnstrukturelle Einbettung den Konventionen der Zeit entsprechend nun auf andere Weise im Bild Ausdruck fand. Auch in der SPZ markierte die ‚bikonkave Basis‘ also *eine der gegenwärtigen Sphäre entrückte Verortung der auf ihr platzierten Gegenstände bzw. des jenseits von ihr platzierten Geschehens*.

6.2.3 Palmen

Die Darstellung des Palmenfreskos zeigt, wie die jüngste Restaurierung noch einmal verdeutlicht hat, eine in der minoischen Bildkunst häufig wiederkehrende Form der Dattelpalme mit Fruchtstand²⁰²⁴. Charakteristisch sind die jungen, aufrecht nach oben wachsenden Blätter sowie die mit dem Wachstum größer und schwerer werdenden Blätter, welche zu beiden Seiten herabhängen. Typisch sind außerdem die Darstellung und Platzierung der Früchte inmitten der Blattkrone. Palmendarstellungen dieser Art werden in der Forschung zumeist der Gattung *Phoenix dactylifera L.* zugeschrieben, so etwa die Palme aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri²⁰²⁵. Ein auffälliger Unterschied zwischen der genannten Art und der Kretischen Dattelpalme (*Phoenix Theophrasti*), welche heute an mehreren Orten auf der Insel zu finden ist, zeigt sich dabei allerdings gerade in der Wiedergabe des Fruchtstands: Während bei *Phoenix dactylifera L.* die Datteln in schweren Büscheln herabhängen, befindet sich der Fruchtstand bei der aufgrund des Klimas kaum reifenden Kretischen Dattelpalme oberhalb der untersten Blattkränze und eher mittig im Blattbüschel – eine Beobachtung, die sich generell in den minoischen Darstellungen der Dattelpalme von MM IIB/III bis SM I sowie nicht zuletzt auch im *Throne Room* niederschlug²⁰²⁶, weshalb ich auch in Hinblick auf letztere für eine Identifikation als Kretische Dattelpalme (*Phoenix Theophrasti*) plädieren würde. Die minoischen Darstellungen unterscheiden sich dadurch signifikant von den ägyptischen und mesopotamischen Darstellungen, in denen

2024 Galanakis 2013, 24f.; Galanakis u. a. 2017. Siehe zuvor bereits Cameron 1970, 163; Cameron 1976, 104. 680 Taf. 129; Evely 1999, 203, sowie ferner Niemeier 1986, 85–87 m. Abb. 15; Hiller 1996a, 89, wenngleich dieser hierin keine Palme, sondern „eine Art verdickten Schilfgrases“ erkennt; Shank 2007, 163; Marinatos 2010, 57–65. Zur Identifizierung entsprechender Pflanzendarstellungen als Dattelpalme siehe ferner Möbius 1933, 15f.; Morgan 1988, 24; Sarpaki 2000, 663f. 668–670 Abb. 1. 2; 673. 676–678 m. Abb. 7. 8; Antognelli 2006.

2025 Sarpaki 2000, 663; Vlachopoulos 2007b, Taf. 15, 5. Vgl. auch Cameron 1976a, 104.

2026 So schon Evans 1928, 493, bezüglich der Darstellung dreier Palmen auf einem mittelminoischen Gefäß (dort Abb. 298 sowie Evans 1921, 254 Abb. 190) aus dem *Loomweight Basement*: „An interesting feature here is the inflorescence, springing up from the central stem – a local touch, since, in Northern Crete, at any rate, the dates hardly ripen.“ Außerdem Dawkins 1945; Murray and Warren 1976, 46; Antognelli 2006, 11 f. 21 f. Zu Dattelpalmen in der Ägäischen Bronzezeit außerdem Niemeier 1985, 73 Anm. 424; Morgan 1988, 24–29; Sarpaki 2000, 663f.; von Räden 2011, 76.

die Datteln stets herabhängen²⁰²⁷. Anklänge an letztere Darstellungen lassen sich andererseits etwa in der Wiedergabe der kultivierten Spezies in unterschiedlichen Wachstumsstadien wie etwa im Miniaturfries aus dem *West House*, Akrotiri²⁰²⁸, in einer Vorliebe für weibliche Palmen mit Früchten wie auf einem MM-Gefäß aus dem *Loomweight Basement* in Knossos oder der SM IA-zeitlichen Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri²⁰²⁹ oder in der Anspielung auf den künstlichen Befruchtungsprozess auf einem weiteren MM III-zeitlichen Gefäß aus Knossos²⁰³⁰ erkennen. Es war jedoch von Anfang an die eigene, kretische Palme, die zur bildhaften Umsetzung all dieser Konzepte genutzt wurde, wenngleich die Motivation, die Pflanze überhaupt darzustellen, nichtsdestotrotz aus dem ägyptischen oder mesopotamischen Raum angeregt worden sein mag²⁰³¹. Auch die Früchte tragende weibliche Palme im *Throne Room* reiht sich in diese Tradition ein und vermittelte die in minoischer Zeit mit der Pflanze assoziierten Bedeutungsaspekte²⁰³².

Im Folgenden soll nun eine weitere Annäherung an diese Pflanze über die Verwendung des Bildzeichens Dattelpalme versucht werden. Wie der Greif gehört auch die Palme zu jenen Bildelementen, welche in kretischen Bildwerken erstmals in der APZ auftauchten, und zwar neben dem genannten Gefäß aus Knossos auch auf MM IIB-zeitlichen Gefäßen aus Phaistos²⁰³³. In der NPZ begegnete sie sowohl in einer naturgetreueren Variante als auch bereits in der stilisierteren Form mit drei bis fünf nach oben stehenden und jeweils ein oder zwei zur Seite herabhängenden Blättern²⁰³⁴. Diese stilisierte Variante bildete in der SPZ und bis in die EPZ die Hauptform der Wiedergabe des Bildelements. Als alleiniges Motiv kam die Palme zum einen in der Gefäßbemalung, zum anderen auf einem APZ/NPZ I-Lentoid

2027 Für einen Überblick über ägyptische Darstellungen von Dattelpalmen siehe Gothein – Wright 1928, 1–25 bes. 11 Abb. 10; 13 Abb. 14; 20 Abb. 20; 21 Abb. 21; 22 Abb. 23; Bruyère 1959, Taf. XIX. XXVII; Parkinson 2008, 133 Abb. 142; 137 Abb. 146; Bruyère – Kuentz 2015, Taf. XXXII. XXXIV. Für Palmendarstellungen aus dem Palast von Mari siehe Parrot 1958, Taf. VIII. IX. XII Farbtaf. A.

2028 Morgan 1988, 25.

2029 Morgan 1988, 25 f; Evans 1921, 254 Abb. 190. Vgl. auch Marinatos 1984a, 116. Zur Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* siehe Vlachopoulos 2007; Vlachopoulos – Zorzos 2014, 190 f. Taf. LVIIIb.

2030 Dawkins 1945. Für das Gefäß selbst siehe Evans 1921, 594 Abb. 436C; Evans 1928, 224.

2031 Marinatos 1984a, bes. 121 f. mit weiteren Literaturangaben. Ferner Morgan 1988, 25 f.

2032 Zur Zeichenfunktion der Pflanzen vgl. auch Sarpaki 2000, 658: „The plants depicted on the wall paintings belong to a specific repertoire which seems potent with symbolic meaning. Without doubt, it represents those aspects of the environment that the artist *wishes* to depict. Plants are not only used decoratively, but constitute a form of symbolism (*semiosis*) in the painting, a type of communicational ‘visual concept’ expressed in a code which has meaning to the recipient.“ Dass der Baum sakral konnotiert war, belegte Cameron 1976a, 104, zufolge gerade das Vorkommen der Palme im *Throne Room*.

2033 Pernier 1935, Taf. 20a. 31; ferner Morgan 1988, 26 mit Abb. 11; Antognelli 2006, 11 m. Anm. 4.

2034 Parallel zur Dattelpalme werden das ‚Dreiblatt‘ sowie dessen filigrane Version mit einem aufragenden und zwei zur Seite fallenden dünnen Blättern in einem vergleichbaren Spektrum an Bildkontexten verwendet. Im vorliegenden Kontext sollen jene Darstellungen jedoch außen vor gelassen werden. Stattdessen liegt das Hauptaugenmerk auf dem Motiv der Dattelpalme selbst.

in Oxford sowie einem NPZ II/III-Amygdaloid in New York vor²⁰³⁵. Ansonsten ist sie in der Regel in Bildkontexte eingebettet, die ihre Verortung innerhalb der minoischen Ideenwelt näher umreißen lassen.

Neupalastzeit

Ab der NPZ gehörte die Palme zur Flora mythisch-sakraler Uferlandschaften. In ihrer naturgemäßerer Variante wurde sie dabei mit einem mehr oder weniger runden Busch aus Palmblättern wiedergegeben. In dieser Form ist sie im Miniaturfresko auf der Ostwand von Raum 5 im *West House* von Akrotiri zu finden, wo Palmen in unterschiedlichen Wachstumsstadien die uferlandschaftliche Umgebung gestalten, in der unter anderem ein Greif bei der Jagd gezeigt ist²⁰³⁶. Dieselbe Vergesellschaftung von Palme und Greif zeigen auch der Abdruck eines Schildrings aus Kato Zakros und ein Kissen aus Knossos²⁰³⁷ (siehe bereits oben [Abb. 6.8a](#) und [6.8b](#)). Weitau häufiger begegnen in kretischen Siegelbildern allerdings Löwen in gelagerter Haltung oder im fliegenden Galopp gemeinsam mit einer Dattelpalme, die zum Teil sehr detailliert und mit Fruchtstand wiedergegeben ist²⁰³⁸ ([Abb. 6.16a](#) bis [6.16d](#)). Der auf einem Schildring aus Vapheio gezeigte Überfall eines Löwen auf ein Rind wird ebenso in einer durch Palmen charakterisierten Landschaft verortet wie der Überfall eines Löwen auf eine Ziege auf den Goldbeschlägen eines lokal in Anlehnung an minoische Prototypen produzierten Kästchens aus Mykene²⁰³⁹. Ähnliche Palmen sind ferner auf einem Lentoid aus Mykene mit zwei hockenden Löwen vergesellschaftet²⁰⁴⁰. Eine Wandmalerei aus Raum 2, Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, zeigt indes eine säugende Kuh inmitten einer Felslandschaft mit Palmen und Schilfpflanzen²⁰⁴¹ – ein Motiv, welches auch in der SPZ noch reproduziert wurde (siehe unten). Auf einem fragmentarischen Siegelabdruck aus Kato Zakros scheint hingegen ein Jäger oder Krieger in einer entsprechenden Landschaft dargestellt gewesen zu sein²⁰⁴² ([Abb. 6.16e](#)). Diese Komposition lässt sich möglicherweise vor dem Hintergrund der Parallelisierung

2035 CMS VI, 157 (Lentoid in Oxford); CMS XII, 180 (Amygdaloid in New York).

2036 Doumas 1999, 64–67 Abb. 30–34; Morgan 1988, 24–29 m. Abb. 27–29 Farbt. B; Sarpaki 2000.

2037 CMS II.7, 87 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros); II.3, 73 (Kissen aus Knossos).

2038 CMS I, 505 (Lentoid in Athen, „aus Kreta“); II.6, 160 (Abdruck eines Lentoids, aus Gournia); II.8, 297 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos); sowie die vom selben Ring stammenden Abdrücke CMS II.7, 71 (aus Kato Zakros) und CMS II.8, 298 (aus Knossos). Vgl. auch Antognelli 2006, 12f.

2039 CMS I, 253 (Schildring aus einem SH IIA-Kontext in Vapheio). Für das reliefierte Kästchen aus Schachtgrab V siehe Davis 1977, Abb. 30; Blakolmer 2008a, 66 Abb. 1.

2040 CMS I, 71 (Lentoid aus Mykene). Siehe dazu auch Marinatos 1984a, 115f. m. Abb. 3, der zufolge die Palme ausschließlich hier nicht stilisiert war und keine symbolische Bedeutung besaß.

2041 Vlachopoulos – Zorzos 2014, 195 Taf. 67a.

2042 CMS II.7, 19 (Abdruck eines Schildrings, aus Kato Zakros).

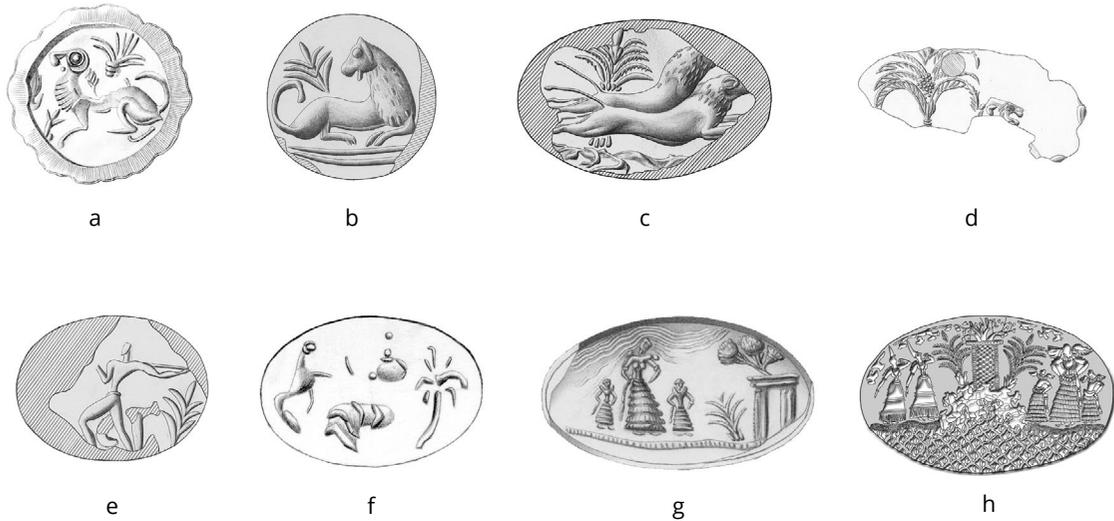


Abb. 6.16 Neupalastzeitliche Siegeldarstellungen der Palme: a) angeblich aus Kreta; b) aus Gournia; c) aus Kato Zakros und Knossos; d) aus Knossos; e) aus Kato Zakros; f) in Athen; g) aus Agia Triada; h) Schildring aus Pylos.

von Jägern/Kriegern und Löwen²⁰⁴³ begreifen und rückte den gezeigten Jäger landschaftlich wie konzeptuell in dieselbe Umgebung. Ein SM IB- oder SH IIA-Alabastron mit der Darstellung achtförmiger Schilde in einem von Palmen und *sacred ivy* bewachsenen felsigen Terrain könnte diese Verknüpfung von Schildträgern/Krieger/Jäger und Palme weiter bestätigen²⁰⁴⁴.

Die Palme dürfte in diesen Darstellungen vor allem die mythisch-sakrale Uferlandschaft repräsentiert haben, welche die Umgebung des Handlungsgeschehens definierte. Die Vergesellschaftung mit dem Greifen verrät den überweltlichen Charakter der Landschaft und deutet im Gegenzug auch auf die mit der Palme assoziierte Wirkung hin, gemäß der sie selbst als Bestandteil dieser übernatürlichen Landschaft verstanden wurde²⁰⁴⁵. Daraus lässt sich weiter schließen, dass es sich immer dann, wenn das Bildelement Dattelpalme Verwendung fand, um die Wiedergabe derartiger mythisch-sakraler bzw. der Realität entrückter Landschaften und Szenarien handelte. Die Palme zeichnete folglich die Umgebung der ihr beigefügten Lebewesen, Objekte oder Aktivitäten als eine solche Landschaft aus.

2043 Morgan 1998a, 30 mit weiteren Literaturhinweisen in Anm. 39.

2044 Rehak 1992, 119f. m. Abb. 12.

2045 Die für diese Art der Landschaft häufig geführte Bezeichnung als nilotisch wurde bereits mehrfach mit der Begründung abgelehnt, dass sowohl Dattelpalmen als auch Papyruspflanzen auf Kreta wachsen (können); vgl. Sarpaki 2000, 664 mit weiteren Literaturverweisen; Vlachopoulos – Zorzos 2014, 183–185. Darauf, dass es dennoch keine gewöhnliche Landschaft Kretas war, weist das Vorkommen der Greifen sowie nicht zuletzt die Umsetzung des Themas durch hybride Pflanzenformen im *Throne Room* hin. Siehe auch Antognelli 2006, 13f.

Dies scheint sich auch anhand eines weiteren Fallbeispiels zu bestätigen: Eine ebenfalls in der naturgetreueren Variante wiedergegebene Palme zeigt die nur sehr fragmentarisch erhaltene Darstellung auf einem ursprünglich mit einiger Sicherheit auf Kreta angefertigten goldenen Schildring in Athen, dessen Bildmitte von einer im Siegelabdruck nach links sitzenden weiblichen Figur eingenommen wird²⁰⁴⁶ (Abb. 6.16f). Vor bzw. links von ihr steht eine weitere, wohl als Tier zu identifizierende Figur. Die Darstellung dürfte verwandt sein mit jenen von weiblichen Figuren, die den vor ihnen platzierten Tieren zugewandt sind und mit diesen interagieren²⁰⁴⁷. Aufgrund der Anordnung auf der zur Verfügung stehenden Bildfläche bildet die Palme möglicherweise nicht ausschließlich ein Landschaftselement, sondern ist insbesondere der sitzenden Figur zugeordnet und markiert somit den Ort ihrer Gegenwart²⁰⁴⁸. Die sitzende weibliche Figur wurde vermittels ihrer Vergesellschaftung mit der Palme also explizit in einer der Realität entrückten Landschaft verortet, wodurch wiederum ihre eigene überweltliche Natur bekräftigt wurde²⁰⁴⁹.

Sowohl im Hinblick auf ihre gedrungene Form als auch auf ihre Positionierung im Raum ähneln die Palmen, die auf dem Abdruck eines Schildrings aus Agia Triada neben einem ‚Baum-Schrein‘ sowie auf dem Goldring aus dem SH II-zeitlichen Grab des *Warrior Griffin* in Pylos zu beiden Seiten eines ‚Baum-Schreins‘ dargestellt sind, jenen im späteren *Throne Room*²⁰⁵⁰ (Abb. 6.16g; 6.16h). Der ‚Baum-Schrein‘ markiert in beiden Fällen den Ort des Geschehens und bildet zugleich das Bezugsobjekt der von den weiblichen Personen repräsentierten Ritualhandlungen. Die Palmen rahmen dieses Bezugsobjekt und verleihen ihm auf diese Weise eine zusätzliche Bedeutungsdimension. Ähnlich wie im Falle des eben besprochenen Goldrings in Athen könnte das Bildelement Palme auch hier zur Verortung des ‚Baum-Schreins‘ in einer mythisch-sakralen Sphäre bzw. zur zusätzlichen Kennzeichnung des sakralen Charakters des ‚Baum-Schreins‘ selbst als Bezugsobjekt ritueller Handlungen gedient haben.

Hier zeigt sich somit ein weiteres Mal, wie das Bildelement Palme aufgrund seiner pragmatischen Wirkungen verwendet wurde, um die zusammen mit der Palme gruppierten Lebewesen oder Objekte in einer der Realität entrückten Sphäre der minoischen Vorstellungswelt konzeptuell zu verorten. Des Weiteren lässt sich aus diesen Darstellungen schließen, dass die Palme zur Kennzeichnung von Lebewesen und Objekten an Orten dienen konnte, die Bezugspunkte von Ritualhandlungen waren. Es kann folglich als ein zusätzliches und für die vorliegenden

2046 CMS I S, 114 (Schildring in Athen).

2047 Siehe bereits oben Kapitel 6.2.1: Spätpalastzeit.

2048 Vgl. auch Hiller 2011b, 106, der die weibliche Figur als Göttin und die Palme als ihren heiligen Baum identifizierte.

2049 Dies begründet wohl auch die in einer Landschaft mit Palmen verortete Wiedergabe der Wagenfahrt eines Greifengespanns mit vermutlich göttlichen Insassen auf dem wahrscheinlich erst in SH II entstandenen Schildring aus Anthia, CMS V S1B, 137. Vgl. dazu ferner Wohlfeil 1997, 126.

2050 CMS II.6, 1 (Abdruck eines Schildrings, aus Agia Triada); Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10 (Schildring aus Pylos).

Untersuchungen besonders relevantes Spezifikum ihrer sinnstrukturellen Einbindung notiert werden, dass die Palme immer dann verwendet wurde, wenn es um die Kennzeichnung eines rituell fokussierten Ortes und Bezugsobjekts ging.

Der Siegelabdruck aus Agia Triada zeigt dabei nur einen Teil der Darstellung des Goldrings aus Pylos. Letzterer zeigt mit der symmetrischen Platzierung der Palmen zu beiden Seiten des ‚Baum-Schreins‘ eine vollständigere Darstellung jener gesamtmotivischen Konstellation, die das Bildthema – verschiedene, auf einen von Palmen flankierten ‚Baum-Schrein‘ ausgerichtete Ritualhandlungen, die von weiblichen Vertreterinnen der Palastgesellschaft ausgeführt werden – als der für den Siegelabdruck aus Agia Triada verantwortliche Ring. Dass die Wiedergabe des von Palmen flankierten ‚Baum-Schreins‘ auf dem Ring aus Pylos sowohl in Hinblick auf die gedrungene Form der Palmen als auch in Hinblick auf die Art, wie die Palmen aus den Zwickeln zwischen ‚Baum-Schrein‘ und Grund herauswachsen, in der NPZ auch erstmals ein exzellentes Vergleichsbeispiel für die für den *Throne Room* postulierte Platzierung von Palmen zu beiden Seiten des Throns bildet, ist offensichtlich und wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch einmal zur Sprache kommen.

Dem Aufbau der Blattkrone aus dem Fresko des späteren *Throne Room* am nächsten sind während der NPZ II die Palmen in der Wandmalerei aus der *Porter's Lodge* in Akrotiri. Die Blattkrone besteht aus einer unteren Gruppe jeweils zweier nach unten hängender älterer Blätter, die auf Höhe des Fruchtstandes abgesetzt ist von einer weiteren Gruppe zur Seite gebogener Blätter, aus der mittig schließlich die nach oben wachsende Blattknospe herausragt. Die SK I-zeitliche Freskoversion des von früheren Keramikdarstellungen bekannten Arrangements der fruchttragenden Dreifachpalme bildet den Bezugspunkt einer männlichen Figur, wenngleich deren Handeln nicht erhalten ist²⁰⁵¹. Der liminale bzw. überweltliche Charakter des Raumdekors wird durch die Gegenwart eines gelagerten Greifen, einer sitzenden weiblichen Figur sowie blauer Affen vor einem ‚Schrein‘ bestätigt, deren kompositorische Beziehungen zueinander indes noch weiterer Klärung bedürfen.

Eine ganz ähnliche Form der Palme begegnet auch in den minoischen bzw. ‚minoisierenden‘ Wandmalereien aus Palast F in Tell el-Dab'a, wo sie an den Übergängen zwischen den vor landschaftlichen bzw. ornamentalen Flächen wiedergegebenen Stiersprungszenen platziert sind²⁰⁵². Zeitgenössische kretische Parallelen für die konzeptuelle Verbindung von Palme und Stiersprung fehlen bislang. Noch immer nicht endgültig geklärt scheint allerdings die Frage nach dem Herstellungsort des sogenannten *Violent Cup* aus dem SH IIA-zeitlichen Tholosgrab in Vapheio; es ist gut möglich, dass eben dieser Becher als kretisches Beispiel für die Kombination von Stier und Dattelpalme aus der NPZ II oder NPZ III

2051 Vlachopoulos 2007b, Taf. 15,5; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 67.

2052 Bietak u. a. 2007, bes. 56–59 Abb. 59A; 61 Abb. 60; 88f. Kat.-Nr. F171. F172. F187. F188. F3+F19+F192.

angeführt werden kann²⁰⁵³. Die Darstellung auf dem Goldbecher, die wild galoppierende bzw. ins Netz gehende Stiere in einer Felslandschaft mit Palmenbewuchs verortet²⁰⁵⁴, zeigt eine ähnliche Form der fruchttragenden Palme mit zu beiden Seiten herabhängenden älteren Blättern, kürzeren, zur Seite reichenden jüngeren Blättern sowie einer oben mittig platzierten Blattknospe. In ihrer vergleichsweise detaillierten Gestaltung nimmt sie jene Form vorweg, welche in der SPZ stark vereinfacht zur Standardversion der Palmendarstellung werden sollte. Die Vergesellschaftung von Palme, Felslandschaft und Stierfang bezeugt zudem die Darstellung auf der Elfenbeinpyxis aus Katsambas²⁰⁵⁵.

Nach den anfänglichen Konnotationen der Palme mit Fruchtbarkeit lässt sich im weiteren Verlauf der NPZ also eine Konkretisierung des konzeptuellen Spektrums auf Szenen der Jagd und des Kampfes in der Tierwelt sowie in der Domäne der Jäger und Krieger feststellen, denen die Palme als repräsentatives Element der uferlandschaftlichen Umgebung beigelegt ist (vgl. den Verzweigungsbaum in Abb. 6.18). In komplexeren Szenen der Wandmalerei und Reliefkunst tritt sie zudem gemeinsam mit Stiersprung- und Stierfangszenen auf, wo sie in Felslandschaften anstatt in uferlandschaftlichen Gefilden wächst. Ihre Vergesellschaftung mit Greifen deutet andererseits auf die konzeptuelle Verortung der Palmen in eine der Realität entrückte bzw. mythisch-sakrale Sphäre hin, in der gelegentlich auch sitzende weibliche Figuren sowie insbesondere Bezugsobjekte ritueller Handlungen von ihnen umgeben wiedergegeben wurden. Die Palme markierte den überweltlichen bzw. mythisch-sakralen Charakter all jener Szenen und bettete sie in eine Umgebung ein, die die Verortung der mit ihr verbundenen Lebewesen und Handlungen jenseits der irdischen Gegenwart in der mythisch-sakralen Vorstellungswelt und Weltordnung der neupalastzeitlichen Palastgesellschaft zum Ausdruck brachte.

Spätpalastzeit

Die Tradition, Tiere in Vergesellschaftung mit Palmen darzustellen, setzte sich in der SPZ fort. Letztere wurden nun allerdings nicht mehr in der naturnahen Stilisierung, sondern in einer vereinfachten Form mit älteren, seitlich herabhängenden Blättern und jüngeren, nach oben ragenden Blättern und / oder Blattknospen wiedergegeben. Marinatos zufolge ließe insbesondere die stark stilisierte Darstellung der Palme darauf schließen, dass sie in dieser Zeit eher als ein bedeutungsvolles Zeichen denn als ein reines Landschaftselement zu verstehen sei²⁰⁵⁶.

2053 Siehe zur Argumentation der festländischen Herstellung des *Violent Cup* Davis 1974; Davis 1977. In diesem Punkt jedoch anderer Meinung ist u. a. Warren 1980. Zur Palme auf dem *Violent Cup* ferner Antognelli 2006, 15f.

2054 Davis 1977, 4 Abb. 5–7. 17.

2055 Antognelli 2006, 16 m. Abb. 5.

2056 Marinatos 1984a, 115f.; Marinatos 2010, 63.

Mehrere kretische sowie festländische Siegelbilder belegen die Kombination von ein oder zwei Palmen mit einem einzeln stehenden Rind²⁰⁵⁷ (Abb. 6.17a; 6.17b). Ein vom Festland stammendes Siegelbild zeigt die Variante zweier gegenüber zu beiden Seiten einer Dreifachpalme gelagerter Rinder²⁰⁵⁸. Auch allein oder in der Herde wiedergegebene Ziegen werden gelegentlich zusammen mit Palmen dargestellt²⁰⁵⁹. In zwei Fällen ergänzt ein achtförmiger Schild die Szenerie: zum einen die Darstellung eines Rindes auf einem Lentoid aus Jalysos²⁰⁶⁰, zum anderen eine Gruppe von drei Ziegen auf einem Lentoid aus Mykene²⁰⁶¹. Auf einem Diadem aus Enkomi grasen zwei antithetisch um eine Dreifachpalme angeordnete Ziegen²⁰⁶². In der Tradition neupalastzeitlicher Darstellungen zeigen ferner drei vom Festland stammende Siegelbilder jeweils eine säugende Kuh gemeinsam mit Palmen, wobei auf dem Schildring aus Anthia außerdem ein Löwe beigefügt ist, dessen Körperhaltung formal-typologisch wohl als unverstandene Kopie einer antithetischen Szene erkannt werden kann²⁰⁶³. Ein Löwe in nicht näher zu definierender Aktion in Gegenwart einer Palme und mindestens eines weiteren Objekts ist wiederum auf einem fragmentarischen Siegelabdruck aus Knossos belegt²⁰⁶⁴ (Abb. 6.17c). Auch die neupalastzeitliche Tradition von Stiersprung- und Stierfangszenen mit Palmen setzte sich, wenngleich mit stilistischen und kompositionellen Abweichungen gegenüber der NPZ, in der SPZ fort²⁰⁶⁵, beispielsweise auf einem Siegelabdruck in Theben²⁰⁶⁶ (Abb. 6.17d). Darüber hinaus wurde die Wiedergabe des Stiersprungs auf Lentoiden in der SPZ zum Bestandteil des schon in Kapitel 5.4.3 besprochenen Bildzyklus, der außerdem das Schildsymbol und das Textilsymbol sowie wiederholt einen Verweis auf Tieropfer inkludierte. Die gemeinsame Darstellung von Stiersprungmotiv und Dattelpalme lässt sich folglich ebenfalls mit jenem Zyklus verknüpfen. Die Vergesellschaftung von Rindern, Ziegen oder Löwen, aber auch des Stiersprungs mit Palmen erfreute sich somit sowohl auf Kreta als auch auf dem mykenischen Festland und auf Zypern, insbesondere im Körperschmuck, großer Beliebtheit, was auf ein universelles Verständnis oder zumindest eine im gesamten Ägäisraum geschätzte Attraktivität der unmittelbaren Bildthematik schließen lässt.

2057 CMS I, 57. 88. 111 (Lentoid aus Mykene); II.8, 413 (Abdruck eines Lentoids, aus Knossos); V S1A, 102 (Lentoid aus Chania); V, 157 (Lentoid aus Kokolata, Kephallonia); XIII, 10 (Lentoid in Bloomington).

2058 CMS I, 375 (Schildring in Athen).

2059 CMS I, 188 (Lentoid aus Dendra).

2060 CMS VII, 113 (Lentoid aus Jalysos). Vgl. auch Marinatos 1984a, 116.

2061 CMS I, 105 (Lentoid aus Mykene).

2062 Evans 1928, 495 Abb. 300; Marinatos 1984a, 116.

2063 CMS V S1B, 136 (Schildring aus Anthia); V S3, 259 (Lentoid aus Patras); 240 (Abdruck eines Lentoids, in Nafplio).

2064 CMS II.8, 551 (Siegelabdruck aus Knossos).

2065 Vgl. Kapitel 4.3.3 zum Aufkommen von ‚Schurzträgern‘ als Akteuren sowie zu den Veränderungen der Stiersprungsposen, wie sie insbesondere von John Younger thematisiert wurden.

2066 CMS V S3, 369 (Abdruck eines Lentoids, in Theben); ferner CMS V, 597 (Lentoid aus Mykene). Siehe hierzu auch Antognelli Michel 2012, 45 f.

6.2 Bildanalyse

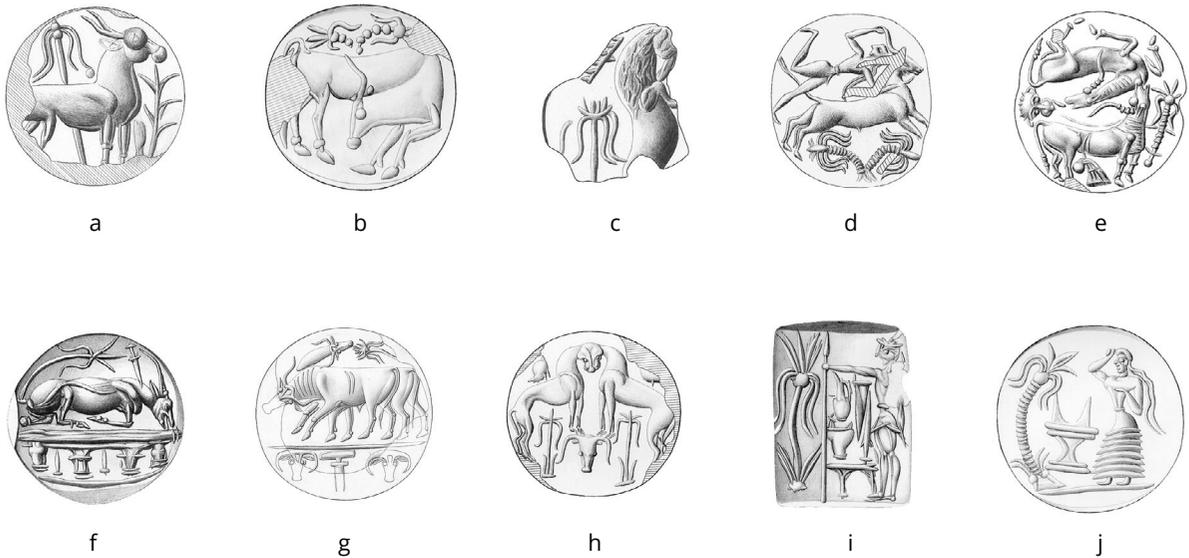


Abb. 6.17 Spätpalastzeitliche Siegeldarstellungen von Palmen: a) aus Knossos; b) aus Chania; c) aus Knossos; d) aus Theben; e) aus Glyka Nera; f) aus Mykene; g) aus Knossos und Mykene; h) aus Theben; i) aus Naxos; j) aus Knossos.

Auffällig häufig begegnet die stilisierte Dattelpalme zudem in Darstellungen, die implizit oder explizit mit Tieropfern in Zusammenhang zu bringen sind²⁰⁶⁷. Auf einem Lentoid aus Mykene ist das mit der Dattelpalme vergesellschaftete Rind mit frontal gezeigtem Schädel wiedergegeben – eine Anspielung auf die Tötung des Tieres²⁰⁶⁸. Ein Tierüberfall wird ferner in der Darstellung von zwei einander gegenüber angeordneten Rindern auf einem Lentoid aus dem kretischen Glyka Nera impliziert, die durch einen Löwenkopf, ein Textil und eine Palme vervollständigt wird²⁰⁶⁹ (Abb. 6.17e). Dabei verweist das Textilsymbol meines Erachtens ähnlich wie der achtförmige Schild, der bereits im Zusammenhang mit den Tiermotiven begegnete, auf die soziale Gruppe bzw. den Anlass, der mit der angedeuteten Aktion – der rituellen Tötung der Rinder – assoziiert wurde²⁰⁷⁰. Etwas konkreter wird die Schächtung eines auf einem Opfertisch platzierten Rindes mittels eines Dolches auf einem Lentoid aus Mykene angedeutet²⁰⁷¹ (Abb. 6.17f). Eine

2067 So bereits Marinatos 1984a. Allerdings ist es m. E. nicht ratsam, jede beliebige Form von Pflanze als „stilisierte Dattelpalme“ heranzuziehen. Siehe zum Thema außerdem Hiller 2011b; Antognelli Michel 2006, 16f.

2068 CMS I, 52 (Lentoid aus Mykene). Zur Anspielung auf die Tötung des Tieres siehe Kapitel 5.4.3.

2069 CMS V S3, 94 (Lentoid aus Glyka Nera).

2070 Siehe dazu ausführlicher Kapitel 5.4.3. Vgl. auch Marinatos 1984a, 115f.

2071 CMS XI, 52 (Lentoid aus Mykene). Siehe auch Marinatos 1984a, 117 m. Abb. 7, die hierin allerdings eine Ziege erkennt.

Palme neigt sich von hinten über das Tier und setzt das Opfer in einen ganz spezifischen, von der Palme repräsentierten Kontext. Auf eine Tötung des Tieres verweisen ferner die Rinderschädel, welche Bestandteil der folgenden Darstellungen mit Palmen sind: Auf einem durch Siegelabdrücke in Knossos und Mykene bezeugten Trägermedium stehen zwei Rinder oberhalb eines Architravs, welcher mittig von einer Säule getragen wird²⁰⁷² (Abb. 6.17g). Zu beiden Seiten der Säule sind Rinderschädel platziert. Über den Rindern ragt zum nach oben verdrehten Kopf des hinteren Tieres hin eine Palme in die obere Bildrandmitte hinein. Der Abdruck eines in Theben aufbewahrten Lentoids zeigt hingegen die Darstellung zweier antithetischer Löwen mit gemeinsamem Kopf, die ihre Vorderfüße auf einen Rinderschädel gestellt haben²⁰⁷³ (Abb. 6.17h). Unter beiden Löwenkörpern ist jeweils eine Dattelpalme platziert, über den Rücken beider Tiere ein Vogel.

All diese Darstellungen belegen die Verknüpfung von Palmen mit zu Opfertieren bestimmten Rindern und Löwen. Letztere begegnen, wie aus anderen Darstellungen ersichtlich, oftmals als erfolgreiche Jäger beim Angriff auf Rinder und andere Tiere. Die Palme besaß in der SPZ somit offensichtlich Darstellungsrelevanz im Kontext der Tötung und Opferung von Rindern. Es ist naheliegend, dass hierbei die bereits in neupalastzeitlichen Darstellungen mit ihr assoziierte Bedeutung sowie die sinnstrukturelle Logik maßgeblich waren, gemäß der das Bildzeichen Palme zur Kennzeichnung des sakralen Charakters des Ortes eines Geschehens oder, wie in diesem Falle, einer rituellen Handlung eingesetzt wurde. Ob die Palme in diesen Fällen darüber hinaus ein Bezugsobjekt repräsentierte, das, wenngleich nicht explizit dargestellt, so doch konzeptuell in der von der Palme angezeigten Umgebung verortet war²⁰⁷⁴, muss grundsätzlich offenbleiben.

Dies gilt auch für die folgenden Fälle, in denen die Palme zusammen mit menschlichen Figuren begegnet. Auf einem Kissensiegel aus Naxos ist eine männliche Figur gezeigt, die in der nach vorn gestreckten rechten Hand eine Lanze hält²⁰⁷⁵ (Abb. 6.17i). Die Haltung ist als ‚Herrschergestus‘ bestens bekannt²⁰⁷⁶. Zwischen Figur und Lanze sind ein Rhyton, ein Messer, ein Ausgussgefäß sowie ein Krater oder Auffanggefäß oberhalb eines kleinen Tisches platziert; jenseits der Lanze steht eine Palme. Die Platzierung des Opfergeräts²⁰⁷⁷ zwischen Lanze und männlicher Figur assoziiert dieses mit der Figur. Die Palme rückt die männliche Figur und ihr Opfergerät somit entweder in den durch die Palme implizierten Sinnzusammenhang, in dem die angedeutete Opferhandlung, ähnlich wie die oben besprochenen Tieropfer- und Stiersprungszenen, verortet war; oder aber sie

2072 CMS I, 515 (Siegelabdruck aus Mykene); II.8, 498 (Siegelabdruck aus Knossos).

2073 CMS V S1B, 353 (Abdruck eines Lentoids, in Theben).

2074 So etwa Morgan 1995b, 142: „the bent tree alludes to the desired presence of the deity for whom the sacrifice is intended“. Vgl. auch Marinatos 2007, 149 sowie Hiller 2011b, 106. 108.

2075 CMS V, 608 (Kissensiegel aus Naxos).

2076 Vgl. zuletzt Marinatos 2010, 63f.

2077 Zur Identifizierung als Opfergerät siehe auch Marinatos 1984a, 117–119 m. Abb. 8.

fungiert als Bezugspunkt für die männliche Figur mit ihrem Opfergerät²⁰⁷⁸. Auf einem Lentoid aus Knossos richtet ferner eine weibliche Figur den Gestus der zur Stirn erhobenen Hand auf eine ‚bikonkave Basis‘ mit darauf platziertem Doppelhorn sowie eine dahinter befindliche Palme²⁰⁷⁹ (Abb. 6.17j). Hier ist zunächst die gebaute Struktur als Bezugspunkt der rituellen Geste zu identifizieren; die ‚bikonkave Basis‘ markiert darin zugleich den Ort als Begegnungszone mit dem Göttlichen²⁰⁸⁰. Die Palme ist erneut der gestikulierenden Figur gegenüber positioniert und könnte hier wieder entweder das rituelle Gebaren der weiblichen Figur gegenüber der gebauten Struktur in den erwähnten Sinnzusammenhang einbetten oder aber gemeinsam mit der gebauten Struktur den Bezugspunkt für die bekannte Ritualgeste bilden.

In diesen beiden letztgenannten Darstellungen könnte über die seit der NPZ belegte umgebungsanzeigende Funktion der Palme hinaus auch eine direkte Bezugnahme der menschlichen Akteure auf die Palme bzw. das von ihr repräsentierte, in einer mythisch-sakralen Uferlandschaft verortete Bezugsobjekt – beispielsweise eine Gottheit oder aber auch eine sakrale Architektur, wie sie noch in der NPZ in Form des ‚Baum-Schreins‘ dargestellt wurde – wiedergegeben worden sein. Die Ambiguität der Darstellung – sofern eine solche beabsichtigt war und nicht allein unserer voreingenommenen Art des ‚Lesens‘ von Siegelbildern geschuldet ist – eröffnet die Möglichkeit, dass die Pflanze tatsächlich *selbst* die Rolle des Bezugspunkts für Opferhandlungen und rituelle Gesten innehatte. War dies der Fall, so war es hier nun die Idee einer als Empfänger kultisch-ritueller Zuwendungen konzeptualisierten Entität, welche in zumindest diesen Darstellungen direkt durch die Palme versinnbildlicht wurde und als direkter Bezugspunkt für rituelle Gesten fungierte. Nicht auszuschließen wäre dann, dass das Bildzeichen Palme auch in den bereits besprochenen Darstellungen von Tieropfer, Stiersprung und Stierfang auf diese Entität verwies. Allerdings – und das sollte an dieser Stelle noch einmal betont werden – war eine solche ‚Lesart‘ der spätpalastzeitlichen Lentoidbilder nicht unbedingt beabsichtigt, und es ist sehr gut möglich, dass auch in den zuletzt besprochenen Siegeldarstellungen die Palme in ihrer nun bereits traditionellen sinnstiftenden Funktion auftrat, in der sie das rituelle Gebaren sowie die Akteure selbst nicht mehr und nicht weniger als in jene mythisch-sakrale Uferlandschaft einbettete, in der die Handlungen konzeptuell verortet waren. War diese Landschaft in der SPZ allerdings konkret mit (einer) bestimmten Gottheit(en) verknüpft, so könnte die Palme durchaus indirekt für

2078 So bereits Marinatos 2010, 64: „The king makes the offerings but the recipient must be the goddess of the palm tree [...]. The seal from Naxos confirms the ruler’s involvement with the palm tree“. Zur Andeutung des in anderen Darstellungen explizit wiedergegebenen Tieropfers siehe auch Antognelli 2006, 17.

2079 CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos).

2080 Vgl. Kapitel 6.2.2: ‚Bikonkave Basen‘ in der Spätpalastzeit. Eine ähnliche Aktion gegenüber einer Palme und einer gebauten Struktur auf einem Boot könnte auf einem Amygdaloid aus Makrygialos dargestellt gewesen sein, falls es sich hierbei nicht um die Wiedergabe von Mast und Segel handelte; siehe CMS V S1A, 55.

diese Gottheit(en) als Adressat(en) der ihr/ihnen jeweils gewidmeten Ritualhandlungen gestanden haben²⁰⁸¹.

Zusammenfassend hatten in der SPZ somit die seit der NPZ etablierten sinnstrukturellen Verknüpfungen der mittlerweile ausschließlich in stilisierter Form wiedergegebenen Palme auch weiterhin Bestand, wobei das Spektrum nun durch Tieropferdarstellungen sowie Ritualhandlungen mit menschlichen Akteuren erweitert wurde (vgl. den Verzweigungsbaum in *Abb. 6.18*). Die Möglichkeit besteht, dass die Palme nun auch selbst den Bezugspunkt von Kulthandlungen bildete und zum ideellen Adressaten von Tieropfern und Ritualhandlungen wurde. Allerdings ist diese Lesart der Siegelbilder nicht zwingend, und auch ein Blick auf das Fortleben der Palme in der EPZ, wo sie zu einem beliebten Dekorelement auf bemalten *larnakes* wurde²⁰⁸², spricht meines Erachtens eher dafür, in der Palme einen vegetabilen Repräsentanten sowie ein Kennzeichen einer der Realität entrückten bzw. göttlichen Sphäre, nicht jedoch einer Gottheit selbst zu sehen. Hierzu passt auch die bislang aus der Diskussion ausgesparte Darstellung auf dem bereits erwähnten Tonpinax aus dem endpalastzeitlichen ‚Schrein‘ (Raum V) in Kannaia: Hier rahmen zwei Sphingen eine ‚bikonkave Basis‘ einschließlich der darauf platzierten Dattelpalme in spätpalastzeitlicher Stilisierung²⁰⁸³. Ähnlich wie die Säule, die in vergleichbaren antithetischen Kompositionen für ein spezifisches gebautes Areal mit sakraler Bedeutung steht²⁰⁸⁴, ist es hier die Palme, welche auf die von ihr typischerweise repräsentierte mythisch-sakrale Sphäre verweist. Ihre Kombination mit der ‚bikonkaven Basis‘ ist dabei umso interessanter, als sie – wie auch auf dem angeblich aus Knossos stammenden Lentoid²⁰⁸⁵ (*Abb. 6.17j*) – die konzeptuelle Verknüpfung dieser Sphäre mit einer von ‚bikonkaven Basen‘ und Doppelhörnern geprägten gebauten Lokalität bestätigt. Dieses Arrangement repräsentiert *pars pro toto* eine Sphäre der minoischen Vorstellungswelt, welche – durch die bildhafte Rahmung mit Sphingen kenntlich gemacht – eine der Realität entrückte sakrale Sphäre war und in der SPZ einen Bezugsort für bzw. einen Ort der Durchführung von rituellen Handlungen markierte.

2081 Zugunsten einer solchen ‚Lesart‘ ließe sich etwa ein relativ spät datierender, reliefierter Möbelbeschlag aus Theben mit der Darstellung einer ursprünglich antithetischen Komposition um eine mittig platzierte Palme anführen: Von beiden Seiten schreiten ‚minoische Genien‘ auf sie zu, welche leblose Vierbeiner über der Schulter tragen; siehe Marinatos 1984a, 121 *Abb. 15*; Hiller 2011b, 108f. m. *Abb. 15*; Antognelli 2006, 17f. m. *Abb. 10*. Dieser verwandt dürfte eine Darstellung auf einer aus Mykene stammenden Gießform für Glasperlen sein, die einen vor einer Palme stehenden ‚minoischen Genius‘ mit Ausgussgefäß zeigt; siehe Kaiser 1976, Taf. 8,6; Hiller 2011b, 107f. m. *Abb. 13*; Antognelli 2006, 17f. m. *Abb. 9*.

2082 Watrous 1991, bes. 296; Morgan 1988, 28; Antognelli 2006, 18f. Zum Nachleben des mit der Palme assoziierten Sinnkonzepts in der frühen Eisenzeit und den historischen Epochen auch Hiller 2011b, 108–112.

2083 Siehe oben [Kapitel 6.2.2: ‚Bikonkave Basen‘ in der Spätpalastzeit](#) m. *Anm. 2016*.

2084 Siehe oben [Kapitel 5.4.3](#) m. *Anm. 1643*.

2085 CMS V S1A, 75 (Lentoid aus Knossos).

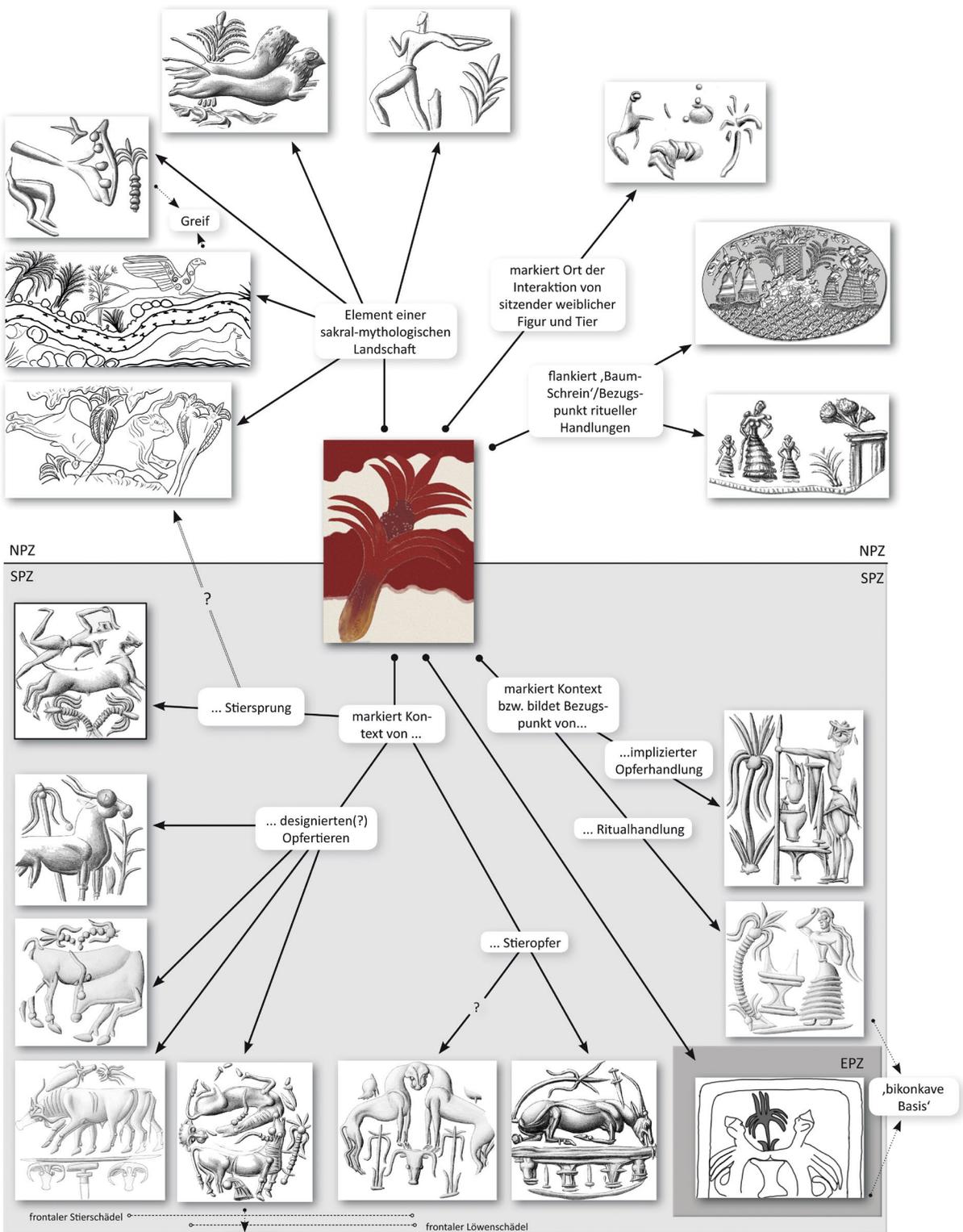


Abb. 6.18 Verzweigungsbaum zum Bildelement Palme.

Die Einbettung des Bildelements Palme in minoische Bildkontexte reflektiert somit ein äußerst begrenztes Spektrum an Sinnkonzepten, bei deren bildlicher Veranschaulichung die Pflanze in der NPZ als Kennzeichen einer mythisch-sakralen Uferlandschaft fungierte oder einer Felslandschaft als Austragungsort des Stierfangs; ferner als Indikator für den Aufenthaltsort einer sitzenden weiblichen Figur von besonderem Status sowie nicht zuletzt zur sinnstiftenden Rahmung von Bezugspunkten ritueller Handlungen seitens menschlicher Akteure. In der SPZ setzte sich diese Tradition fort, wobei nun jedoch ein breiteres Repertoire an Kult- und Ritualhandlungen in der von der Palme suggerierten Sphäre verortet wurde. Anhand der Einbettungspraxis des Bildelements Palme lässt sich somit die Entwicklung und Segmentierung eines Sinnkonzepts nachzeichnen, das auf signifikante Weise die maskulin-heroische Welt der Jäger, Krieger und Stierspringer mit der sakralen Sphäre der weiblichen thronenden Figuren, der ‚Baum-Schreine‘ sowie mit den unmittelbar auf diese ausgerichteten Ritualhandlungen vonseiten weiblicher Akteure verwob. Als in der SPZ die weibliche thronende Figur selbst ebenso wie der ‚Baum-Schrein‘ und die zugehörigen Kompositionen bis auf wenige Ausnahmen von den Bildflächen verschwanden, fand eine Verschiebung hin zu Darstellungen von Ritual- und Opferhandlungen statt, die nun unter Bezugnahme auf die von der Palme repräsentierte sakrale Sphäre sowie möglicherweise indirekt zu Ehren der darin verorteten Gottheit(en) durchgeführt wurden. Die Palme fungierte dabei stets als Repräsentant jener sakralen Sphäre – eine Kontinuität, die sie vielleicht nicht zuletzt ihrer prominenten Position an der Wand des *Throne Room* von Knossos verdankte, wo sie ab der beginnenden SPZ bis zum Ende des Palastes unmissverständlich mit der Person des Throninhabers bzw. der Throninhaberin verknüpft war.

6.3 Die Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* von Knossos

Mit der Umsetzung des Dekorationsprogramms am Übergang von der NPZ III zur SPZ wurden Greifen, Palmen und ‚bikonkave Basen‘ gezielt an den Wänden des *Throne Room* platziert, um als artifizielle Präsenzen sowie symbolische Rahmenelemente das Erscheinungsbild von Menschen und Handlungen im Raum auf adäquate Weise zu vervollständigen. In der Bildanalyse habe ich versucht, sowohl die Wirkungen der einzelnen Bildobjekte als auch die konventionellen Strukturen ihrer Einbettung in Bildkontexte herauszustreichen. Im vorliegenden Abschnitt möchte ich nun die Platzierung der Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* in den Fokus rücken und herausarbeiten, wie die Bildelemente auf das Geschehen vor Ort Bezug nahmen und ihre Wirkungen und Sinnstrukturen entfalteten.

6.3.1 Der Ort des Geschehens: eine Schnittstelle zwischen gebauer Realität und mythisch-sakraler Entrücktheit

Bevor jedoch die Bildelemente selbst an der Reihe sind, gilt es jenem Bestandteil des Bildprogramms Aufmerksamkeit zu schenken, welcher in der bisherigen Analyse der Bildelemente bewusst ausgeklammert wurde: die wandübergreifende Darstellung der baulichen, landschaftlichen und vegetabilen Elemente, durch welche der Ort des Geschehens definiert wurde. Wie schon in [Kapitel 6.1.4](#) erörtert, wies die Wandgestaltung im *Throne Room* eine Abwandlung der spätestens seit der NPZ geläufigen Dreiteilung in Sockelzone, Hauptzone und Oberzone auf. Letztere Oberzone wurde wohl ausschließlich von einer monochrom roten Farbfläche gebildet. Die Sockelzone war in Form eines durchgehenden Bandes mehrfarbiger, schräg verlaufender Wellenstreifen gestaltet, welche die Maserung von Stein und somit eine zur gegenwärtigen Architektur gehörende Wandverblendung suggerieren sollten. In der Hauptzone hingegen wurde wandübergreifend durch die Hintergrundgestaltung in Form horizontaler, abwechselnd roter und weißer bis hellgrauer Wellenbänder sowie durch die auf der West- und Ostwand belegte, für die Nordwand neben der Palme wohl ebenfalls anzunehmende Wiedergabe von *waz*-Lotus-Schilfpflanzen eine uferlandschaftliche Umgebung kreiert ([Abb. 6.2](#) bis [6.4](#)). Im Unterschied zur Sockelzone suggerierte diese eine Verortung des Settings *außerhalb* der Mauern des Gebäudes. Dabei kam ein Konzept minoischer Raumgestaltung zur Anwendung, das bereits in der NPZ entwickelt und in spezifischen Aufenthaltsräumen in Gebäuden des ‚palatialen Architekturstils‘ umgesetzt worden war²⁰⁸⁶. Dieses Konzept sollte nun auch im spätpalastzeitlichen *Throne Room* dazu dienen, eine angemessene Umgebung für die hier verorteten Personen und Handlungen herzustellen.

‚Naturkulträume‘ der Neupalastzeit – ein Exkurs

Im *Throne Room* bildete ein Dickicht aus *waz*-Lotus-Schilfpflanzen den uferlandschaftlichen Rahmen des Geschehens in der Hauptzone²⁰⁸⁷. Jeweils drei Pflanzen waren auf der Westwand zu beiden Seiten der Tür erhalten, weitere Pflanzen fanden sich hinter und jenseits der Greifen auf der Westwand sowie darüber hinaus auf dem nördlichen Abschnitt der Ostwand. Ob sich das Dickicht auf der Nordwand fortsetzte, lässt sich anhand des *in situ* neben dem Thron verbliebenen Fragments mit der Darstellung einer Palme nicht mehr feststellen. Da sich jedoch die Hintergrundgestaltung in Form von Wellenbändern über alle drei Wände erstreckte und Schilfpflanzen sowohl auf der West- als auch auf der Ostwand vorkamen, liegt die Vermutung nahe, dass auch der Greif bzw. die Greifen am Thron in jenes Dickicht eingebettet war(en).

2086 Siehe bereits Günkler-Maschek 2011.

2087 Zu den Pflanzenformen siehe Evans 1935, 910f.; Cameron 1976a, 99f. 527f. 531f.; Hiller 1996a, 88f. sowie jetzt Galanakis u. a. 2017, 52. 60. 63. 72.

Die Idee, durch wandübergreifende Malerei auf artifizielle Weise eine naturlandschaftliche Umgebung zu schaffen, wurde bereits in der NPZ in mehreren Gebäuden ‚palatialen‘ Charakters umgesetzt²⁰⁸⁸. Diese von Veit Stürmer als „Naturkulträume“²⁰⁸⁹ bezeichneten Räumlichkeiten standen während der NPZ II/III auf Kreta und während der NPZ II auch auf Thera als Orte für die Durchführung kultisch-ritueller Handlungen zur Verfügung²⁰⁹⁰. Hierzu gehörten etwa Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada, vermutlich Raum H/3 des *House of the Frescoes* sowie der entsprechend ausgestattete Raum in der *Minoan Unexplored Mansion* in Knossos, aber auch Raum 1a mit dem Wasserlilienfresko im *House of the Ladies* sowie Raum 2 mit dem Lilienfresko im *Building Complex A*, beide in Akrotiri auf Thera²⁰⁹¹. Daneben existierten großräumigere, zum Teil in Form von *polythyron*-Hallen angelegte Areale, die durch die Landschaften an den Wänden in eine artifizielle, extramurale Umgebung eingebettet waren, so etwa die *polythyron*-Halle 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* oder auch der *Room of the Frescoes* im *North House* auf der *Stratigraphical Museum Site* in Knossos²⁰⁹².

Zwei, drei oder vier Wände der Räume waren jeweils mit Darstellungen einer vielfältigen Flora (Kreta) bzw. jeweils einer ausgewählten Pflanzenart (Thera) bemalt²⁰⁹³. Die für die kretischen Pflanzendarstellungen charakteristische Wiedergabe von hybriden Pflanzenformen oder von Zusammenstellungen verschiedener Arten, die in der Natur sowohl saisonal als auch biotopisch bedingt nicht gemeinsam vorkamen, wurde bereits vielfach diskutiert und braucht hier nicht ausführlicher erläutert zu werden²⁰⁹⁴. Gelegentlich wurden die artifiziellen Landschaften außerdem von Tieren bevölkert, so beispielsweise von Affen im Raum H/3 des *House of the Frescoes* in Knossos, von Katzen und Vögeln in Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada, von Enten in Raum 3b im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* oder von Schwalben in Raum 2 von *Building Complex A*. Die Auswahl der Tiere fiel dabei keinesfalls willkürlich aus, sondern war der Landschaft angepasst: Enten in einer Schilflandschaft; Schwalben, Affen, Katzen

2088 Vgl. Morgan 2005b, 24–28; Panagiotopoulos 2012b, 73. Ferner Chapin 1997; Chapin 2004b. Vgl. auch Shaw 1993.

2089 Stürmer 2000. Hierzu auch Panagiotopoulos 2008a.

2090 Siehe dazu u. a. Rehak 1997b, 173f.; Marinatos 1984b, 85–96; Panagiotopoulos 2008a; Günkler-Maschek 2012c, 127–131 mit weiteren Literaturverweisen.

2091 Zum Wandmalereiprogramm von Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada siehe Militello 1998, bes. 250–282. Zum *House of the Frescoes* siehe zuletzt Chapin – Shaw 2006. Zur Pflanzendarstellung aus der *Minoan Unexplored Mansion* siehe zuletzt Chapin 1997. Zu den Wandmalereien aus Akrotiri siehe Doumas 1999, 36f. Abb. 2–5 (Wasserlilienfresko); 100–107 Abb. 66–76 (Lilienfresko).

2092 Zu Raumkomplex 3 siehe Doumas 1999, 152–166 Abb. 116–129. Zu den vergleichsweise fragmentarischen Resten aus dem *North House* in Knossos siehe Warren 2005.

2093 Zu den diesbezüglichen Unterschieden zwischen kretischer und theräischer Malerei siehe Morgan 1990; Davis 1990. Zu Landschaftsdarstellungen allgemein siehe jetzt auch Tzachili 2011, 207–322.

2094 Siehe unter anderem Angelopoulou 2000, 547–549; Warren 2000b, 364–380; Beckmann 2006, 75; Panagiotopoulos 2008a, 135–136; Herva 2006a, 221–240.

und Vögel in einer felsigen Landschaft, zumeist mit Pflanzenbewuchs. In Hinblick auf die Lokalisierung der Tiere wurde somit offenbar auf eine konsistente Wiedergabe des zugehörigen Lebensraums geachtet. Und auch im *Throne Room* wurde diese Konsistenz verfolgt: Hier waren die Greifen in genau einer solchen von Papyrus- und Lotus-Schilfpflanzen sowie Palmen bewucherten Uferlandschaft dargestellt, wie sie seit der NPZ in Wand- wie auch Siegelbildern als der ‚natürliche‘ Lebensraum des Greifen entweder ausführlich oder *pars pro toto* wiedergegeben wurde. Ob die Wellenkonturen der roten und weißen/hellgrauen Farbflächen des Hintergrundes dabei tatsächlich einen Fluss oder eine stilisierte Form von bergigem Terrain andeuteten²⁰⁹⁵ oder ob hierin nicht doch die ‚imitierte[...] Alabasterwand des Saales selbst‘²⁰⁹⁶ zu verstehen ist, braucht an dieser Stelle meines Erachtens nicht diskutiert zu werden²⁰⁹⁷: Es waren jene mythisch-sakralen Uferlandschaften, welche entsprechend den minoischen Darstellungen den ‚natürlichen‘ Lebensraum von Greifen bildeten; entsprechend dürfte der Fall auch hier liegen.

Gemäß der vorherrschenden Forschungsmeinung können diese artifiziellen Naturlandschaften als verkürzte Darstellungen der Gesamtheit der Natur in ihrer ganzjährigen, im Sinne eines „göttlichen Überflusses“ akkumulierten Vielfalt begriffen werden²⁰⁹⁸. Der religiös bedeutsame Charakter dieser Landschaften lässt sich insbesondere mit der Einbindung derselben Pflanzenarten in weitere Bildkontexte kultisch-rituellen Inhalts begründen²⁰⁹⁹. Der Raumdekor in den neupalastzeitlichen Gebäuden sowie die zur selben Zeit entstandenen bildlichen Darstellungen, in denen rituelle Handlungen oft in landschaftliche Kontexte eingebettet waren, verdeutlichen gemeinsam, dass diese artifiziellen Naturlandschaften zu jener Zeit *als der korrekte örtliche Rahmen für rituelle Handlungen erachtet wurden*²¹⁰⁰: Man griff auf dieselben Pflanzenarten zurück, um einerseits die landschaftliche Umgebung kultisch-ritueller Praktiken innerhalb von Bild Darstellungen zu charakterisieren und um andererseits an den Wänden ausgewählter Räumlichkeiten in neupalastzeitlichen Gebäuden entsprechende Landschaften zu erschaffen. Während erstere somit die Verortung der dargestellten

2095 Zu dieser Interpretation gelangte Evans 1899/1900, 40, der diese Meinung später jedoch zugunsten einer Deutung als felsiges Terrain revidierte; siehe Evans 1935, 908. Siehe außerdem Cameron 1976a, 440; Niemeier 1986, 88; Davis 1990, 214f.; Shaw 1997, 677; Marinatos 1993, 53f.; Marinatos 2010, 57f.; Blakolmer 2011, 66.

2096 Schiering 1960, 34: „Die Pflanzen, die als vertikale Akzente in der horizontalen Bewegung des Ganzen kompositionell unentbehrlich sind, genügen m. E. nicht, den Hintergrund doch als Landschaft zu deuten; sie gehören in diesem späten Wandbild vielmehr zur ‚Steintapete‘ dazu, die als Wand – ebenso wie der marmorierte Sockel – konkreter Bildträger der Greifen ist.“

2097 Zum Hintergrund in Form von Farbflächen, die durch gewellte Konturen voneinander abgesetzt sind, siehe ausführlich [Kapitel 4.2.1](#).

2098 Chapin 2004b, 58 (Übers. Verf.). Dazu außerdem Marinatos 1993, 193f.; Herva 2006a, 224f.

2099 Chapin 1997, 19; Chapin 2004b, 48; Marinatos 1984b, 89; Marinatos 1993, 195; Beckmann 2006, 66; Herva 2006a, 225f.

2100 Siehe ausführlicher u. a. Marinatos 1984b, 85–96; Marinatos 1993, 193–196; Chapin 1997; Stürmer 2000; Herva 2006a; Herva 2006b; Panagiotopoulos 2008a.

rituellen Aktivitäten in entsprechenden Umgebungen bildhaft vor Augen führten, *bildeten letztere selbst die Umgebungen, in denen die vor Ort durchgeführten und in Analogie als kultisch-rituell zu bezeichnenden Aktivitäten lokalisiert waren.*

Gelegentlich wurden dabei nicht die Blumenlandschaften allein, sondern auch die Aktivitäten an den Wänden wiedergegeben, sodass sich diese unmittelbar mit den vor Ort ausgeübten Handlungen in Zusammenhang bringen lassen; oder es wurde eine gebaute Struktur in die Landschaft integriert, die *sowohl für die bildlich vergegenwärtigten Ritualteilnehmer als auch für jene im Raum den Bezugspunkt der Handlungen bildete.* Als Beispiel kann etwa Raum 14 in der ‚Villa‘ von Agia Triada genannt werden, wo eine Erhebung im Boden unterhalb der an der Wand dargestellten, gebauten Struktur den Bezugspunkt sowohl der Handlungen der Ritualteilnehmerinnen an den Wänden als auch der Personen im Raum bildete²¹⁰¹. Eine vergleichbare Situation stellte sich meines Erachtens im *Room of the Frescoes* im *North House* von Knossos dar. Dort befanden sich in der Mitte des Raums eine gepflasterte Standfläche und zwei dahinter platzierte Gipssteinplatten, parallel dazu zeigte die Wandmalerei an der Nordwand weibliche Figuren, die vor einer gebauten Struktur agierten, wobei der Fundbereich der Fragmente der Position der Gipssteinplatten am Boden entsprach²¹⁰².

Ein besonders elaboriertes Konzept zur Herstellung eines Ortes mit Bezugspunkt für den Vollzug kultisch-ritueller Handlungen reflektiert die Wandgestaltung von Raumkomplex 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, Thera: An der Nordwand markierte die auf einem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen, dreiteiligen Podium thronende und von einem Greifen begleitete weibliche Figur den „Brennpunkt“²¹⁰³ des Geschehens in der *polythyron*-Halle (siehe oben [Abb. 5.10a](#) sowie [6.11a](#)). Die landschaftliche Umgebung, in der sie bildhaft in Erscheinung trat, bildete einerseits eine ausschließlich von Krokussen bewachsene Felslandschaft, andererseits ein von Enten und Libellen bevölkertes Schilfdickicht. Angesichts der unnatürlichen Konzentration auf jeweils nur eine Pflanzenart hatten beide Landschaften einen starken Symbolcharakter²¹⁰⁴. Die Darstellungen erstreckten sich über die Ost-, Nord-, und Westwand des gesamten Raumkomplexes sowie entlang der Südwand von Raumabschnitt 3b²¹⁰⁵. Sie umschlossen somit die Personen, die sich im zentralen, gepflasterten Bereich der *polythyron*-Halle aufhielten. Die *polythyra* selbst konnten dazu eingesetzt werden, die Schilflandschaft mit Enten sowie die auf dem Podium thronende Figur zu verbergen und im rechten Moment zu zeigen. Die Darstellung der in einer Felslandschaft verorteten Krokussammlerinnen an der Ostwand hingegen begann stets sichtbar im Bereich des gepflasterten Areals

2101 Militello 1992, 102 m. Anm. 6 (0,80 m x 0,98 m [Ost-West]; Höhe: 9 cm). Für dessen Lage „all'estremità NE“ siehe Militello 1998, 358 Nr. 11.

2102 Siehe Warren 2005, bes. 131–133 m. Abb. 8,1–3.

2103 Zur Diskussion minoischer „Brennpunkte“ siehe Hägg 1986.

2104 Siehe Dumas 1999, 152–166 Abb. 116–129; Vlachopoulos 2003; Vlachopoulos 2008.

2105 Siehe hierzu jetzt Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 63.

und setzte sich ununterbrochen bis zu der hinter dem nördlichen *polythyron* positionierten thronenden Figur fort²¹⁰⁶. Mit dem Öffnen der vor den Ritualteilnehmern und zu ihrer Linken befindlichen *polythyra* konnte somit die Anwesenheit oder ‚Erscheinung‘ der von einem Greifen begleiteten thronenden weiblichen Figur in ihrer zweifachen landschaftlichen Umgebung wirkungsvoll in Szene gesetzt werden. Die von einer markanten Dualität und Symbolhaftigkeit geprägte Umgebung, die durch die Gegenwart des Greifen zudem in eine der Realität entrückte Sphäre enthoben wurde, kann aus diesem Grund als idealtypischer Ort erkannt werden, an dem das ‚Erscheinen‘ und die Gegenwart der als göttlich anzusprechenden weiblichen Figur, das In-Kontakt-Treten mit dieser Figur bzw. der Vollzug von Handlungen mit Bezug auf die artifiziell präsente Göttin lokalisiert wurde.

Vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass in der NPZ artifizielle Naturlandschaften *zur Markierung jener Örtlichkeiten dienten, an denen Kulthandlungen verrichtet und unter bestimmten Umständen die Gegenwart einer Göttin inszeniert wurden*. Neben den rein von Pflanzen geprägten und den zusätzlich von Tieren besiedelten Naturlandschaften als Örtlichkeiten rituellen Handelns wurden in der NPZ somit auch solche Räume geschaffen, in denen artifiziell präsente Bezugspunkte das Geschehen vor Ort dominierten. Diese bildeten einerseits innerhalb der Wandbilder den Brennpunkt der dargestellten Akteure; andererseits lässt ihre Positionierung an der Wand – in einer Raumachse oder in Relation zu vorhandenen Installationen – darauf schließen, dass auch die Ritualteilnehmer vor Ort ihre Handlungen daran orientierten. Die idealisierten und mit starkem Symbolcharakter versehenen Landschaften bildeten dabei sowohl für die artifiziell präsenten als auch für die real anwesenden Personen die Umgebung, in der die Handlungen *beider* verortet waren. Während auf Thera der symbolische Charakter dieser Landschaften durch die exklusive Wiedergabe einzelner Pflanzenformen evoziert wurde, diente auf Kreta die selektive Vielfalt und Hybridität der Pflanzenformen dazu, einen angemessenen Rahmen für den Vollzug entsprechender Ritualhandlungen zu schaffen. Die Anwesenheit oder Abwesenheit einer göttlichen Figur in den Malereien spielte dabei sicherlich eine Rolle für das jeweilige Ritual²¹⁰⁷; generell vermochten auf Kreta jedoch bereits die hybriden Pflanzenformen selbst die übernatürliche Sphäre anzuzeigen, in welche man sich mit Betreten des jeweiligen ‚Naturkult-raums‘ begab.

Wenngleich sich die konkrete Nutzung dieser ‚Naturkulträume‘ heutigen Kenntnissen letztlich verschließt, lässt sich dennoch festhalten, dass es sich um Orte innerhalb der NPZ II/III-zeitlichen ‚Villen‘, Stadthäuser und Paläste handelte, die entsprechend bestimmter Vorstellungen gestaltet waren und für den Vollzug der in dieser Zeit aktuellen kultisch-rituellen Praktiken zur Verfügung standen. Mit der allmählichen, lokal zu beobachtenden Aufgabe entsprechend dekoriertes Räumlichkeiten im Laufe der NPZ III, spätestens mit den

2106 Siehe hierzu bereits oben [Kapitel 5.1.4](#).

2107 Vgl. auch Niemeier 1992, 103.

Zerstörungen der ‚Villen‘ und Paläste am Ende der NPZ III, fand auch die weitere Verbreitung dieser speziell dekorierten Räume und Begegnungszonen mit dem Göttlichen ein Ende.

Die Ausnahme unter den von diesen Zerstörungen betroffenen Gebäuden bildete bekanntermaßen der Palast von Knossos. Er war fortan das einzige Gebäude, in dem im *Throne Room* in Weiterführung der neupalastzeitlichen Tradition ein Ort existierte, dessen sakrale Sphäre durch eine von hybriden Pflanzenformen geprägte Landschaft konstituiert wurde. Diese Uferlandschaft bildete nun die unmittelbare Umgebung der Greifen an den Wänden sowie einen Bestandteil der Umgebung der im Raum Anwesenden, etwa der auf dem Thron Platz nehmenden Person, aber auch weiterer, die ihr beiwohnten oder mit ihr interagierten. Die zu einer Seite des Throns erhaltene Darstellung einer Palme war, wie oben gezeigt, in der NPZ ebenfalls ein charakteristischer Bestandteil der Flora mythisch-sakraler Uferlandschaften. Dennoch scheint die unmittelbare Platzierung als rahmendes Element des Throns und seines Inhabers/seiner Inhaberin die Palme in eine darüber hinausgehende Beziehung zum Throninhaber gesetzt zu haben, deren sinnstrukturelle Dimension es gleich noch näher zu ergründen gilt. Schilfdickichte bildeten einen zentralen Bestandteil der landschaftlichen Umgebung, in der von Greifen begleitete thronende weibliche Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status einen Erscheinungsort besaßen, wie insbesondere die Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 3* belegt²¹⁰⁸. Die Wiedergabe eines Papyrus- und Lotus-Schilfdickichts an einem mehr angedeuteten als dargestellten Flussufer für die Gestaltung der Szenerie im *Throne Room* von Knossos steht daher in Einklang mit den übrigen Bildelementen aus Flora und Fauna, welche den Erscheinungsort der thronenden Person als eine der gewöhnlichen Welt entrückte, sakrale Sphäre kennzeichneten²¹⁰⁹.

2108 Vgl. dazu bereits Shaw 1993, 676f.: „there is a shared imagery between the Theran fresco and the painted room at Knossos, one that combines both the subject matter illustrated in the frescoes and the visual impact of features of the room“. Ferner Immerwahr 2000, 485 f.

2109 Cameron 1976a, bes. 157 und *passim*; Niemeier 1986, 88; Hiller 1996a, 88; Hiller 2008, 195. In eine ähnliche Richtung argumentierte bereits Stefan Hiller, der das knossische Papyrus-Schilf-Motiv auf ägyptische Binsengefilde zurückführte. Er betonte den ‚elysischen‘ Charakter der Darstellung, wodurch der Herrscher in eine „überwirkliche, Seligen und Göttern vorbehaltene Landschaft“ entrückt worden sei; siehe Hiller 1996a, 89; Hiller 2008, 191–197. Ferner Hiller 2000a; Hiller 2000b. Wenngleich andere Indizien wie etwa die sphingengleich gelagerten flügellosen Greifen tatsächlich darauf hindeuten, dass das neue Bildprogramm des *Throne Room* unter Inspiration durch ägyptische bild-räumliche Arrangements entstanden war (vgl. unten Kapitel 6.3.3), so war das Konzept der von Palmen geprägten, mythisch-sakralen Uferlandschaft einschließlich ihrer fantastischen Bewohner auf Kreta dennoch bereits seit Längerem etabliert und es dürfte zumindest in diesem Punkt nicht zwingend eine chronologisch unmittelbare Inspiration aus Ägypten dahinterstehen. Zu den Unterschieden in der Konzeption der von Palmen geprägten Landschaften in ägyptischen Darstellungen und auf minoischen *larnakes* siehe auch Antognelli 2006, 19–22.

Die Sockelzone: Verortung des Geschehens im Palast von Knossos

Die Uferlandschaft bildete jedoch nur einen Aspekt des durch die Wandbilder definierten Ortes des Geschehens. Unterhalb der Hauptzone bestand die Sockelzone, die zugleich den Hintergrund der Bänke bildete, aus einem umlaufenden Streifen gemalter Steinmaserung. Sie suggerierte somit grundsätzlich eine zur realen Architektur, das heißt zum *gegenwärtigen gebauten Raum* gehörende Wandverblendung²¹¹⁰ (Abb. 6.2 bis 6.4). Im Unterschied zur mythisch-sakralen Uferlandschaft der Hauptzone wurde mit der Sockelzone also der *Throne Room* selbst in seiner Eigenschaft als gebauter Raum reflektiert. Die Sockelzone bildete damit ein an der Definition des Ortes wesentlich beteiligtes Element: Sie verankerte das Geschehen im *Throne Room* innerhalb der *gebauten Landschaft des Palastes von Knossos*.

Die auf der Sockelzone gelagerten Greifen befanden sich also gleichzeitig im gegenwärtigen gebauten Raum und in der mythisch-sakralen Uferlandschaft; sie bildeten die Schnittstelle zwischen den beiden konzeptionell verschiedenen Umgebungen und brachten zugleich die Realität ihrer Verquickung im *Throne Room* zum Ausdruck: Der Ort des Geschehens war ein gebauter und als Bestandteil des Palastes von Knossos konzipierter Ort, der zugleich aber auch einen Ort in der mythisch-sakralen Uferlandschaft der minoischen Vorstellungswelt verkörperte. Beide Realitäten zusammen konstituierten die Umgebung, in der das Geschehen im *Throne Room* lokalisiert war bzw. die für das Geschehen im *Throne Room* die angemessene Örtlichkeit bildete²¹¹¹.

Die Gestaltung der Sockelzone im *Throne Room* wich allerdings in bemerkenswertem Maße von bisherigen und gleichzeitigen Ausführungen ab. Ein Vergleich etwa mit der spätpalastzeitlichen Sockelzone an Ost- und Südwand der *West Porch*, aber auch mit der Sockelzone unterhalb der ‚Fischerjungen‘ und der *Ikria* im SK I *West House* von Akrotiri²¹¹² macht die Unterschiede deutlich: Anstatt malerisch den Eindruck mehrerer nebeneinander platzierter Paneele zu erwecken, war die gesamte Fläche der Sockelzone im *Throne Room* einheitlich mit schräg verlaufender Maserung gefüllt. Die Verlaufsrichtung variierte jeweils: An der Nordwand verlief sie auf der vom Betrachter aus linken Seite des Throns von rechts oben nach links unten (///), auf der rechten Seite des Throns hingegen von links oben nach rechts unten (\\); auf der Westwand scheint das Schema indes andersherum gewesen zu sein, die Maserung zur Linken der Tür zum *Inner Sanctuary* also von links oben nach rechts unten verlaufen zu sein (\\) ²¹¹³. In jedem Fall erweckt der Verlauf der Maserung – in gesicherter Form zumindest an der Nordwand – den Eindruck, dass hier bewusst das seit der

2110 Cameron 1976a, 35. 114–116.

2111 Zu einem vergleichbaren „dialectic of grounding and elevating elements“ im *megaron* von Pylos siehe Thaler 2015, bes. 354.

2112 *West Porch*: Evans 1935, 893–895 Abb. 873; Hood 2005, 66f. Kat.-Nr. 14 Abb. 2.16. *West House*, Akrotiri: Doumas 1999, 50f. Abb. 14–17; 86–91 Abb. 49–56.

2113 Galanakis u. a. 2017, 60 Abb. 16; 64 Abb. 21; 80. 84.

ausgehenden APZ in Sockelzonen²¹¹⁴ verwendete Motiv adaptiert und einem neuen Nutzen zugeführt wurde, nämlich den Thron gemeinsam mit den anderen angrenzenden Bildelementen in den Mittelpunkt zu rücken. Mit ihrer bislang einzigartigen Gestaltung diente die Sockelzone somit nicht nur der Verortung des Geschehens innerhalb der baulichen Gegebenheiten des Palastes, sondern fügte sich in das Gesamtschema des Bildprogramms im *Throne Room* ein, welches für das Geschehen vor Ort einen die visuelle Wirkung verstärkenden Rahmen bilden sollte. Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden die Verteilung der in der Bildanalyse untersuchten Elemente besprechen, durch welche das in diese Umgebung eingebettete Geschehen sowie die daran beteiligten Personen charakterisiert wurden.

6.3.2 Zum axialen Bildschema

Zunächst gilt es allerdings kurz auf die bekannte ‚Wiederherstellung‘ des *Throne Room* einschließlich der rekonstruierten Darstellung rund um den Thron einzugehen. Nach wie vor gibt es keine Belege für die seit Evans entsprechend der erhaltenen Komposition auf der Westwand auch für die Nordwand angenommene Spiegelung der Darstellung des Palmenfreskos auf der anderen Seite des Throns und somit für eine symmetrisch-axiale Komposition zur Rahmung von Thron und Throninhaber. Sie scheint mir jedoch aus den folgenden Gründen noch immer am überzeugendsten:

- 1) Die Aufstellung von Bänken und Thron entlang der Nordwand, einschließlich der gleich großen Lücken zwischen ersteren und dem Thron, suggeriert bereits für sich ein gewollt axial-symmetrisches Schema zur Präsentation des Ehrensitzes und dessen Inhabers.
- 2) Die von links oben nach rechts unten verlaufende Maserung in der Sockelzone zur vom Betrachter aus rechten Seite des Throns wurde von einer gegengleich verlaufenden Maserung zur linken Seite des Throns gespiegelt. Die an sich ungewöhnliche Gestaltungsform des Steinimitats – in einem durchgehenden Streifen anstelle der üblichen Paneele – sowie ferner das symmetrisch-axiale Schema der Maserung verdeutlichen, dass sogar die Sockelzone dazu benutzt wurde, den Thron als Brennpunkt des bild-räumlichen Arrangements zu kennzeichnen. Die ‚bikonkave Basis‘, die der Steinmaserung in der Lücke zwischen Bank und Thron zur Rechten des Ehrensitzes vorgeblendet war, lässt angesichts der Symmetrie der Maserung, gepaart mit dem Vorhandensein einer ebensolchen Lücke auf der anderen Seite des Throns, eine zweite ‚bikonkave Basis‘ eben dort erwarten.

2114 Zu den frühesten Exemplaren wie etwa dem MM II *Marbled Dado* aus Knossos siehe Immerwahr 1990, 22f. m. Abb. 6f; Hood 2005, 76f. Kat.-Nr. 29 Abb. 2.27.

- 3) Ebenfalls für eine symmetrisch-axiale Komposition der Darstellung an der Nordwand spricht die weitaus vollständiger erhaltene symmetrisch-axiale Komposition an der Westwand, die zur Rahmung des Eingangs zum *Inner Sanctuary* diente. Anzumerken gilt allerdings, dass hier keine Symmetrie in der Architektur vorlag: Die Bank entlang des nördlichen Abschnitts der Westwand fand keine Entsprechung entlang des südlichen Abschnitts. Das axial-symmetrische Schema bezog sich hier somit ausschließlich auf die Tür zum *Inner Sanctuary*. Hinzu kommt, dass das Arrangement aufgrund des Lustralbeckens und dessen aufstrebender Westwand in seiner Gesamtheit nur aus einem sehr schrägen Winkel von einem Standort innerhalb des *Throne Room* zu sehen war (vgl. [Abb. 6.2](#)). Hier ging es folglich weniger darum, das Erscheinungsbild der Tür zum *Inner Sanctuary* sowie einer eventuell zu bestimmten Anlässen aus diesem in den *Throne Room* tretenden Person in seiner visuellen Vollständigkeit wahrnehmbar zu präsentieren. Vielmehr muss es das Ziel gewesen sein, die beiden gelagerten Greifen als Wächterpaar in eben diesem flankierenden Arrangement vor Ort gegenwärtig zu haben, ihre *Existenz* in genau dieser Anordnung zu gewährleisten, da allein diese Anordnung der beiden Wächtertiere die korrekte Konstellation zur Rahmung und zum Schutz des Eingangs zum *Inner Sanctuary* bildete. War auch für den Thron eine entsprechende Funktion und Wirkung der rahmenden Darstellung gewünscht – wovon ich überzeugt bin –, so muss es auch im Falle des Throns ein Paar von Wächtertieren gewesen sein, dessen artifizielle Präsenz zur adäquaten Rahmung und zum wirkungsvollen Schutz des Throns und dessen Inhaber/dessen Inhaberin in eben derselben Anordnung wie neben der Tür zum *Inner Sanctuary* benötigt wurde.
- 4) Die unlängst auf dem Goldring aus dem Grab des *Griffin Warrior* bei Pylos zutage getretene Ritualdarstellung²¹¹⁵ ([Abb. 6.16h](#)) belegt schließlich die Existenz des Motivs eines von zwei Palmen flankierten Bezugsobjekts in der NPZ III: In diesem Fall ist es ein ‚Baum-Schrein‘, an dem zu beiden Seiten Palmen schräg emporwachsen – in einer Weise also, wie sich diese auch für den *Throne Room* ergeben würde, wenn man die Palme, die sich zur vom Betrachter aus rechten Seite des Throns erhalten hat, auf der linken Seite spiegelte (vgl. [Abb. 6.5](#)).

Trotz fehlender direkter Evidenz scheint mir angesichts dieser Überlegungen und Komparanda eine symmetrisch-axiale Anordnung von Greifen, Palmen und ‚bikonkaven Basen‘ zu beiden Seiten des Throns auch weiterhin die plausibelste Lösung für die verlorene Komposition auf der Nordwand des *Throne Room* zu sein ([Abb. 6.4](#)).

Die Entstehung des symmetrischen Schemas in Bezug auf weibliche ins Zentrum gesetzte Figuren lässt sich an NPZ II/III-Darstellungen verfolgen, die jeweils eine weibliche Figur oberhalb, zwischen oder unterhalb von symmetrisch zueinander platzierten Vögeln zeigen: Auf zwei Goldringen aus Poros ist es jeweils eine in einer (felsigen) Krokuslandschaft sitzende Frauenfigur, während ein Siegelabdruck aus Knossos eine stehende weibliche Figur zeigt, die – ebenfalls in einem

2115 Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10.

durch Blumen charakterisierten Gefilde – einen Stab in der nach vorn gestreckten Hand hält²¹¹⁶ (Abb. 6.19a bis 6.19c). Ein unlängst in Pylos zutage getretener Goldring mit der Darstellung einer weiblichen Figur mit Zepter oder Stab in der im Original ausgestreckten Rechten, die zwischen zwei auf Felsformationen gelandeten Vögeln schwebt, scheint dieselbe Idee zu repräsentieren²¹¹⁷. Eine alternative Darstellungsform bildete die Wiedergabe der weiblichen Figur auf der Spitze eines Berges, in diesem Fall von Löwen gerahmt, auf den bekannten Siegelabdrücken der *Mother of the Mountain*²¹¹⁸ (Abb. 6.19d). Die Vergesellschaftung mit zwei Greifen sowie darüber hinaus mit einer Pflanze und einer ‚bikonkaven Basis‘ belegt schließlich das spätpalastzeitliche Lentoid in Cambridge²¹¹⁹ (siehe oben Abb. 6.9o). Dort ist es allerdings bereits die ‚Göttin mit *snake frame*‘, deren Darstellung in der SPZ die sitzende Göttin weitgehend von den Bildflächen verdrängt hatte²¹²⁰. Im Vergleich mit weiteren symmetrischen Darstellungsschemata wie etwa den Ziegen zu beiden Seiten des *baitylos*-ähnlichen Objekts auf dem Rhyton aus Kato Zakros (siehe oben Abb. 5.17a) oder der Rahmung des ‚Baum-Schreins‘ auf dem kürzlich in Pylos gefundenen Goldring²¹²¹ (Abb. 6.16h) lässt sich die Entstehung des im *Throne Room* umgesetzten Wandbildschemas zur Rahmung des Throns somit folgendermaßen zusammenfassen: Seine Wurzeln liegen einerseits in der Repräsentation weiblicher, dem Irdisch-Gegenwärtigen entrückter und somit wohl göttlicher Figuren, deren In-Erscheinung-Treten durch Vögel und gelegentlich Löwen in symmetrischen Arrangements gerahmt werden; andererseits gehen sie auf die axial-symmetrische Platzierung von in den Fokus gerückten sakralen Gegenständen wie ‚Baum-Schreinen‘ oder *baitylos*-ähnlichen Objekten zurück, in denen man ohne Zweifel die Bezugsobjekte ritueller Handlungen und Strukturen erkennen darf. In diesem Sinne weist auch das Wandbildschema rund um den Thron diesen und dessen Inhaber in jedem Fall als Bezugsobjekt ritueller Handlungen aus.

2116 Dimopoulou – Rethemiotakis 2000, 43 Abb. 4 (*Sacred Conversation Ring* aus Poros); Rethemiotakis 2016/2017, 2–9 Abb. 1–7 (*Divine Couple Ring* aus Poros); CMS II.8, 257 (Abdruck eines Amygdaloids, aus Knossos).

2117 Davis – Stocker 2016, 643–645 Abb. 11.

2118 CMS II.8, 256 (Abdrücke eines Schildrings, aus Knossos).

2119 CMS XIII, 39 (Lentoid in Cambridge).

2120 Die Ursprünge dieses Bildschemas wiederum reichen in die mesopotamische und assyrisch-mitannische Bildkunst zurück: Der ‚Heilige Baum‘, möglicherweise eine stilisierte Form des Baum des Lebens, bildete nur eine Art des Mittelpunkts; flankierende Wesen pflegten das zentrale Baum-Objekt oder nährten sich von ihm; siehe Aruz 2008, 174; Reusch 1958, 346; Rhyne 1970, 120. 200. Auch in den spätpalastzeitlichen Darstellungen auf Lentoiden scheinen die Tiere ihre Schnäbel zu den zum Teil recht ausgeprägt wiedergegebenen Brüsten der mittig platzierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ auszustrecken; siehe etwa CMS II.3, 63 (Lentoid aus Knossos). V, 654 (Lentoid aus Jalyos). Die im Vorderen Orient mit jener Darstellungsform assoziierte Idee der gleichzeitigen Ernährung der Tiere und der Überlegenheit der mittigen Figur über die Mächte der natürlichen wie übernatürlichen Tierwelt scheint zumindest teilweise auch in der minoischen Kultur eine Rolle gespielt zu haben. Vgl. dazu Crowley 1989, 34. 37f.; ferner Spartz 1962.

2121 Für weitere NPZ II/III-Darstellungen siehe u. a. CMS II.6, 102 (Abdruck eines Lentoids, aus *Agia Triada*); II.7, 73. 74 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros).

6.3 Die Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* von Knossos

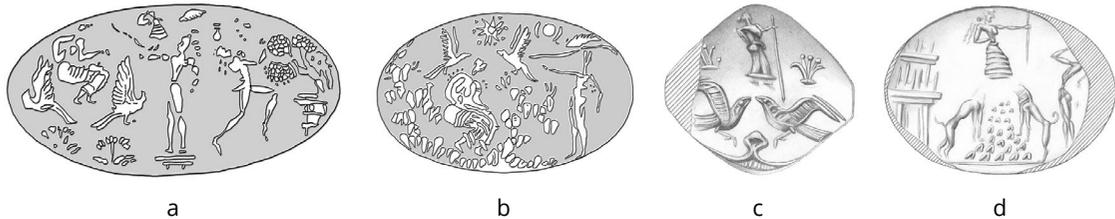


Abb. 6.19 Zum symmetrischen Schema in Bezug auf weibliche, ins Zentrum gesetzte Figuren: a) *Sacred Conversation Ring* aus Poros; b) *„Divine Couple“ Ring* aus Poros; c) aus Knossos; d) aus Knossos.

6.3.3 Die Greifen am Thron und an der Tür zum *Inner Sanctuary*

Die flügellosen Greifen an den Wänden des *Throne Room* unterstrichen als Bewohner einer mythisch-sakralen Uferlandschaft zunächst die auch durch die hybriden Pflanzenformen angedeutete überweltliche Sphäre, in die das hier verortete Geschehen eingebettet war. Die Wiedergabe der auf der Sockelzone gelagerten lebensgroßen Fantasiewesen verdeutlichte darüber hinaus, dass es sich hier nicht nur um ein Genrebild mit Greifen handelte, sondern deren artifizielle Präsenz evoziert wird, die Tiere also als Bestandteil des räumlichen Arrangements vor Ort konzipiert waren und wahrgenommen wurden²¹²². Ihre visuelle Gegenwart aktualisierte die mit Greifen an sich assoziierten Wirkungen, die das Tier zunächst überhaupt als Teilhaber am räumlichen Arrangement qualifiziert hatten, und die nun in den bildräumlichen Beziehungen zu Personen und Objekten vor Ort zur Geltung kamen.

Dabei setzte die Platzierung des Bildelements Greif an Nord- und Westwand die Fantasiewesen zum einen in Relation zur Türöffnung in der Westwand, hinter der sich das *Inner Sanctuary* befand, und darüber hinaus möglicherweise zu einer Person, die vom *Inner Sanctuary* aus durch selbige Tür in den *Throne Room* trat; zum anderen in Relation zum Thron und damit zu jener Person, die zu bestimmten Anlässen auf ihm Platz nahm (Abb. 6.2; 6.3; 6.6). Mit der symmetrischen Platzierung der Greifen zu beiden Seiten der Tür zum *Inner Sanctuary* sowie zu vermutlich beiden Seiten des Throns wurde jeweils ein relationales Arrangement hergestellt, welches sowohl in Anwesenheit als auch in Abwesenheit einer zentralen Person im Sinne des von Michael Wedde konstatierten Mottos der „Macht der Mitte“²¹²³ fungierte. Das hierarchische Moment kam in der symmetrischen Syntax zum Ausdruck, welche die wechselseitige Beziehung der konstitutiven Bildelemente veranschaulichte. In dieser Syntax vereinten sich formelhaft die Aspekte der gegenseitigen Autorität und

2122 So dokumentierte bereits Cameron 1976a, 496, „a naturalistically convincing form, with realistic touches, and a noble conception of the grace, strength and important religious function“, durch die sich die Darstellung der Greifen auszeichnete.

2123 Wedde 1995, 502 (Übers. Verf.). Zur „Bildsprache der Macht“ im axialen Bildschema siehe ferner Younger 1995a, 182–187; Blakolmer 2011, 68. 71–73.

Unterordnung, der Stärke und des Schutzes. Vor allem in den spätpalastzeitlichen Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ erfüllten Greifen eine entsprechende Rolle (vgl. Abb. 6.9l bis 6.9o und Abb. 6.10). Generell war der Greif in seiner Rolle als Wächter mit Löwen und Sphingen austauschbar, wobei Dessenne in den kleinerformatigen Darstellungen grundsätzlich eine Präferenz für den Löwen feststellte²¹²⁴. Allerdings stammen von den zwölf Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ vier mit Greifen aus Kreta, eine fünfte mit Greifen aus Ialysos, während für die aus Löwen bestehende Entourage zwei Exemplare aus Kreta, drei vom griechischen Festland und eines von den griechischen Inseln bekannt sind; eine weitere Darstellung mit flankierenden Ziegen und ‚minoischen Genien‘ stammt ebenfalls vom Festland²¹²⁵. Wenngleich diese Zusammenstellung mehr den Fundumständen denn einer Präferenz für das eine oder andere Motiv geschuldet sein dürfte, so könnte die Begleitung durch Greifen in ihrer weitgehenden Konzentration auf Kreta dennoch auch auf eine geringere Attraktivität des Motivs auf dem Festland hindeuten. Und dass auch die Wahl für die Rolle des fähigsten Beschützers und Begleiters der Person im *Throne Room* auf den Greifen, nicht auf den Löwen fiel, dürfte in seinem Verständnis als mächtigster, in Tierkampfszenen unbesiegter Bewohner der minoischen sakral-mythologischen Vorstellungswelt sowie als bereits etablierter Begleiter von hochrangigen bis göttlichen Individuen eine Begründung finden.

Ebenso wie in anderen Bild Darstellungen zeichnete sich die Wiedergabe der Greifen an den Wänden des *Throne Room* durch eine friedliche bzw. freiwillige Anwesenheit der Tiere aus. Die Greifen stellten ihre Fähigkeiten und Eigenschaften als mächtigste Tiere in den Dienst des zentralen Subjekts, dem sie sich – im Unterschied zu den von der ‚Herrin der Tiere‘ bezwungenen Wesen – passiv unterordneten und das sie zugleich beschützten. Dessenne zufolge legte gar die Darstellung ohne Leine – die sowohl in den neupalastzeitlichen als auch in den spätpalastzeitlichen Bild Darstellungen als Merkmal der ‚Domestizierung‘ des Greifen vonseiten einer anthropomorphen Figur vorkam – nahe, dass die Gegenwart des oder der Thronenden bzw. des Thrones allein genügte, um die Tiere zur Gehorsamkeit zu bewegen²¹²⁶. Denselben Eindruck erweckte die entsprechende Situation rund um die Tür zwischen *Inner Sanctuary* und *Throne Room*: Abgesehen von dem Eingang zum *Inner Sanctuary* selbst rahmten die Greifen hier möglicherweise auch eine durch die Tür tretende Person, wobei dann durch das aufrechte Erscheinen dieser Person das in der SPZ gehäuft begegnende Bildschema der von Tieren flankierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ reproduziert wurde²¹²⁷. Der Einsatz des Bildelements Greif an den Wänden des *Throne Room* folgte somit der sinnstrukturellen Logik, der gemäß der Greif zum einen als Wächtertier, zum anderen zur Charakterisierung desjenigen menschlichen Individuums verstanden wurde, dem er beigeordnet war: Der Greif markierte die sakral-entrückte und schützenswerte Bedeutung des jenseits der Tür in der Westwand gelegenen *Inner Sanctuary* und des Throns und

2124 Dessenne 1957, 211.

2125 Vgl. Hägg – Lindau 1984, 68f. Taf. 1 Abb. 1; Younger 1995a, 182–184.

2126 Dessenne 1957, 213.

2127 Niemeier 1986, 74–77.

6.3 Die Bildelemente an den Wänden des *Throne Room* von Knossos

kennzeichnete zugleich den hochrangigen bis göttlichen Status der Person auf dem Thron sowie derjenigen Person, die zu bestimmten Anlässen in das *Inner Sanctuary* bzw. von diesem aus in den *Throne Room* trat.

Die Wiedergabe der Greifen an den Wänden des spätpalastzeitlichen *Throne Room* unterscheidet sich jedoch in einigen Punkten ganz wesentlich von anderen neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Darstellungen: Zunächst die Gestaltung der Tiere selbst, deren floraler Brustdekor ebenso wie das Suggestieren von Volumen durch die Angabe von Schatten keine neupalastzeitlichen Vorläufer besitzen. Zwar lassen sich die Details des Brustdekors – wie oben in Kapitel 6.1.4 bereits ausgeführt – einwandfrei in die Tradition der NPZ einreihen; ihre Verwendung im Brustdekor der Fantasiewesen stellt jedoch ein absolutes *Novum* dar²¹²⁸ und verrät den innovativen Anspruch, welcher der Ausführung des Greifenfreskos anhaftete. Selbiger Anspruch tritt auch in der neuartigen Verwendung von Schraffur zur Andeutung von Schatten und Volumen zutage²¹²⁹. Ebenfalls neu ist die Flügellosigkeit sowie die auf dem Bauch lagernde Haltung der Tiere. Zwar begegnen einzelne gelagerte Greifen auf Kreta bereits in der APZ und in der NPZ²¹³⁰, doch haben diese stets Flügel, ebenso wie die Greifen in den spätpalastzeitlichen Siegelbildern der ‚Göttin mit *snake frame*‘, die allerdings durchwegs auf allen vieren stehen, sich auf die Hinterbeine stellen oder auch auf dem Hinterteil hocken. Die Greifen an den Wänden des *Throne Room* erinnern ob ihrer Haltung vielmehr an die Darstellung ägyptischer Wächterfiguren²¹³¹, und so führte schon Evans kurz nach der Freilegung die Wiedergabe der Greifen in einer Schilflandschaft sowie ihre Flügellosigkeit auf ägyptische Vorbilder, insbesondere die gelagerten Sphingen, zurück²¹³².

Die Inspirationsquelle für die formale Gestaltung der Tiere dürfte tatsächlich in Ägypten gelegen haben: Dort wurde zu eben jener Zeit ein monumentales Bauprogramm einschließlich der erstmaligen Errichtung einer Sphingenallee umgesetzt, wovon jene knossischen Gesandten, an deren Besuch die Wandmalereien im Grab des verantwortlichen Architekten Senenmut erinnern, mit einiger Sicherheit berichten konnten²¹³³. Im Rahmen des neuen Dekorprogramms könnte an den Wänden

2128 Siehe hierzu ausführlicher Galanakis u. a. 2017, 76–78.

2129 Evans identifizierte die Schraffur als *Chiaroscuro*; Evans 1935, 913 Abb. 886. Siehe außerdem Immerwahr 1990, 98. 161, und Blakolmer 2011, 67f., denen zufolge die Schraffur dazu gedient haben könnte, ein Stuckrelief zu imitieren, welches einen Vorgänger des Greifenfreskos gebildet hätte.

2130 Blakolmer 2011, 64f. m. Anm. 10.

2131 So beispielsweise das Fresko im Grab des Sennefer in Theben; vgl. Hiller 1996a, 98. 103 Abb. 33.

2132 Evans 1899/1900, 40. Siehe außerdem zur stilistischen Anknüpfung an ägyptische Vorbilder Hood 1978, 66; Hiller 1996a, 79. Die ägyptisierende Haltung wurde auch in mykenischen Darstellungen übernommen, so etwa in jener aus Pylos, in der Sphingen in antithetischer Position auf einem Gebäude lagerten; vgl. Hiller 1996a, 90.

2133 Ein Vorbild für die im Thronraum umgesetzte Komposition einschließlich der Flügellosigkeit der Greifen ist m. E. in der ersten so genannten Sphingenallee – ein von hunderten, in Paaren einander gegenüber gelagerter Sphingen flankierter Prozessionsweg – zu finden, die vom Niltal hinauf zu den Terrassen von Hatschepsuts Totentempel in Deir el-Bahri führte; vgl. Szafranski 2014, 132–134 mit Abb. 7.10. In der Grabkapelle von Hatschepsuts Chefarchitekt Senenmut,

des spätpalastzeitlichen *Throne Room* gezielt auf diese ägyptisierende Art der Wiedergabe zurückgegriffen worden sein, um mittels der in Ägypten mit dieser Haltung assoziierten Funktion derartiger *Wächterfiguren* eben diese Wirkung des Greifen in angemessener Weise in den Dienst der visuellen Inszenierung der Hauptperson vor Ort zu stellen²¹³⁴. Ein solcher Einfluss, sofern er denn vorhanden war, wirkte sich jedoch ausschließlich auf die formale Gestaltung, auf eine in neuem Stil umgesetzte, visuelle Inszenierung des Geschehens im *Throne Room*, aus, während die Komposition selbst auf Kreta bereits langlebigere Ideen und Bildtopoi reproduzierte.

Mit den Greifen an den Wänden des *Throne Room* lassen sich somit einige Verständnis- und Einbettungsweisen assoziieren, die auch andere neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Bilddarstellungen der fantastischen Kreatur prägten. Als reguläre Bewohner einer mythisch-sakralen Uferlandschaft waren sie auch im *Throne Room* in einer solchen lokalisiert; zugleich bedeutete ihre Platzierung auf der zur gegenwärtigen Architektur gehörenden Sockelzone, dass sie *im Raum artifiziell präsent waren*. Ihre Orientierung in Richtung baulicher Elemente wie der Tür zum *Inner Sanctuary* und dem Thron an der Nordwand vermittelte neben einer Wächterfunktion gegenüber den baulichen Strukturen zudem den Eindruck einer unmittelbaren Bezugnahme auf das menschliche Individuum, das dort seinen Platz hatte. Gemäß der wohl wichtigsten, diesem bild-räumlichen Arrangement zugrunde liegenden Sinnstruktur fungierte die mythologische Entourage hier nicht nur als Begleiter und Beschützer, sondern brachte vor allem die Bedeutung und Autorität der von ihr flankierten Person zum Ausdruck, deren Zugehörigkeit zur selben sakral-überweltlichen Sphäre sie visualisierte. Die Flügellosigkeit der Greifen in Kombination mit ihrer lagernden Haltung sowie der florale Dekor und die Schraffuren auf den Tierkörpern lassen darauf schließen, dass der oder die Auftraggeber und Künstler²¹³⁵ sich durch die neuartige Darstellungsform des minoischen Bildthemas von der bisherigen Darstellungstradition der Tiere abzusetzen suchten. Hierin tritt möglicherweise die Absicht zutage, die minoische Bedeutung und Funktion der Tiere vor Ort durch eine veränderte, ihre Wächterfunktion noch präziser und monumentaler visualisierende Bildform zum Ausdruck bringen, wie sie möglicherweise in einer Annäherung der Tiere an die ägyptischen (rundplastischen) Wächterfiguren (der Hatschepsut'schen Sphingenallee) gesehen wurde. Dass die Greifen dabei ihre Flügel verloren, ist aufgrund der Neuartigkeit dieser Erscheinungsform nicht zu vernachlässigen und könnte mit weiteren, sich unserer Kenntnis entziehenden Veränderungen im Verständnis der mythischen Wesen im *Throne Room* verknüpft gewesen sein. Zumindest für das grundsätzliche Verständnis der

der den Bau des Totentempels beaufsichtigte, fand sich eine der frühesten Darstellungen von *keftiu* als Tributbringern; siehe Wachsmann 1987, 27f.; Panagiotopoulos 2001 sowie zur Historizität derartiger Darstellungen auch Panagiotopoulos 2008b, 168f. Zur hier festgehaltenen Gesandtschaft siehe Wachsmann 1987, 121–125; MacGillivray 2009, 164f. Ein Aufsatz hierzu befindet sich in Vorbereitung durch die Verf.

2134 Vgl. auch Tamvaki 1974, 289; Dessenne 1957, 213; Marinatos 1993, 54; Hiller 1996a; Shaw 1997, 496f.

2135 Zur nicht zu unterschätzenden Rolle einzelner Künstler bei der Planung und Gestaltung von Bildprogrammen siehe Immerwahr 1990, 17; Shaw 1997.

Tiere als Mischwesen aus Löwe und Greifvogel war das Fehlen der Flügel aufgrund der entsprechenden Gestaltung des Kopfes jedoch kein Hindernis.

6.3.4 Die Palmen am Thron

In der Hauptzone der Wandmalerei an der Nordwand des *Throne Room* ergänzten zumindest eine, aller Wahrscheinlichkeit nach aber zwei Palmen das Erscheinungsbild der Person auf dem Thron um weitere inhaltliche Aspekte (Abb. 6.3 bis 6.5). Wie die Papyrus- und Lotus-Schilfpflanzen gehörte auch die Palme standardmäßig zur hier evozierten mythisch-sakralen Uferlandschaft. In dieser Verwendung hatte das Bildelement seit der NPZ in zahlreichen Bilddarstellungen Niederschlag gefunden und reziprok auch die von ihm geprägten Landschaften als mythisch-sakral definiert (Abb. 6.18). An der Nordwand des *Throne Room* trug die Palme nun ebenfalls dazu bei, den Ort des Geschehens allgemein als ein der Realität ent-rücktes mythisch-sakrales Ufergestade auszuzeichnen, das den Lebensraum fantastischer Kreaturen wie der Greifen sowie den Aufenthalts- und Aktionsbereich der im *Throne Room* anwesenden Personen bildete. Dabei ist hervorzuheben, dass hier weiterhin die ‚naturgetreuere‘ Form der Palme mit reicherer Blattkrone, wie sie in den neupalastzeitlichen Darstellungen mehrheitlich wiedergegeben wurde, zur Ausführung kam. An der Wand des spätpalastzeitlichen *Throne Room* führte sie somit die neupalastzeitliche Bildtradition zu einer Zeit fort, als in den kleinformatigen Bildmedien bereits die in der NPZ III aufgekommene Darstellung der Palme mittels zweier langer, zur Seite herabhängender Blätter und wenigen mittig nach oben ragenden Blättern überwog.

Anders als in den während der NPZ geläufigen Darstellungen farbiger Wandbilder zeichnet sich die Palme im Palmenfresko außerdem durch eine markante, in Dunkelrot und Ocker gehaltene Farbgebung aus. Diese bricht mit der minoischen Konvention, die Blätter von Palmen entweder vollständig in Blau oder zwischen Blau und Gelb changierend darzustellen, so etwa in Wandmalereien aus dem *West House*, der *Porter's Lodge* und aus Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri, aber auch aus Pylos sowie aus Tell el-Dab'a und Qatna²¹³⁶. In Anbetracht dieser Konsistenz der Farbgebung in den minoischen und ‚minoisierenden‘ Palmendarstellungen im östlichen Mittelmeerraum erscheint die rote Farbgebung im *Throne Room* umso ungewöhnlicher. Sie diente wohl einer Semantisierung der Pflanze, wie sie in ähnlicher Weise auch im Falle der Papyrusblüten erwirkt wurde, die – im Unterschied zum üblichen Blau wie etwa im *House of the Frescoes* in Knossos oder im *West House* in Akrotiri²¹³⁷ – im *Throne Room* ebenfalls in Rot gehalten waren²¹³⁸.

2136 Doumas 1999, 64f. Abb. 30. 31 (*West House*); Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 58b (*Porter's Lodge*). 67 (*Xesté 3*); Lang 1969, 129 Taf. 73 und H Nr. 11 N nws (Pylos); Bietak u. a. 2007, 56–61 Abb. 59A–B. 60; 150 Abb. 138 (Tell el-Dab'a); Rüden 2011, 74–76 Taf. 54. 66. 69 (Qatna).

2137 Evely 1999, 116 (*House of the Frescoes*); Doumas 1999, 66 Abb. 33 (*West House*).

2138 Siehe Galanakis u. a. 2017, 76.

Lag hier eine tiefgründigere Symbolisierung vor, so erinnert diese in der Vorgehensweise an die rote Farbgebung der *in natura* weißen Blüten der Madonnenlilien (*Lilium candidum*) in diversen neupalastzeitlichen Wandmalereien aus Kreta und Thera: In der NPZ I und teilweise auch in der NPZ II waren Lilien noch ihrer natürlichen Farbgebung entsprechend auf in der Regel rotem Grund wiedergegeben worden, so etwa in den bereits genannten NPZ I-Darstellungen aus Knossos und Agia Triada sowie im NPZ II-„Lilienfresko“ aus Amnisos²¹³⁹. In der NPZ II finden sich jedoch auch Lilien mit roten Blüten, so etwa die in Blumenvasen steckenden Lilien an den Fensterinnenwänden von Raum 4 im *West House*, Akrotiri, außerdem jene in den artifiziellen Naturlandschaften der Wandmalereien in Raum 14 der ‚Villa‘ von Agia Triada und in Raum 2 des *Building Complex Δ* in Akrotiri²¹⁴⁰. Während die rote Farbgebung der Blüten in diesen Fällen anstatt zur Markierung eines tiefergründigen symbolischen Gehalts noch aus praktischen Gründen gewählt worden sein könnte, nämlich um die Blüten von dem jeweils unbemalten Hintergrund abzuheben, dürfte die Sache bei den folgenden Wandmalereien anders liegen: So waren die als real aufzufassenden Blüten der Madonnenlilien im Strauß sowie im Kopfschmuck einer der weiblichen Prozessionsteilnehmerinnen auf der Südwand des Obergeschosskorridors ihrer natürlichen Farbgebung entsprechend weiß²¹⁴¹. Jene Lilienblüten hingegen, welche in symbolischer Verwendung zum einen auf der Bluse der zweiten Prozessionsteilnehmerin auf der gegenüberliegenden Wand desselben Korridors, zum anderen im Bereich der ‚Tür‘ des ‚Baum-Schreins‘ auf der Ostwand des Lustralbeckens im selben Gebäude dargestellt waren, hatte man in roter Farbe wiedergegeben²¹⁴². Einen ähnlichen Hintergrund könnten die roten (*waz*-)Lilien um den Hals des ‚Lilienprinzen‘ sowie möglicherweise auch die zum Kranz gebundenen roten Lilien im *Garland Fresco*, beide aus Knossos, besitzen²¹⁴³. Hierin scheint sich somit eine bereits in der NPZ II existierende Konvention der besonderen Semantisierung von

2139 Zu den genannten Fragmenten aus Knossos und Agia Triada; siehe oben [Kapitel 2.1.1: Der Neue Palast](#) m. Anm. 59; zum Fresko aus der ‚Lilienvilla‘ in Amnisos siehe [Kapitel 2.1.2: Wandbilder in der NPZ II](#) m. Anm. 161. Bei den roten Pflanzen auf weißem Grund aus dem ‚Minzenfresko‘ handelt es sich nicht um Madonnenlilien, sondern um in unnatürlichem Wachstum wiedergegebene Schwertlilien der Gattung *Iris Germanica*, wie sie auch im *House of the Frescoes* vorkommen; vgl. Möbius 1933, 10 m. Abb. 5F; Porter 2000, 624. Allerdings wurden auch diese hier wider ihre natürliche Farbgebung in Rot dargestellt.

2140 Cameron 1978, 581 Taf. 1 (*Amnisos*); Doumas 1999, 96f. Abb. 63. 64 (Raum 4, *West House*, Akrotiri); Militello 1998, 269 mit Farbtaf. A (Raum 14, Agia Triada); Doumas 1999, 100–107 Abb. 66–75 (Raum 2, *Building Complex Δ*). Zu den Madonnenlilien in Akrotiri und deren symbolischer Signifikanz siehe Immerwahr 1990, 47, sowie insbesondere Sarpaki 2000, 658 m. Anm. 7; 659f.; für eine Zusammenstellung von Verweisen auf diverse Forschungsmeinungen hierzu auch Vlachopoulos 2013b, 71.

2141 Vlachopoulos 2003, 513 Abb. 9; 520 Abb. 20; 522 Abb. 22; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 61. 64.

2142 Für die weibliche Figur siehe Doumas 1999, 170f. Abb. 133. 134; Vlachopoulos 2003, 520 Abb. 21; 523 Abb. 23; Vlachopoulos – Zorzos 2014, Taf. 64; für den ‚Baum-Schrein‘ Vlachopoulos 2008, 456 Abb. 41, 10.

2143 Zum *Garland Fresco* aus Knossos siehe Warren 1985, 188 Abb. 1a. 1b; 196–198. Zum ‚Lilienprinz‘-Fresko siehe bereits oben [Anm. 48](#).

Pflanzen durch deren Rotfärbung abzuzeichnen. Mit der erstmaligen Rotfärbung von Palme und Papyrusblüten wurde im *Throne Room* eine neue Intensität in der Semantisierung der Pflanzen erreicht. Worin der tiefere Sinn der Farbwahl lag, für den hier sogar eine Kollision mit dem in großen Bereichen ebenfalls roten Hintergrund in Kauf genommen wurde²¹⁴⁴, muss jedoch offenbleiben.

Durch ihre Platzierung, in der die Palme sowie ihr zu rekonstruierendes Gegenüber den Anschein erweckten, hinter dem Thron bzw. aus dem Zwickel zwischen dem Thron und der Trennlinie zwischen Sockel- und Hauptzone hervorzuwachsen, wurden sie auch unmittelbar mit dem Thron selbst in Zusammenhang gebracht. Thron und Palme bildeten ein zusammengesetztes Objekt, der Thron gehörte zur Palme ebenso wie die Palme zum Thron. Auf diese Weise brachte die Palme einen Aspekt des Thrones selbst bzw. der Person auf dem Thron zum Ausdruck. Als ein *ihr attributiv zugeordneter* Baum markierte die Palme nicht nur die Lokalität, an dem die thronende Person ihren Erscheinungsort besaß, wie etwa eine einmalige neupalastzeitliche Darstellung auf einem Schildring implizierte²¹⁴⁵ (Abb. 6.16f), sondern ergänzte vielmehr die thronende Person sowie den steinernen Sitz als den gebauten, fixen Ort ihres Thronens um einen bestimmten Aspekt, welcher der Vorstellung von eben jener Person und ihrem Ort einen bildhaften Ausdruck verlieh. Dies erfolgte nach derselben sinnstrukturellen Logik wie die Ergänzung des ‚Baum-Schreins‘ auf dem Ring aus Pylos bzw., in verkürzter Variante, desjenigen auf dem Siegelabdruck aus Agia Triada (Abb. 6.16g; 6.16h). In beiden Fällen markierte der von Palmen flankierte Bau nicht nur den Ort, sondern bildete auch den Bezugspunkt von Ritualhandlungen. Die Entstehungszeit beider Ringe in der NPZ II/III lässt die Konventionalität der Komposition sowie der zugrunde liegenden Sinnstrukturen in dieser Zeit erkennen, die nun mit der Ausführung des Palmenfreskos am Übergang von der NPZ III zur SPZ erneut aktualisiert wurden. Auch im *Throne Room* flankierte die Palme einen der Bezugspunkte ritueller Handlungen, die vonseiten Dritter gegenüber der Person auf dem Thron vollzogen wurden. Welchen sinnstiftenden Beitrag die Palme in all diesen Beispielen gegenüber dem flankierten Objekt tatsächlich lieferte, muss allerdings offenbleiben.

In einigen spätpalastzeitlichen Darstellungen markierte die Pflanze in ihrem zeichenhaften Vorkommen den Ort, wenn nicht gar den Bezugspunkt von kultischen Gesten und Tieropfern²¹⁴⁶ (Abb. 6.17f; 6.17g; 6.17j). In diesen Bildern erfolgte die gemeinsam mit der Palme dargestellte Aktion somit unter Bezugnahme auf jenes ideelle Subjekt, zu dessen visueller Repräsentation die Palme als konventionelles Bildzeichen herangezogen und verstanden wurde. Zwar könnte nun auch an der Nordwand des *Throne Room* die Palme prinzipiell als ein symbolischer Verweis auf eine von Thron und Throninhaber verschiedene kultisch-rituell zu verehrende Instanz bzw. als Verweis auf derartige Opferhandlungen

2144 Zu den Techniken, die zur Absetzung der Pflanzen von ihrem Hintergrund angewendet wurden, siehe ausführlicher Galanakis u. a. 2017, 55. 57. 68.

2145 Vgl. auch Marinatos 1993, 54.

2146 Morgan 1988, 25; Marinatos 1984a, 115; Morgan 1995b, 142; Sarpaki 2000, 658; Marinatos 2010, 63.

fungiert haben²¹⁴⁷. Ihre Positionierung macht es meines Erachtens jedoch wahrscheinlicher, dass die Palme hier einen Bedeutungsaspekt des von ihr flankierten Ensembles aus Thron und Inhaber selbst visualisierte. Und vielleicht war es genau dieser Bedeutungsaspekt, über den das Bildzeichen Palme in spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen, in denen die thronende Person *nicht mehr selbst* als Empfänger kultisch-ritueller Zuwendungen abgebildet wurde, auf die mit ihr assoziierte Sphäre verwies.

Die Palme im *Throne Room* fungierte unter diesem Gesichtspunkt also als ein signifikantes Element des Erscheinungsbildes des Throninhabers bzw. der Throninhaberin, das gemeinsam mit dem Papyrus-Schilfdickicht dessen bzw. deren Verortung in einer mythisch-sakralen Umgebung bekräftigte; insbesondere aber definierte sie den genannten NPZ II- bis NPZ III-zeitlichen Bildkonventionen gemäß das Erscheinungsbild von Thron und Thronender bzw. Thronendem in einer bestimmten Bedeutungsabsicht sowie als Bezugspunkt für Ritualhandlungen, die vor Ort abgehalten wurden. Formal reproduzierte sie dabei die in der NPZ II und NPZ III vorherrschende Wiedergabeform der Palme; in ihrer ungewöhnlichen Farbgebung jedoch, die keinerlei Vorläufer im neupalastzeitlichen Wanddekor besitzt, spiegelt sich – wie schon im Falle der Greifen – der Wille der Auftraggeber und Künstler, dem bekannten Schema eine neue visuelle und semantische Dimension zu verleihen. Deren konkreteres Verständnis entzieht sich jedoch unserem Zugriff.

6.3.5 Die ‚bikonkaven Basen‘ am Thron

Nicht als Bestandteil der mythisch-sakralen Uferlandschaft, sondern als Element der Raumausstattung wurde ebenfalls in unmittelbarer Nähe zum Thron die ‚bikonkave Basis‘ angebracht, die wie die Palme und der Greif das Erscheinungsbild des Throns und der thronenden Person komplettierte (Abb. 6.3 bis 6.5). Die Art der Wiedergabe mit zwei breiten, konkav zueinander gebogenen und sich mittig berührenden weißen Bändern, die oben und unten eine dunkle Füllfläche einfassen, besitzt in der minoischen Wandmalerei keine Vorgänger²¹⁴⁸. In ihrer Neuartigkeit gesellt sie sich damit zu den anderen, vorher ungekannten Wiedergabemodi in der spätpalastzeitlichen Bildausstattung des *Throne Room*. Doch auch in diesem Fall ist das Motiv selbst, die einem horizontalen Band vorgeblendete ‚bikonkave Basis‘, spätestens aus der NPZ II- bzw. SK I-zeitlichen Wandmalerei bekannt, namentlich aus dem Fresko der thronenden Göttin aus *Xesté 3*, Akrotiri²¹⁴⁹ (siehe oben Abb. 5.10a sowie Abb. 6.11a). Zwar ist die im *Throne Room* begegnende Füllung des horizontalen Bandes mit dem *lattice*-Muster erneut ohne Parallelen.

2147 Vgl. etwa Marinatos 1984a, 118: „we do not need to postulate a deity symbolized by the palm, whose presence can be better explained by its connection with sacrificial ritual“.

2148 Dieselbe Art der Wiedergabe kam jedoch in Pylos zur Anwendung, wo sie von Lang als *cut-out style* bezeichnet wurde; siehe Lang 1969, 105 Taf. 46; 132 Nr. 3C20.

2149 Doumas 1999, 158f. Abb. 122. Ein ähnliches Motiv begegnet möglicherweise bereits im *Town Mosaic* aus Knossos, siehe Evans 1921, 304 Abb. 223; 306 Abb. 226N; ferner Evans 1928, 607.

Der in der NPZ grundsätzlich palatiale bzw. kultisch-sakrale Kontext des Musters, das sowohl in den Wandmalereien diverser Paläste als auch im Zusammenhang mit dem Stiersprung und als Füllmotiv von ‚Baum-Schreinen‘ begegnet²¹⁵⁰, prädestiniert es jedoch für seine Platzierung nebst der ‚bikonkaven Basis‘ an der Nordwand des spätpalastzeitlichen *Throne Room*.

Anders als in der Forschung hier und da vermutet, handelt es sich bei der ‚bikonkaven Basis‘ keinesfalls um ein stark stilisiertes ‚Halbrosetten‘-Motiv. Wie in der Bildanalyse (Kapitel 6.2.2) herausgearbeitet wurde, war es stattdessen eindeutig jenes Bildelement, das den Ort der Begegnung zwischen einer bisweilen von Greifen begleiteten thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status und ihren menschlichen Verehrern oder anderen, theriomorphen Begleitern markierte. In Übereinstimmung mit der regelmäßigen Platzierung von ‚bikonkaven Basen‘ in Bodennähe war auch die ‚bikonkave Basis‘ an der Nordwand des *Throne Room* im Bereich der Sockelzone dargestellt. Als Bestandteil dieser Sockelzone, die in der Malerei eine steinerne Wandverkleidung imitierte und das Geschehen somit innerhalb der gebauten Landschaft des Palastes von Knossos verortete, war die ‚bikonkave Basis‘ also kein Bestandteil der entrückten Realität der mythisch-sakralen Uferlandschaft darüber, sondern bezog sich auf die gebaute Realität des *Throne Room* selbst. Sie evozierte die *artifizielle Präsenz einer ‚bikonkaven Basis‘*, die hier anstelle eines echten, steinernen Exemplars den Ort des Throns gegenüber dem umgebenden Areal des *Throne Room* abgrenzte und – entsprechend den bildstrukturellen Regelmäßigkeiten der Einbindung ‚bikonkaver Basen‘ in neupalastzeitliche und spätpalastzeitliche Bilddarstellungen – dessen Bedeutung und Funktion als Lokalität einer der alltäglichen Realität entrückten, kultisch-religiös verehrten Entität markierte (Abb. 6.15). Gehen wir von einem anzunehmenden Gegenüber auf der anderen Seite des Throns aus, so waren die Außengrenzen dieses Ortes des Throns und der thronenden Person ursprünglich von beiden Seiten markiert und setzten ihn eindrucksvoll auch gegenüber den Bänken sowie zu bestimmten Anlässen vielleicht darauf Platz nehmenden Personen ab.

In Anbetracht der Einbettung ‚bikonkaver Basen‘ in neupalastzeitliche Bild Darstellungen, in denen sie den als Sitzkonstruktion einer weiblichen Figur formulierten Bezugspunkt weiterer Figuren kennzeichnete, lässt sich außerdem der Analogieschluss ziehen, dass auch im *Throne Room* die ‚bikonkave Basis‘ den Thron sowie die auf dem Thron sitzende Person sinnstrukturell als Bezugspunkt der Aktivitäten im Raum auswies. In der SPZ, in der die ‚bikonkave Basis‘ weiterhin zum Bildrepertoire auf Lentoiden gehörte, findet die antithetische Komposition an der Nordwand eine enge Parallele in den Darstellungen von Greifen, die ihre Vorderpfoten auf ‚bikonkave Basen‘ gelegt haben. Und auch die

2150 Zum *lattice*-Muster in der Bemalung der am Zentralhof des Palastes von Phaistos gelegenen Nischen siehe Immerwahr 1990, 183 Kat.-Nr. Phs No. 5; zu Beispielen aus Knossos siehe Cameron 1976, Taf. 143. Zum bekannten Kissensiegel mit der Stiersprungdarstellung einschließlich einer ‚Kiste‘ mit *lattice*-Dekor siehe CMS VI, 181. *Lattice*-Muster finden sich nicht zuletzt auf ‚Baum-Schreinen‘, zum einen auf dem sog. *Ring of Minos* (Dimopoulou – Rethemiotakis 2004, 17 Abb. 10), zum anderen auf dem kürzlich in Pylos entdeckten Goldring (Davis – Stocker 2016, 640–643 Abb. 10; hier Abb. 6.16h).

Vergesellschaftung von Palme und ‚bikonkaver Basis‘ lebte in den Bilddarstellungen fort, etwa auf dem genannten, mutmaßlich aus Knossos stammenden Lentoid, auf dem Palme und ‚bikonkave Basis‘ mit darauf platziertem Doppelhorn den Bezugspunkt der gestikulierenden weiblichen Figur bildeten (Abb. 6.17j). In ihrer Platzierung zu vermutlich beiden Seiten des Throns kennzeichnete die ‚bikonkave Basis‘ somit den ‚Sitz‘ der thronenden Person und *ließ ihn als Mittelpunkt anderer, rituell agierender Personen im Throne Room verstanden werden*.

6.3.6 Zusammenfassung

Vermittels der Platzierung der Bildelemente an den Wänden wurden im *Throne Room* von Knossos somit zwei Brennpunkte gebildet, an denen in der SPZ baulich definierte Orte in besonderer Weise gerahmt wurden sowie eine menschliche Person durch die bedeutungsgeladene Vervollständigung ihres Erscheinungsbildes inszeniert wurde. Der Ort des Geschehens wurde mittels der *waz*-Lotus-Schilfpflanzen und der wandübergreifenden Hintergrundgestaltung als eine idealisierte, mythisch-sakrale Uferlandschaft konzipiert. Die darin eingebetteten Brennpunkte waren zum einen der von Greif, Palme und ‚bikonkaver Basis‘ gerahmte Thron, zum anderen die Tür in der Westwand, die als Durchgang vom bzw. zum *Inner Sanctuary* von Greifen bewacht wurde.

In beiden Fällen folgte die Wiedergabe der Bildelemente in ihrer Relation zu Personen vor Ort einer sinnstrukturellen Logik, die auch in anderen neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen zum Tragen kam. Durch eine vergleichende Analyse dieser Bildzeugnisse konnten die größeren Sinnzusammenhänge und übergeordneten Sinnkonzepte erschlossen werden, die üblicherweise unter Rückgriff auf eben diese Bildelemente veranschaulicht wurden (siehe die Verzweigungsbäume in Abb. 6.10; 6.15; 6.18). In ihrer artifiziellen Präsenz zu beiden Seiten der Tür in der Westwand waren die Greifen dementsprechend zunächst ewige Wächter der Tür und des dahinter liegenden *Inner Sanctuary*. Sie könnten darüber hinaus ob der mit ihnen assoziierten Wirkungen als Beschützer und als statusanzeigende Entourage jener Person verstanden worden sein, deren Betreten des *Throne Room* vom *Inner Sanctuary* aus sie zu bestimmten Anlässen flankierten. Und auch die Greifen am Thron waren gleichermaßen die ewigen Wächter des steinernen Ehrensitzes und Identifikatoren des herausragenden Status der auf ihm Platz nehmenden Person.

Die Palme und die ‚bikonkave Basis‘ dienten indes der weiteren Spezifizierung des Thronbereichs und der thronenden Person: Die scheinbar aus dem Thron hervorwachsende, früchttragende Palme war zum einen sicherlich Teil der idealisierten Uferlandschaft; zum anderen verkörperte sie aber auch unmittelbar mit der Person auf dem Thron assoziierte Aspekte, die das Image dieser Person präzisierten und die Idee von dieser Person als Bezugspunkt kultisch-ritueller Gesten und Handlungen untermauerten. Damit stand sie, wie anhand des bei Pylos gefundenen minoischen Goldrings ersichtlich, in einer seit der NPZ etablierten Bildtradition, doch lässt sich die inhaltliche Dimension dieser Komposition heute nicht mehr rekonstruieren.

Und auch die ‚bikonkave Basis‘ bildete ein ursprünglich vermutlich zu beiden Seiten des Throns platziertes rahmendes Element, welches in diesem Fall jedoch als artifizielle Präsenz eines zur Raumausstattung gehörenden Mobiliars zu begreifen ist. Die Platzierung der Basis zwischen dem Thron und den Bänken grenzte den Throninhaber bzw. die Throninhaberin von der unmittelbaren Umgebung innerhalb des *Throne Room* sowie von den Personen ab, die möglicherweise auf den Bänken Platz nahmen. Auf diese Weise wurde die Hierarchie im *Throne Room* visuell verdeutlicht sowie die schon durch die Palme angezeigte und durch die ‚bikonkave Basis‘ noch einmal gesteigerte Sakralität der thronenden Person hervorgehoben.

Die Umsetzung des Bildprogramms im *Throne Room* erfolgte unter Anwendung einiger markanter motivischer Abwandlungen, die grundsätzlich darauf schließen lassen, dass sich die ausführenden Künstler und die Auftraggeber mit neuartigen Darstellungsformen auseinandersetzten. Nichtsdestotrotz wurzelt das Bildprogramm des spätpalastzeitlichen *Throne Room* in all seinen Aspekten in der neupalastzeitlichen Bildkultur. Symmetrische Kompositionen stellten bereits in der NPZ II/III bedeutende Figuren und Objekte ins Zentrum der Darstellungen; die Inspiration, die Greifen an die flügellosen Sphingenpaare anzugleichen, entstammt aber erst Kontakten der späteren NPZ III nach Ägypten. Die Umsetzung des Bildprogramms zu Beginn der SPZ war somit am ehesten eine innovative, in seiner Form- und Farbgebung auf eine imposantere Wirkung und vielleicht auch gesteigerte Hervorhebung einzelner bildthematischer Aspekte abzielende Neuaufgabe eines schon für die NPZ denkbaren, bild-räumlichen Erscheinungsbildes – oder zumindest eines seit der NPZ existierenden Konzepts zur bildlich-visuellen Repräsentation der Hauptfigur im *Throne Room*. Dies deutet einmal mehr auf eine *beabsichtigte Kontinuität des Geschehens im spätpalastzeitlichen Throne Room* hin.

6.4 Kontinuität und Wandel im Herzen des Palastes: Bild-Räume des *Throne Room* von Knossos

Der *Throne Room* bildete angesichts seiner Lage in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof, seiner langen Nutzungszeit, seiner architektonischen Gestaltung sowie seiner aus der SPZ erhaltenen Bildausstattung mit Sicherheit einen der bedeutendsten Orte des Geschehens im Palast von Knossos. Eine Annäherung an die Bild-Räume dieses Areals ist für die NPZ hauptsächlich indirekt über das räumliche Erscheinungsbild und dessen Verbindungen zu zeitgenössischen Bild Darstellungen möglich. Einzige Ausnahme und direkten Anknüpfungspunkt für eine Einordnung in bildhaft geäußerte Sinnkonzepte bildet für diese Zeit die Lehne des Throns. Für die Erörterung von Bild-Räumen der SPZ steht indes das Bildprogramm einschließlich seiner dominanten Bildelemente und deren Platzierung innerhalb des architektur-räumlichen Gefüges zur Verfügung.

6.4.1 Bild-Räume des *Throne Room* in der NPZ II / III

Das räumliche Arrangement, das den Platz des Throns an der Nordwand festlegte, wurde wohl im Zuge des *Great Rebuilding* zu Beginn der NPZ II definiert (Abb. 6.1b). Neben dem Thron, dem Plattenboden und vermutlich den Bänken aus Gipsstein gehörte hierzu das Lustralbecken – das älteste, möglicherweise bereits seit der ausgehenden APZ oder beginnenden NPZ I die Funktion des Areals bestimmende Raumelement, das vermutlich von weiblichen Personen zu rituellen Zwecken genutzt wurde. Wie der *Throne Room* wies auch der *Anteroom* in der NPZ II/III bereits mindestens eine Bank aus Gipsstein auf. Zum Zentralhof hin dürfte das Areal durch eine frühere, etwas weiter östlich gelegene Eingangssituation mit nur zwei Stufen, die den durch eine erste Erhöhung des Zentralhofpflasters entstandenen Niveauunterschied ausglich, abgeschlossen gewesen sein. Der neupalastzeitliche Wanddekor von *Throne Room* und *Anteroom* ist unbekannt²¹⁵¹. Eine Annäherung an das hiesige Geschehen ist jedoch anhand von Details der architektonischen Gestaltung sowie der Raumausstattung und deren Verbindungen zu NPZ II/III-zeitlichen Bilddarstellungen möglich.

Die unregelmäßig breiten Öffnungen der Türsituation zwischen *Anteroom* und *Throne Room*, die unregelmäßigen Säulenabstände entlang des Lustralbeckens sowie die Platzierung des Thrones deuten zunächst darauf hin, dass das Geschehen im *Throne Room* mit dem Sonnenaufgang zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr in Zusammenhang stand. Geht man davon aus, dass die Öffnung(en) der früheren Eingangssituation jenen des heute erhaltenen, allerdings wohl erst zu Beginn der SPZ errichteten *polythyron* entsprach(en), so war der Sonnenaufgang zur Wintersonnenwende vom Thron aus, zur Sommersonnenwende vom Lustralbecken aus und zu den Äquinoktien im März und September von der Tür in der Westwand aus durch die Türöffnungen der Doppeltür zwischen *Anteroom* und *Throne Room* zu sehen. Es ist daher naheliegend, dass das im *Throne Room* verrichtete Geschehen auf den Jahreszyklus Bezug nahm und dass die aufgehende Sonne zu den genannten Zeitpunkten eine besondere Rolle bei der Inszenierung dieses Geschehens spielte: So könnte zur Wintersonnenwende ein besonderes Zeremoniell rund um die Person auf dem Thron stattgefunden haben, wobei diese Person von ihrem Ehrensitz aus den Sonnenaufgang verfolgen konnte. Zur Sommersonnenwende könnte die Nutzung des Lustralbeckens von selbiger Person oder aber unter ihrer Aufsicht eine besondere Bedeutung im Zusammenhang mit dem Sonnenaufgang gehabt haben. Zu den Äquinoktien hingegen war es die

2151 Es besteht die Möglichkeit, dass die Wandbemalung des *Throne Room* bereits in der NPZ in ähnlicher Weise gestaltet und von der Farbe Rot dominiert war, zumindest suggerieren Rekonstruktionen der Freskenfunde aus dem Thronraum im Palast von Alalach sowie ferner aus Tell el-Dab'a, dass sie das dekorative Schema des *Throne Room* von Knossos reproduzierten, wobei dann jedoch eine neupalastzeitliche Vorgängerversion mit geflügelten Greifen Pate gestanden haben müsste. Für die Fragmente von geflügelten Greifen vor einem Hintergrund mit roten und weißen Wellenbändern aus Alalach Level VII siehe Niemeier – Niemeier 2000, 783–789 m. Abb. 17–22; für jene aus Tell el-Dab'a, zu denen das Fragment eines geflügelten Greifen zu zählen ist: Bietak 2007, 40f. m. Abb. 36.

Tür zwischen *Throne Room* und *Inner Sanctuary*, die auf einer Achse mit der aufgehenden Sonne lag. Hierdurch könnte das *Inner Sanctuary* selbst als eine Art Schrein den Brennpunkt kultisch-ritueller Handlungen in *Throne Room* und *Anteroom* gebildet haben.

Alternativ wäre es auch denkbar, dass die von Greifen gerahmte Tür der zeremoniellen Gestaltung des Eintretens bzw. In-Erscheinung-Tretens einer bestimmten Person diene, die hier jeweils zum Zeitpunkt der Äquinoktien inszeniert wurde. Hierzu hätte sie das *Inner Sanctuary* zunächst vom *Throne Room* aus betreten, wozu sie möglicherweise die Tür in der Nordostecke des *Anteroom* nutzte, während der unmittelbar an den Zentralhof angrenzende Eingang noch geschlossen war. Vielleicht fanden noch weitere Vorbereitungen in den zwei Räumen des *Inner Sanctuary* selbst statt, bevor dann zum gewünschten Zeitpunkt, nach dem Öffnen der Türen des zentralhofseitigen Eingangs, das Erscheinen der Person in der Tür des *Inner Sanctuary* für die Wartenden in *Throne Room* und / oder *Anteroom* wirkungsvoll in Szene gesetzt wurde. Die Ausrichtung nicht nur des *Throne Room*, sondern aller Räumlichkeiten jenseits der Westfassade des Zentralhofs zur aufgehenden Sonne hin macht es sehr wahrscheinlich, dass die hier vollzogenen Rituale einem Sonnenkalender folgten²¹⁵².

Die Aufstellung des Throns an der Nordwand und nicht etwa auf der ostwestlichen Raumachse hatte zur Folge, dass Personen, die vom *Anteroom* aus hereinklickten oder den *Throne Room* von Zentralhof und *Anteroom* kommend betreten, die thronende Person zunächst als zur Rechten im Profil nach links sitzend wahrnahmen. Erst nachdem man in die Mitte des Raumes – oder in das Lustralbecken – und damit vor sie getreten war, offenbarte sich das komplexe Erscheinungsbild, zu dem sowohl ein rahmender, jedoch nicht mehr erhaltener Wanddekor als auch insbesondere die signifikante Form der Rückenlehne gehörten²¹⁵³. Tatsächlich war die zweiteilige Konstruktion des Throns aus einem Hocker und einer zwischen Hocker und Wand eingeklemmten separaten Rückenlehne einzigartig. Wie bereits Mirié und Rehak erläuterten, war die auf Kreta weiter verbreitete und an mehreren Fundorten zutage gekommene Form steinerner Sitzmöbel stets nur die des Hockers allein²¹⁵⁴. Im *Throne Room* hingegen hatte man „nach orientalischem Vorbild“, so Mirié, „einen stuhlartigen Thron durch das Hinzufügen einer hohen Steinplatte als Rückenlehne“ geschaffen²¹⁵⁵. Diese besaß eine gewellte Kontur und fand der vielfach zitierten Beobachtung Rutkowskis zufolge eine Parallele auf dem Steatitryhton aus Kato Zakros, namentlich in dem auf dem Dach des ‚Dreiteiligen Schreins‘ zwischen Ziegen platzierten *baitylos*-ähnlichen

2152 Zum minoischen Kalender und zur Ausrichtung der Räumlichkeiten im Westtrakt siehe oben Kapitel 6.1.1: Umbauarbeiten im Areal des *Throne Room* m. Anm. 1756.

2153 Zur Notwendigkeit, vor den Thron zu treten, um das *Gesamtkunstwerk* vollständig zu erfassen, siehe in Bezug auf die räumliche Gestaltung des späteren *megaron* von Pylos Thaler 2012, 200–207; Thaler 2015, 351–354.

2154 Mirié 1979, 71; Rehak 1995b, 97–99. Siehe auch Platon 1951.

2155 Mirié 1979, 71.

Objekt²¹⁵⁶ (siehe oben Abb. 5.17a). Im *Throne Room* nutzte man somit die auf Kreta ansonsten unbekannt Anbringung einer Stuhllehne, um dem Thron eine signifikante Erscheinungsform zu verleihen. Und man setzte den Thron damit in Bezug zu Sinnkonzepten, die zu dieser Zeit auch in Bild Darstellungen auf anderen Trägermedien Ausdruck fanden. Die Wiedergabe auf dem genannten Steatitrython bringt das *baitylos*-ähnliche Element in Zusammenhang mit einem von Doppelhörnern bekrönten Gebäude, das in einer von Krokussen übersäten Felslandschaft verortet ist. Seine mittige Platzierung auf diesem Gebäude sowie seine Rahmung durch gelagerte Ziegen – eine symmetrische Komposition, die in vergleichbarer Form auch bereits die Wandgestaltung rund um den neupalastzeitlichen Thron bestimmt haben könnte – sprechen für die wortwörtlich zentrale Bedeutung, die das Objekt innerhalb der gesamten Szenerie innehatte.

Die Platzierung der thronenden Person im *Throne Room* vor einer entsprechend gestalteten Rückenlehne reflektiert auch deren sinnkonzeptuelle Verortung in einer Sphäre, die in Bild Darstellungen allgemein durch die Wiedergabe von idealisierten, sakralen Landschaften und von Gebäuden mit religiös-symbolischem Dekor veranschaulicht wurde. Die *baitylos*-ähnliche Rückenlehne bildet als einziges symbolisches Relikt des aus der NPZ II übernommenen bild-räumlichen Arrangements im *Throne Room* einen Hinweis auf die sinnkonzeptuelle Dimension der Inszenierung der thronenden Person: Sie war die Inhaberin eines Throns, der vermittle seiner signifikanten Form auch als Bekrönung einer in einer idealisierten Felslandschaft verorteten sakralen Architektur gekennzeichnet und bekannt war. Aufgrund dieser Verbindung galt wiederum auch die sakrale Architektur selbst als Sitz einer weiblichen Figur.

Diese Idee wurde in einer Reihe weiterer Bild Darstellungen expliziter thematisiert, die noch einen anderen Aspekt des Throns im *Throne Room* des Palastes von Knossos erschließen lassen. Auf unterschiedlichen Bildmedien wie etwa Siegelringen und -abdrücken oder auch Gebrauchsgegenständen wie der Elfenbeinpyxis aus Mochlos zeigen sie eine im Profil auf einer gebauten Struktur sitzende weibliche Figur²¹⁵⁷ (Abb. 6.13d; 6.11b). Bereits Friedrich Matz erkannte in der

2156 Niemeier 1986, 89f.; Blakolmer 2011, 65, beide mit älterer Literatur. Siehe auch Marinatos 2010, 58f. m. Abb. 4.8, die das Gebilde in beiden Fällen als Bergspitze identifizierte. Außerdem Platon 2003, 336–338 Abb. 4–6, für detaillierte Abbildungen der Darstellung auf dem Rhyton. Ähnliche felsartige Strukturen begegnen mehrfach in Siegelbildern, wo sie in der Regel von Löwen flankiert sind: So etwa auf dem sog. *Mother of the Mountain*-Siegel, CMS II.8, 256, aus Knossos, auf dem eine weibliche Figur im ‚Herrschergestus‘ auf einem Berg steht und von einer männlichen Figur im ‚Adorationsgestus‘ verehrt wird. Die andere Seite der Bildfläche wird von einer palatialen Fassadenarchitektur eingenommen; vgl. dazu Matz 1958, 42, dem zufolge diese Fassadenarchitektur auf den Palast verweist. Ferner Krattenmaker 1995, 127–132. Auch auf einem schlecht erhaltenen Lentoidabdruck aus Knossos, CMS II.8, 328, flankieren oberhalb eines architektonischen Gesimses zwei Löwen eine felsartige Struktur.

2157 Kretische Siegeldarstellungen dieser Zeit sind: CMS II.7, 8, 9 (Abdrücke von Schildringen, aus Kato Zakros); II.8, 268 (Abdruck eines Schildrings, aus Knossos; zu dessen neupalastzeitlicher Datierung trotz SM III-Fundkontext siehe Krzyszkowska 2005, 222. 226f. Nr. 437); V S1A, 177 (Abdruck eines Schildrings, aus Chania); sowie der sog. *Ring of Minos*, siehe Dimopoulou 2004. Zur Elfenbeinpyxis aus Mochlos siehe Soles – Davaras 2010, 1 Abb. 1; Soles 2016, 249–51 Taf. 81. 82. Von minoischen Darstellungen inspirierte mykenische Siegeldarstellungen vom

fassadenhaften Architektur nachgebildete Behausungen der Gottheit, als deren Vorbild mangels vergleichbarer Heiligtümer die Palastfassaden zu identifizieren seien²¹⁵⁸. Die Idee eines Tempels oder Palastes als Sitz einer hochrangigen Persönlichkeit ist dabei keinesfalls ein Unikum. So kannte nicht nur die mesopotamische Bildkunst seit der akkadischen Zeit den „Tempelportalthron“²¹⁵⁹ bzw. seit der neusumerischen Zeit und bis zum Ende des 2. Jtsds. v. Chr. den „Tempeltor-thron“ oder „Tempelfassadenthron“²¹⁶⁰. Auch in Ägypten wurde der „Palastfassadenthron“ im Laufe des Neuen Reichs als reales Sitzmöbel etabliert²¹⁶¹ und vereinte fortan „zwei Exponenten königlicher Macht“, den Thron und den Palast²¹⁶². Angesichts der minoischen Darstellungen auf Siegelringen und weiteren Objekten mit entsprechendem Reliefdekor wie der Pyxis aus Mochlos erscheint die Vorstellung eines minoischen ‚Tempel-‘ oder ‚Palastfassadenthrones‘ daher nicht allzu abwegig: Sie zeigten die thronende weibliche Figur auf ihrem durch palatiale Architektur gekennzeichneten ‚Sitz‘, und es bedarf keiner allzu großen Fantasie, um nachzuvollziehen, dass es sich bei diesem ‚Sitz‘ um ein Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ handelte. Das zugrunde liegende Sinnkonzept kann somit zunächst dahingehend formuliert werden, dass der Sitz der thronenden weiblichen Figur bzw. der Ort, an dem sie für rituelle Zuwendungen zur Verfügung stand, von Architektur im ‚palatialen Architekturstil‘ gekennzeichnet war bzw. dass *vice versa* Gebäude und Räumlichkeiten, die im ‚palatialen Architekturstil‘ gestaltet waren, sozusagen als Begegnungszonen mit der bedeutenden Machträgerin konzipiert waren.

Hier tritt somit eine sinnstrukturelle Vernetzung zutage, die all diesen bildlichen Ausdrucksformen zugrunde liegt: Eine thronende Person besaß sinnbildlich einen ‚Sitz‘ in Form eines Bauwerks, das in seinem Erscheinungsbild Elemente der zeitgenössischen ‚palatialen‘ Architektur vereinte. Bisweilen wurde dieses Bauwerk von einem *baitylos*-förmigen Objekt bekrönt und reproduzierte somit explizit ein Element des Thrones im *Throne Room* anstelle der üblicherweise auf der Architektur platzierten thronenden Figur. Aus dieser sinnstrukturellen Vernetzung ist also zu folgern, dass sowohl die bildlich als auch die bild-räumlich inszenierte „Erscheinungsform“²¹⁶³ der thronenden weiblichen Person in den Bilddarstellungen bzw. der ab der NPZ II im *Throne Room* thronenden Person auf ein und demselben Sinnkonzept beruhte, namentlich der Idee, dass diese ihren ‚Sitz‘ auf bzw. in einer im ‚palatialen‘ Stil gestalteten sakralen Architektur hatte. Vor

Festland sind ferner: CMS I, 17. 101 (Schildringe aus Mykene). 361 (Abdruck eines Schildrings, aus Pylos); V, 199 (Schildring aus Theben); XI, 30 (Schildring in Berlin).

2158 Matz 1958, 42.

2159 Metzger 1985, 142.

2160 Metzger 1985, 152–155. 170. 172. 287f.: „Die Vorstellung, daß eine Gottheit auf ihrem eigenen Tempel thront, findet im Zweistromland in verschiedenen *Formen des Tempelthrones* auf mannigfaltige Weise sinnfälligen Ausdruck.“

2161 Metzger 1985, 58–64.

2162 Metzger 1985, 62.

2163 Zur Erscheinungsform in minoischen Bilddarstellungen siehe Matz 1958, bes. 68.

dem Hintergrund der Entwicklung der zeitgenössischen Bildkultur liegt somit die Vermutung nahe, dass auch die Einführung von Bilddarstellungen thronender weiblicher Figuren mit der hier in die NPZ II datierten Aufstellung des Throns im *Throne Room* in Verbindung zu bringen ist und dass der Palast von Knossos ab der NPZ II ein gebautes Exemplar dieser sakralen Architektur bildete – vielleicht sogar ausschließlich das in den Darstellungen repräsentierte Bauwerk war, das durch die Aufstellung des Throns ja in der NPZ II tatsächlich der Sitz einer entsprechenden Person wurde. In dieser Verbindung des Throns mit den Darstellungen auf Architektur thronender weiblicher Figuren tritt die herausragende Bedeutung des *Throne Room* und seiner Inhaberin ab der NPZ II zutage. Und wie das Objekt auf dem Rhyton vermochte auch ein leerer Thron im *Throne Room* in Knossos stets auf die potentielle Gegenwart der temporär anwesenden Person zu verweisen²¹⁶⁴.

Dabei war der *Throne Room* keineswegs der einzige Ort, an dem die Präsenz einer thronenden weiblichen Figur inszeniert wurde. In ihrer monumentalsten Form kam sie an den Wänden spezifischer Gebäude im ‚palatialen Architekturstil‘ zur Umsetzung, wo sie, wie oben bereits in Bezug auf Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri geschildert, einen konstitutiven Bestandteil bedeutender NPZ II-Bild-Räume bildete²¹⁶⁵. Die Bilddarstellung einer weiblichen Figur, welche begleitet von einem Greifen auf einem von ‚bikonkaven Basen‘ getragenen Podium sitzt, wurde an der Nordwand der *polythyron*-Halle 3 im Obergeschoss von Gebäude *Xesté 3* in Akrotiri so wiedergegeben, dass mittels des nördlichen *polythyron* ihre bildhafte Gegenwart in Szene gesetzt und zum Bezugspunkt von Ritualhandlungen werden konnte (Abb. 5.10a; 6.11a). Eine weitere Darstellung einer thronenden weiblichen Figur stammt möglicherweise aus Pseira, wenngleich deren ursprünglicher Anbringungsort nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren ist²¹⁶⁶. Architektonisch hergestellte Orte, die es ihren Besuchern erlaubten, mit großformatigen thronenden, bisweilen von Greifen begleiteten weiblichen Figuren in Kontakt zu treten, waren in der NPZ II und NPZ III also auch abseits von Knossos zu finden.

Die Darstellungsform thronende weibliche Figur kam somit wohl überall dort zum Einsatz, wo ein fester Ort für eine dauerhafte Präsenz einer hochrangigen bzw. göttlichen Person geschaffen wurde, die in das aktuelle oder dargestellte Handeln einbezogen werden sollte. Dabei wurde angesichts der bildlichen Wiedergabe im Profil und der Platzierung des Throns an der Nordwand des *Throne Room* grundsätzlich dieselbe Erscheinungsform erreicht. Im *Throne Room* selbst war es nun jedoch nicht die bildliche Darstellung, sondern die leibhaftige Verkörperung des Schemas thronende weibliche Figur. Sowohl für die vom *Anteroom* hereinblickenden Personen als auch für die nicht Anwesenden, die sich das Geschehen aus

2164 Vgl. auch Niemeier 1986, 89; Marinatos 2010, 58. Ob dabei auch von einem ‚Kult des leeren Thrones‘ zu zumindest manchen Anlässen auszugehen ist, soll hier nicht ausführlicher diskutiert werden. Siehe dazu Picard 1948, 158; Platon 1951, 410–412; Stampolidis 1988; Hitchcock 2010. Niemeier 1986, 76, zufolge gibt es „in der bronzezeitlichen Ägäis [...] keinerlei Anhaltspunkt für einen ‚Kult des leeren Thrones‘“.

2165 Doumas 1999, 158f. Abb. 122.

2166 Shaw 1998, bes. 72–75 Taf. 41. 44.

eigener Anschauung oder nach Erzählungen *bildhaft vorstellten*, besaß sie dasselbe Erscheinungsbild wie ihre artifiziellen Repliken. Die *formale* Art der bildlichen Darstellung der thronenden weiblichen Figur reproduzierte folglich die *bildhafte Vorstellung von der erscheinenden weiblichen Figur* einschließlich der ihr von weiteren Individuen entgegengebrachten kultisch-rituellen Zuwendungen²¹⁶⁷. Einzig im *Throne Room* wurde jedoch eine entsprechende Persönlichkeit in Szene gesetzt und bildete *in natura* den Bezugspunkt für rituelle Handlungen²¹⁶⁸.

Über ihre Platzierung gegenüber dem Lustralbecken lässt sich ferner die Verortung dieser Figur innerhalb eines bedeutenden Darstellungszyklus und im Zusammenhang mit der damit assoziierbaren Ritualpraxis rekonstruieren. Einen entscheidenden Hinweis für das Verständnis der in der NPZ II/III im *Throne Room* aktivierten Bild-Räume liefert das Lustralbecken in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri: Die dort stattfindenden Ritualhandlungen waren auf den in Wandmalerei ausgeführten ‚Baum-Schrein‘ auf der Ostwand ausgerichtet (Abb. 4.8; 5.17b). Wie schon oben (Kapitel 6.1.1) dargelegt, lässt sich hieraus folgern, dass Lustralbecken (unter anderem) im Zusammenhang mit den überwiegend in Siegelbildern begegnenden Ritualhandlungen genutzt wurden, die sich an einen ‚Baum-Schrein‘ richteten. Darstellungen wie jene auf der Elfenbeinpyxis aus Mochlos zeigen den ‚Baum-Schrein‘ außerdem als Bestandteil des Ortes, an dem thronende weibliche Figuren von hochrangigem bis göttlichem Status in Erscheinung treten und von Repräsentanten der Elite adressiert werden (Abb. 6.11b). Hieraus lässt sich weiter folgern, dass

- a) der ‚Baum-Schrein‘ ein essentieller Bestandteil der bildhaften Repräsentation der sitzenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status war, wobei zudem vermutet werden darf, dass der ‚Baum-Schrein‘ auch ohne ihre Präsenz im Bild als ein unmittelbarer Verweis auf sie verstanden wurde – und *vice versa*. Dies scheint in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, der Fall gewesen zu sein, wo im Erdgeschoss der ‚Baum-Schrein‘ im Fokus der Ritualhandlungen im Lustralbecken stand, während sich im Obergeschoss darüber jene *polythyron*-Halle befand, deren Architektur zur Inszenierung des Erscheinungsbildes der von einem Greifen begleiteten thronenden ‚Göttin‘ diente. Zudem lässt sich folgern, dass
- b) der ‚Baum-Schrein‘ bestimmte Aspekte der Idee von dieser ‚Göttin‘ verkörperte, die insbesondere im Rahmen der im Lustralbecken vollzogenen Ritualhandlungen relevant waren, wo sie den Bezugspunkt eben jener Handlungen bildeten.

Im neupalastzeitlichen *Throne Room* war es nicht der ‚Baum-Schrein‘, der einen potentiellen Bezugspunkt für die Handlungen im Lustralbecken bildete, sondern der Thron bzw. jene Person, die darauf Platz nahm. Darauf, dass die sinnkonzeptuelle Verwandtschaft von ‚Baum-Schrein‘ und thronender Person auch hier

2167 Vgl. dazu auch Matz 1958.

2168 Zur „dargestellten Epiphanie“ siehe Hägg 1986.

aktuell war, lässt das spätpalastzeitliche Bildschema in Form von den Thron flankierenden Palme(n) schließen, das auf dem jüngst in Pylos gefundenen und oben kurz vorgestellten Siegelring (Abb. 6.16h) zur Rahmung eines ‚Baum-Schreins‘ begegnet und möglicherweise bereits im neupalastzeitlichen Bildprogramm des *Throne Room* umgesetzt worden war. Falls nicht, reproduzierte das spätpalastzeitliche Bildprogramm zumindest jenes neupalastzeitliche Bildschema und somit auch die hierdurch vermittelten Ideen bezüglich des Throns und der thronenden Person. Trotz des Fehlens jeglicher Evidenz für das neupalastzeitliche Bildprogramm im *Throne Room* lässt sich aufgrund der Raumgestaltung jedenfalls schließen, dass die hier im Lustralbecken und unter Bezugnahme auf den Thron verorteten Handlungen in einem sinnstrukturellen Zusammenhang mit jenem Darstellungszyklus standen, der Handlungen gegenüber bzw. in Gegenwart einer thronenden weiblichen Figur oder eines ‚Baum-Schreins‘ bildhaft thematisierte.

Im *Throne Room* sowie in Gebäude *Xesté 3* besitzen wir zwei Orte, an denen sich auch die (bild-)räumliche Reproduktion dieses Zusammenhangs lokalisieren lässt: Während in zweiterem Fall hierfür zwei separate Räumlichkeiten mit expliziter Wiedergabe der Bezugsobjekte in Wandmalerei existierten, waren im *Throne Room* die räumlichen Voraussetzungen gegeben, um entsprechende Ritualhandlungen unter Beteiligung von bzw. unter Bezugnahme auf reale Personen zu praktizieren. Worin die metaphysische Untermauerung jener neupalastzeitlichen Ritualpraxis bestand, wird sich ohne ein besseres Verständnis der unter anderem von ‚Baum-Schrein‘ und ‚Baum-Schütteln‘ repräsentierten Ideen nicht konkretisieren lassen. Der Zusammenhang zwischen der räumlichen Gestaltung und den zeitgenössischen Bilddarstellungen lässt jedoch die Bedeutung erahnen, welche die im *Throne Room* verorteten (realen) Personen und Handlungen in der NPZ II und NPZ III hatten.

Für den *Throne Room* lassen sich anhand der wechselseitigen Abhängigkeit von räumlichem Arrangement und bildkulturellen Äußerungen somit folgende Aspekte von dessen NPZ II/III-zeitlichem bild-räumlichen Verständnis, welches die Vorgeschichte für dessen spätpalastzeitliche Existenz darstellte, umreißen: Im Zuge des *Great Rebuilding* erhielt das Areal des *Throne Room* in der NPZ II ein neues Erscheinungsbild, dessen augenfälligstes Element die Aufstellung des steinernen Throns gegenüber dem Lustralbecken und die damit einhergehende Verstetigung des Sitzes einer bedeutenden Autoritätsperson war. Der Aufstellungs-ort innerhalb des Raumes deutet darauf hin, dass hierbei möglicherweise bereits seit geraumer Zeit bestehende Aspekte des hiesigen Ritualgeschehens wie etwa die Abhängigkeit vom Sonnenaufgang zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr und die Nutzung des Lustralbeckens ebenso berücksichtigt wurden wie die Inszenierung selbiger Autoritätsperson gegenüber den vom *Anteroom* hereinklickenden Personen und den indirekt am Geschehen beteiligten, auf dem Zentralhof befindlichen Gruppen. Über die Gestaltung der Rückenlehne des Throns – in Ermangelung jeglicher Evidenz des Wandbildprogramms der einzige Anknüpfungspunkt für eine Annäherung an neupalastzeitliche Bild-Räume im *Throne Room* – und deren Wiedergabe in komplexeren Bildkontexten erschließt sich das Verständnis des Throns als ‚Sitz‘ einer weiblichen Figur, die zugleich als Herrin eines im

‚palatialen Architekturstil‘ gestalteten Gebäudes begriffen wurde. Die bildliche Wiedergabe thronender weiblicher Figuren, erhalten auf zum Teil verkürzten Darstellungen von Gebäuden, die an anderer Stelle von einem *baitylos*-Objekt bekrönt sind, sowie ihre Verbindung zu Ritualhandlungen in Lustralbecken und zum Darstellungszyklus rund um das Bildelement ‚Baum-Schrein‘ lassen ferner die Schlüsselrolle der im *Throne Room* verorteten Würdenträgerin im Zusammenhang mit diesen für das NPZ II- und NPZ III-zeitliche Ritualwesen so zentralen Praktiken erahnen.

Während die bisweilen von einem Greifen begleitete thronende Figur andernorts nur in ihrer artifiziellen Präsenz im Wandbild zum Bezugspunkt ritueller Handlungen wurde, war es hier ihre leibhaftige Inszenierung, die in unmittelbarer Nähe zum Zentralhof von Knossos realisiert wurde. Existierte zwischen *Anteroom* und *Throne Room* bereits die mehrtürige Eingangssituation, so wurde ihr Auftritt möglicherweise bei geschlossenen Türen vorbereitet, während sich eine Gruppe im *Anteroom* versammelte. Waren die Vorbereitungen abgeschlossen, öffnete man zu einem bestimmten Moment die Türen, sodass die Figur in thronender Position für die Wartenden sichtbar wurde. Entsprechend der für diese Zeit unbekanntenen Türsituation zwischen *Anteroom* und Zentralhof – möglicherweise ein Vorgänger des späteren *polythyron* auf niedrigerem Niveau – könnte ihr Erscheinen auch noch von den im Bereich unmittelbar vor dem *Anteroom* versammelten Personen wahrgenommen und an die übrigen Versammelten kommuniziert worden sein.

In jedem Fall dürften die Nähe zum *Throne Room* und das Beiwohnen im *Anteroom* ein Privileg weniger ausgewählter Mitglieder der Palastelite gewesen sein. Deren Handlungen gegenüber der hochrangigen bis göttlichen Persönlichkeit auf dem Thron dürften nicht unwesentlich zur Wirksamkeit der zeitgleich entstandenen Bilddarstellungen auf Siegelringen und anderen Wertobjekten beigetragen haben: In Anknüpfung an die von Senta German postulierte Herstellung und Verwendung der Siegelringe im Dienste der Selbstdarstellung und Legitimation der Palastelite²¹⁶⁹ lässt sich vermuten, dass die Mitglieder der Palastelite ihre Machtposition dadurch bildlich zum Ausdruck brachten, dass sie sich in Interaktion mit thronenden weiblichen Figuren zeigten, das heißt *in einer unmittelbaren Beziehung zu dieser hochrangigen bzw. göttlichen Persönlichkeit*²¹⁷⁰. Die steinerne Verfestigung ihres Sitzes im *Throne Room* bedeutete somit einen wesentlichen Schritt im Ausbau und in der Verfestigung der Vormachtstellung des Palastes von Knossos.

Aufgrund der sinnstrukturellen Vernetzbarkeit von Bilddarstellung und architekturräumlicher Herstellung einer vergleichbaren Erscheinungsform ist meines Erachtens auch nichts anderes denkbar, als in der Person auf dem Thron eine weibliche Sterbliche zu sehen, die in ihrem Amt als Würdenträgerin oder Priesterin gemäß dem in der NPZ entwickelten Konzept die Rolle der thronenden

2169 German 2005, 85–94. Außerdem Marinatos 1993, 110 sowie ferner Moody 1987.

2170 Günkel-Maschek 2016; Dubcová 2018.

weiblichen Figur von hochrangiger bzw. göttlicher Stellung einnahm²¹⁷¹. Ob sie dabei eine Göttin verkörperte, wie dies von einigen Forschern angenommen wird²¹⁷², oder ob möglicherweise auch in den Bilddarstellungen keine Göttin, sondern eine hochrangige weibliche Person auf dem Thron repräsentiert wurde, lässt sich anhand der zur Verfügung stehenden Evidenz und der hier gewählten Methode letzten Endes nicht entscheiden. Das in der Diskussion zumeist herangezogene Argument des Greifen ist meines Erachtens – nicht zuletzt aufgrund der im spätpalastzeitlichen *Throne Room* selbst aktualisierten Sinnstrukturen – nicht stark genug, um die thronenden weiblichen Figuren eindeutig als Göttinnen zu identifizieren und nicht als sterbliche Würdenträgerinnen, deren hochrangige Stellung durch die Gegenwart von Greifen gekennzeichnet wurde²¹⁷³. Vielleicht war es jedoch gerade dieses Verschwimmen von hochrangigem und göttlichem Status, ihre Zugehörigkeit zu einer überweltlich-sakralen Sphäre, durch welche sich die höchsten Mitglieder der minoischen Palastelite auszeichneten und legitimierten. Letztendlich war auch die Inhaberin des *Throne Room* nur ein Mitglied dieser Elite – und möchte man den Darstellungen hierin folgen, so rekrutierte sich jene Person wohl aus der Gruppe der Volantgewandträgerinnen. Der einzigartige, symbolisch aufgeladene Thron (wie wohl auch ein anzunehmender diesen umgebender Wanddekor) bestätigte jedoch ihre Verortung in einer göttlich-sakralen Sphäre und besiegelte ihren herausragenden Status innerhalb der neupalastzeitlichen Palastgesellschaft.

6.4.2 Der *Throne Room* und seine Bild-Räume in der Spätpalastzeit

Während der NPZ III dürfte das Areal rund um den *Throne Room* durch einen Brand massiv zerstört worden sein. Dies führte zu einer vollständigen Neuerrichtung der Nord-, West- und Südwand des *Throne Room* (siehe oben [Kapitel 6.1.2](#)). Hierbei wurde neben dem Thron und den Bänken das Lustralbecken beibehalten, das daher wohl auch in der SPZ weiterhin für die Durchführung der zugehörigen Praktiken zur Verfügung stand. Das Vergießen der Estrichböden sowie das erst nach jener Brandzerstörung erfolgte Übertünchen von Thron und Bänken mit Kalkputz deuten darauf hin, dass das von Gipsstein geprägte Erscheinungsbild nach der Brandeinwirkung nicht mehr als ästhetisch ansprechend empfunden wurde.

Wie oben argumentiert, datiere ich die Errichtung des vierstufigen Zugangs zum *Anteroom* gemeinsam mit der viertürigen Eingangssituation ebenfalls in diese

2171 Ähnlich bereits argumentiert von Reusch 1958, 356f.; Matz 1958, 37f. 64; Hägg 1986, 46f.; Niemeier 1986, 74–92.

2172 So vor allem Reusch 1958; Niemeier 1986. Zur Identifikation der thronenden weiblichen Figuren in Siegeldarstellungen als Gottheiten siehe generell Niemeier 1989.

2173 Ähnlich sind wohl auch die männlichen Figuren im ‚Wulstsaummantel‘ mit einiger Wahrscheinlichkeit als *nicht-göttlich* einzustufen. Zu deren Interpretation als Könige siehe bereits oben m. [Anm. 1884](#).

Zeit. Die Umsetzung von ungleichmäßigen Türweiten deutet darauf hin, dass die Nutzung des *Throne Room*, genauer des Throns, des Lustralbeckens sowie des *Inner Sanctuary*, auch weiterhin die Sichtbarkeit des Sonnenaufgangs über dem Ailias-Hügel zu vier bestimmten Zeitpunkten im Jahr erforderte. Die architektur-räumliche Struktur mit ihrer Aufeinanderfolge von *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* legt zudem nahe, dass der *Throne Room* zur Inszenierung von Ritualhandlungen durch und rund um dessen Inhaber / dessen Inhaberin jenseits des *Anteroom* diente, das heißt dass diese – wie es auch an anderer Stelle für die Nutzung von *polythyron*-Hallen postuliert wurde – primär vom *Anteroom* aus zu verfolgen waren. Die Anlage der vierstufigen Zugangssituation zwischen *Anteroom* und Zentralhof erschwerte das Wahrnehmen der Ereignisse im *Throne Room* nun zusätzlich, sodass dem *Anteroom* möglicherweise auch eine Art Mittlerrolle zwischen dem Geschehen im *Throne Room* und den Anwesenden auf dem Zentralhof zukam. Das spätestens jetzt erfolgte Auseinanderschieben der Bank entlang der Nordwand im *Anteroom* sowie die Platzierung eines hölzernen Gegenstands, in Analogie zum *Throne Room* möglicherweise eines hölzernen Stuhls und somit *einer von den übrigen Sitzenden unterschiedenen Person*, könnte darauf hindeuten, dass nun eine weitere Person im Rahmen der hier verorteten Zeremonien eine gewichtige Rolle spielte.

Throne Room und *Anteroom* wurden nun mit jenem Bildprogramm ausgestattet, dessen Reste von Evans zum Teil noch *in situ* an den Wänden vorgefunden worden waren. Das neue Bildprogramm versah das architektur-räumliche Arrangement mit Lebewesen, Pflanzen und Symbolen, welche vermittels ihrer artifiziellen Präsenz und der mit ihnen assoziierten Bedeutungen zur adäquaten Rahmung und Vervollständigung des Handlungsgeschehens und der einzelnen Handlungsareale dienten. Im *Anteroom* war es ein Stier, der an der Südwand und somit gegenüber dem mutmaßlichen Stuhl in Richtung des Zentralhofs gewandt wohl in ruhig stehender oder schreitender Haltung verharrte.

Im *Throne Room* selbst wurde durch die an West-, Nord- und Ostwand umlaufende Wandmalerei eine idealtypische Umgebung geschaffen, die in der Sockelzone durch die Imitation steinerne Wandverkleidung und ‚bikonkaver Basen‘ den gebauten Raum vor Ort repräsentierte, in der Hauptzone aus einer artifiziellen Uferlandschaft in Form eines Papyrus- und Lotus-Schilfdickichts bestand (Abb. 6.20). Die Wahl eines Schilfdickichts als Umgebung für das Geschehen im *Throne Room* stand dabei in unmittelbarer Tradition der ‚Naturkulträume‘, die als artifizielle landschaftliche Umgebungen für neupalastzeitliche Ritualhandlungen genutzt worden waren. Im *Throne Room* hingegen war es jene malerisch geschaffene Verschmelzung von gebauter Gegenwart und uferlandschaftlicher Außen- bzw. mythisch-sakraler Idealwelt, die den Ort des Geschehens gleichermaßen als eine der gewöhnlichen Welt entrückte, sakrale Sphäre *und* einen Bestandteil der gebauten Realität des Palastes charakterisierte.

Die vom Betrachter aus zur Rechten des Throns erhaltene Darstellung an der Nordwand stellte dem steinernen Sitz in der Sockelzone eine ‚bikonkave Basis‘ zur Seite, deren Anbringung an der Wand in der Lücke zwischen Thron und Bank ein entsprechendes Gegenstück an der Wand in der Lücke zur Linken des Throns



Abb. 6.20 Blick vom *Anteroom* in den *Throne Room*.

vermuten lässt (Abb. 6.4). Die zu beiden Seiten des Throns in gegengleicher, schräger Maserung verlaufende Füllung der Sockelzone diente der Rahmung und Hervorhebung des steinernen Sitzes in bislang ungekannter Form. In der Hauptzone darüber wuchs eine fruchttragende Palme aus dem Zwickel zwischen der Rückenlehne des Throns und der Trennlinie zur Sockelzone hervor. Die oberhalb jener Trennlinie zur Rechten der Palme lagernde Pfote dürfte ursprünglich zu einem Greifen gehört haben. Dabei ergänzten Palme und Greif das in außergewöhnlicher Weise von der Farbe Rot dominierte Erscheinungsbild des Papyrus-Schildkriechers ganz im Sinne früherer neupalastzeitlicher flusslandschaftlicher Szenarien. Beide Bildelemente dürften zudem ein Gegenüber zur Linken des Throns besessen haben und somit gemeinsam mit den ‚bikonkaven Basen‘ und der gerichteten Maserung in der Sockelzone ein axiales Bildschema zur Rahmung des Throns und der thronenden Person umgesetzt haben. Eine zweite axiale Komposition wurde durch die Platzierung zweier auf dem Bauch lagernder flügelloser Greifen gebildet, die in der Hauptzone an der Westwand die Türöffnung zum *Inner Sanctuary* flankierten (Abb. 6.2). Sowohl am Thron als auch an der Tür in der Westwand wurden somit zwei Brennpunkte geschaffen, an denen die artifizielle Präsenz von Fantasiewesen, Pflanzen und Objekten die baulichen Gegebenheiten in ihrer Mitte vervollständigten.

Temporär wurden die Darstellungen außerdem durch die Gegenwart einer Person auf dem Thron oder in der Türöffnung des *Inner Sanctuary* ergänzt²¹⁷⁴. Dabei ist zu betonen, dass die Wandbilder das axiale Bildschema auch ohne die Gegenwart der menschlichen Person, allein durch die Bezugnahme auf die baulichen Vorrichtungen in ihrer Mitte vervollständigten. Bezüglich der Darstellung an der Westwand des *Throne Room* ist etwa anzumerken, dass deren antithetisches Arrangement aufgrund der weit in den Raum hineinragenden Westwand des

2174 Reusch 1958, 352, 356; Niemeier 1986, 88; Maran – Stavrianopoulou 2007, 288.

Lustralbeckens und der Enge des zwischen dieser und der Westwand des *Throne Room* verlaufenden Korridors tatsächlich von keinem Standpunkt im *Anteroom* oder *Throne Room* aus in seiner Gänze wahrnehmbar war. Das Wandbild erfüllte hier also zunächst grundsätzlich die Notwendigkeit, den Durchgang zum bzw. vom *Inner Sanctuary* in der gleichen Weise wie den Thron dauerhaft durch die artifizielle Präsenz der Wächtertiere zu rahmen. Die Darstellung an der Nordwand wiederum war in ihrer Vollständigkeit nur von jenen Personen zu sehen, denen es gestattet war, vor den Thron und die thronende Person zu treten²¹⁷⁵ – einschließlich der thronenden Person selbst. Auch hier erfüllte die Darstellung somit zunächst grundsätzlich die Funktion, durch die artifizielle Präsenz von Greif, Palme und ‚bikonkaver Basis‘ dauerhaft einen bedeutungsvollen Rahmen für den Thron und den Ort des Thronens sowie die Person auf dem Thron zu schaffen.

Auch ohne die Gegenwart menschlicher Akteure war das Areal des *Throne Room* somit der Ort des jenseits von ‚bikonkaven Basen‘ platzierten und von Palmen und Greifen in einem uferlandschaftlichen Papyrus-Schilfdickicht flankierten Throns sowie des von Greifen bewachten *Inner Sanctuary*. Erst *dieser* war dann der Ort, an dem zu gegebener Zeit eine ausgewählte Person ihren Platz auf dem von ‚bikonkaven Basen‘, Palmen und Greifen gerahmten Thron einnahm bzw. durch den von Greifen bewachten Durchgang in das oder aus dem *Inner Sanctuary* trat. Meines Erachtens aktivierte sie die Darstellungen in den Wandbildern allerdings nicht erst durch ihre Gegenwart: Das im axialen Bildschema Dargestellte vermittelte dauerhaft seine bildhaft-visuelle Präsenz gegenüber den baulichen Gegebenheiten in ihrer Mitte. Im Falle der zusätzlichen Gegenwart einer menschlichen Person bzw. derjenigen Person, für deren Inszenierung und Handeln der spätpalastzeitliche *Throne Room* wiederhergestellt und dekoriert worden war, änderte und erweiterte sich jedoch der Bezugspunkt. Die Wandmalereien dienten dazu, Lebewesen, Objekte, Pflanzen und landschaftliche Merkmale, die vor Ort nicht selbst vorhanden waren, für die korrekte Inszenierung jener Person, für den perfekten *Ort ihrer Erscheinung* aber unabdingbar waren, bildhaft zu vergegenwärtigen. Die Wandbilder schufen somit diesen perfekten Ort durch die artifizielle Präsenz der Greifen, Palmen und ‚bikonkaven Basen‘. Die Person, die auf dem Thron Platz nahm oder durch den Eingang des *Inner Sanctuary* in den Raum trat, wurde durch das Dargestellte an den Wänden in ihrer Funktion gekennzeichnet und bestätigt, da sie diejenige war, die *aufgrund ihrer Stellung und der mit ihr verknüpften Ideen* den privilegierten Platz *in der Mitte des jeweiligen axialen Bildschemas*, inmitten der Greifen, flankiert von Palmen und eingerahmt von ‚bikonkaven Basen‘ einnehmen durfte. Sie positionierte sich in dem von den Bild Darstellungen an den Wänden und unter Bezugnahme auf bauliche Vorrichtungen vor Ort gebildeten Raum und agierte als Bestandteil des von den artifiziell präsenten Lebewesen, Objekten und Pflanzen an den Wänden geschaffenen Raumes²¹⁷⁶.

2175 Vgl. hierzu die Untersuchungen Thalers zu den mykenischen *megara*; Thaler 2012, 200–207; Thaler 2015, 351–354.

2176 Bennet 2007, 12; Bennet 2015, 28; ferner Panagiotopoulos 2012b, 73.

Die sich hieraus ergebende auf ein optisches Gesamtbild abzielende Inszenierung einer menschlichen Person durch deren Platzierung inmitten eines bildhaft an den Wänden angebrachten Rahmenwerks aus Lebewesen, Pflanzen und Objekten ist auf Kreta allein für den Palast von Knossos und faktisch ausschließlich für den spätpalastzeitlichen (und endpalastzeitlichen) *Throne Room* belegt²¹⁷⁷. Die Greifen, ‚bikonkaven Basen‘, Palmen und die Papyrus-Schilf-Landschaft waren denn auch wesentliche Bestandteile der Bild-Räume, die im Zuge der hier verorteten Handlungen durch das In-Beziehung-Setzen jener Bildelemente zu anwesenden, sich platzierenden Personen entstanden: zum einen an den zwei Brennpunkten selbst, dem Thron sowie der Tür in der Westwand, zum anderen durch die Platzierung weiterer Personen im Raum und unter Bezugnahme auf jene Brennpunkte. Im Folgenden möchte ich auf die sinnkonzeptuellen Grundlagen sowie die sinnstrukturellen und bildkulturellen Verflechtungen dieser bild-räumlichen Arrangements näher eingehen.

Bild-Räume am Thron

Wie ich in der Bildanalyse zeigen konnte, war das Bildvokabular, welches in der SPZ dazu diente, das Erscheinungsbild des Throns und der Person auf dem Thron zu komplettieren, bereits im Laufe der NPZ entwickelt worden, um einerseits thronende weibliche Person von hochrangigem bis göttlichem Status, andererseits die als Bezugspunkt ritueller Aktivitäten fungierende gebaute Struktur des ‚Baum-Schreins‘ bildhaft in Szene zu setzen. Der Zusammenhang zwischen den mit thronenden Figuren und mit ‚Baum-Schreinen‘ assoziierten Ritualhandlungen und dem Geschehen im *Throne Room* wurde bereits im vorherigen Abschnitt für dessen neupalastzeitliche Nutzung erörtert. Die Zusammenstellung der Bildelemente im neuen Bildprogramm des *Throne Room* macht nun deutlich, dass hiermit unmittelbar an jene neupalastzeitliche Ritualtradition angeknüpft wurde, die Neugestaltung des *Throne Room* am Übergang von der NPZ III zur SPZ also grundsätzlich im Sinne eines Fortbestehens der hier seit der NPZ verorteten Personen und Praktiken angelegt war.

Die Art, wie jene Zusammenstellung realisiert wurde – die Greifen flügellos, mit floralem Dekor und Schraffur/Schattierung, die ‚bikonkave Basis‘ im vorher ungekannten *cut-out style*, die Palme erstmals in Rot – unterscheidet sich allerdings markant von früheren neupalastzeitlichen Wandbildern und zeigt an, dass bei der Planung und Ausführung neue Ideen zur Schaffung eines räumlichen Gesamtbildes für das hier verortete Ritualgeschehen einschließlich der Präsentation der Brennpunkte, des Throns und der Person auf dem Thron sowie des Durchgangs zum *Inner Sanctuary* umgesetzt worden waren. Als eine Quelle der Inspiration

²¹⁷⁷ Als ein zweites Beispiel für dieses Phänomen wurde bereits häufig die mutmaßliche *Great East Hall* im Ostrakt des Palastes diskutiert, wo die Fragmente eines in Relief ausgeführten *snake frame* als an der Wand fixiertes Gebilde rekonstruiert wurden, welches das Erscheinungsbild einer sich darunter stellenden weiblichen Person zur ‚Göttin mit *snake frame*‘ vervollständigt haben soll; siehe dazu u. a. Kaiser 1976, 280 f. m. Taf. 49; Hägg – Lindau 1984; Hägg 1986, 48; Hiller 2006. Vgl. auch Blakolmer 1998, 28; Blakolmer 2006, 16; Blakolmer 2011, 67 f.

habe ich hierfür Hatschepsuts Ägypten identifiziert, mit dem Kreta zu diesem Zeitpunkt nachweislich nicht nur in engem Kontakt stand, wie die Darstellungen der *keftiu* in den Malereien der früheren Grabkapellen grundsätzlich andeuten, sondern mit dem es auch Ideen über kreative Raumgestaltung austauschte, wie die Deckenbemalung etwa im Grab des Senenmut belegt. Jener Senenmut wiederum war unter anderem Hatschepsuts Architekt und verantwortlich für den Bau ihres Totentempels einschließlich der ersten jemals gebauten Sphingenallee – und ich habe die Hypothese aufgestellt, dass die kretischen Gesandten im Rahmen ihres Besuchs in Ägypten von diesen monumentalen Bautätigkeiten Kenntnis erlangt hatten. Dies wäre zumindest eine Erklärung für die einander gegenüber gelagerten, flügellosen und somit sphingenähnlichen Greifen im *Throne Room*, welche das monumentale Schema der Wächterfiguren in der Sphingenallee im Kleinen reproduzieren. Die Ambition einer Monumentalisierung des räumlichen Erscheinungsbildes, welche in der neuen Art der bildkompositorischen Gestaltung mitschwingt, wurde auch bereits im Falle des *Corridor of the Procession Fresco* (Kapitel 4) festgestellt, in dem etwa zur selben Zeit das Prozessionsfresko ausgeführt worden war, und war somit ein generelles Merkmal nicht nur des neuen Bildprogramms, sondern auch der vorausgehenden Umbauarbeiten an dessen tragenden Wänden. Der *Throne Room* war somit Teil jener physischen wie optischen Monumentalisierung der wesentlichen Ritualräume des Palastes, und die Neugestaltung des bildhaften Rahmenwerks rund um den Thron in Weiterführung der neupalastzeitlichen Sinnkonzepte lässt darauf schließen, dass hierdurch nicht nur die Gültigkeit der an den Thron und dessen Inhaber geknüpften Institution und Ritualpraxis aufs Neue bestätigt wurde, sondern auch die hierin hergestellten Bild-Räume trotz ihrer monumentaleren Aura dieselben Sinnstrukturen reproduzierten.

Die Greifen erfüllten weiterhin ihre Rolle als unbezwingbare, mythologische Wächter sowie als Kennzeichen der übermenschlichen Natur der in ihrer Mitte platzierten Person, in deren Dienst sie sich freiwillig begeben hatten. Die aus dem Thron hervorwachsenden Palmen bildeten indes einen integrativen Bestandteil des Erscheinungsbildes und einen in seiner Bedeutungsdimension nicht mehr genauer zu fassenden Aspekt der thronenden Person selbst. Dabei ist es interessant, dass auch in weiteren spätpalastzeitlichen Bilddarstellungen die Palme in ihrem zeichenhaften Vorkommen oftmals den Ort, wenn nicht sogar den Bezugspunkt kultischer Gesten und mutmaßlichen Adressaten von Tieropfern symbolisierte. Diese spätpalastzeitliche Verwendung des Bildzeichens Palme scheint auf einem Sinnkonzept zu basieren, dem zufolge die von der Palme repräsentierte Bedeutungsdimension stellvertretend für den Ort bzw. den Empfänger kultischer Handlungen wie Tieropfer und anderer in Form von Gesten wiedergegebener Aktivitäten stehen konnte.

Auch im spätpalastzeitlichen *Throne Room*, wo eine bzw. – in der Tradition der neupalastzeitlichen Darstellungsform – zwei Palmen das visuelle Erscheinungsbild der thronenden Person ergänzten, dürfte auf dieses Sinnkonzept Bezug genommen worden sein. Tatsächlich zeigte sich die thronende Person, gerahmt von Palmen und somit jenem Bildelement, welches an anderer Stelle stellvertretend für den Ort kultischer Zuwendungen dargestellt wurde, erst in dem Moment, in dem der Ritualteilnehmer oder die Ritualteilnehmerin zur Durchführung von

Handlungen vor den Thron trat. Die Palmen markierten den *Throne Room* also sinnbildlich als Ort und die von Palmen gerahmte Person als Adressat jener Opferhandlungen und kultischen Gesten, die auf den spätpalastzeitlichen Lentoiden festgehalten wurden. Für den Bild-Raum im *Throne Room* bedeutete dies wiederum, dass die Palmen zugleich die Person auf dem Thron als diejenige auszeichneten, zu deren Ehren zu bestimmten Anlässen Tieropfer und andere, durch die Gesten repräsentierte Kulthandlungen vollzogen wurden²¹⁷⁸. Im *Throne Room* stand die Palme dabei nicht symbolisch *für* die thronende Person, sondern war ein *Bestandteil ihres Erscheinungsbilds* – und an dieser Stelle sei daran erinnert, dass bereits in der NPZ ‚Baum-Schreine‘, die in eben derselben Weise von Palmen flankiert sein konnten, andernorts den symbolisch mit Blut beschmierten Bezugspunkt in Lustralbecken gebildet hatten²¹⁷⁹.

Erneut lässt sich somit ein Zusammenhang zwischen von Palmen flankierten Bezugspunkten, blutigen Opferhandlungen und der Nutzung von Lustralbecken rekonstruieren, der auf neupalastzeitlichen Ritualtraditionen beruhte, wenngleich er in der spätpalastzeitlichen Bildkultur nun in anderer Form Niederschlag fand. Da die Person auf dem Thron ferner unter eben dem von der Palme repräsentierten Aspekt in die spätpalastzeitlichen Opferdarstellungen eingebettet wurde, ist zu folgern, dass die Opferhandlungen explizit unter Bezugnahme auf diesen Aspekt durchgeführt wurden²¹⁸⁰. Als Bestandteil des Erscheinungsbildes der Person auf dem Thron markierte die Palme diese also als diejenige Instanz, der gegenüber Opferhandlungen aus jenem Bereich des spätpalastzeitlichen Kultwesens verrichtet wurden, der auch in zeitgenössischen Bilddarstellungen reproduziert wurde.

Zum Erscheinungsbild des Throns gehörte nicht zuletzt die ‚bikonkave Basis‘, welche der Sockelleiste auf vermutlich jeder Seite des steinernen Ehrensitzes vorgeblendet war. Diese bildete in Fortführung der neupalastzeitlichen Bildtradition einen festen Bestandteil von gebauten Orten sakraler Natur und insbesondere von jenen Orten, an denen thronende weibliche Figuren in Erscheinung traten und Adressat von durch rituelle Gesten versinnbildlichten Zuwendungen seitens männlicher wie weiblicher Mitglieder der Elite waren. Aufgrund der vergleichbaren Konstellation, die durch die Anbringung dieses Bildzeichens neben dem Thron reproduziert wurde, ist anzunehmen, dass die ‚bikonkave Basis‘ auch noch in der SPZ diese Funktion erfüllte. Als gemalte, artifizielle Präsenz ihrer steinernen Pendanten kennzeichnete sie somit den unmittelbaren Bereich des Throns im *Throne Room* als sakralen Ort bzw. als Ort der Begegnung mit einer thronenden weiblichen Person. Zugleich grenzte sie den Thron zu beiden Seiten von der übrigen Umgebung des *Throne Room* und eventueller Anwesender ab und markierte auf diese Weise noch zusätzlich die herausragende Stellung der Person auf dem Thron selbst. Für jene

2178 Für vergleichbare Ausführungen zum religiösen Symbolismus des *lattice*-Muster und deren potentielltem Zusammenhang mit dem Stiersprung siehe Cameron 1976a, 113.

2179 So in Gebäude *Xesté 3*, Akrotiri, siehe bereits oben [Kapitel 6.1.1: Zur Nutzung von Lustralbecken](#).

2180 Zum Wesen des minoischen Opferrituals, bei dem diese Idee eine zentrale Rolle gespielt haben dürfte, siehe bereits Marinatos 1986 sowie unter Bezugnahme auf die Palme Marinatos 1984a.

Anwesenden prägte die artifizielle Präsenz der ‚bikonkaven Basis‘ den Bild-Raum somit auf ähnliche Weise wie jene realen neupalastzeitlichen ‚bikonkaven Basen‘ am Eingang in das Palastgebäude von Archanes oder auch die als real vorzustellende ‚bikonkave Basis‘ vor dem ‚Dreiteiligen Schrein‘ auf dem Steatitryhton aus Kato Zakros, die beide das dahinter Befindliche vom davor Befindlichen abgrenzten.

Die Person auf dem Thron selbst hingegen wurde durch die artifizielle Präsenz der ‚bikonkaven Basen‘ zu beiden Seiten ihres Sitzes in ihrer Rolle als Trägerin sakraler Würden und als Empfängerin ritueller Zuwendungen bestätigt. In den zeitgenössischen Bilddarstellungen schlug sich die bildzeichenhafte Funktion der ‚bikonkaven Basis‘ hingegen in der Tradition jener Darstellungen nieder, in denen sie als tragendes Element für den Ort der Erscheinung und Begegnung mit einer thronenden weiblichen Figur fungiert hatte. Die ‚bikonkave Basis‘ trug nun in heraldischen Kompositionen Gegenstände, die an dem von ihr markierten Ort lokalisiert wurden. Die Pflanze, die Säule und die ‚Göttin mit *snake frame*‘ wurden als Bildelemente benannt, die allesamt zur Veranschaulichung einer zentralen Idee – etwa der Erscheinung oder Präsenz einer göttlichen Figur an einem gebauten sakralen Ort – herangezogen wurden. Zugleich zeigten die spätpalastzeitlichen Darstellungen die ‚bikonkave Basis‘ nun als tragendes Element in altarähnlichen Strukturen, welche in Ritualhandlungen adressiert wurden. Es war somit derselbe Sinnkontext, innerhalb dessen die ‚bikonkave Basis‘ in neupalastzeitlichen und spätpalastzeitlichen Darstellungen ihre Funktion erfüllte, sie wurde jedoch entsprechend den Konventionen der SPZ auf eine neue Weise ins Bild gesetzt. In ihrer artifiziellen Präsenz an der Nordwand des *Throne Room* leistete die ‚bikonkave Basis‘ somit einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlung des sakralen Charakters des Geschehens unmittelbar rund um den steinernen Thron und dessen Inhaber.

Zur Person auf dem Thron in der SPZ

An dieser Stelle gilt es noch einmal Überlegungen zur mutmaßlichen Identität der Person auf dem Thron anzustellen. Bisherige Interpretationen, die sich stets auf den spätpalastzeitlichen Zustand des *Throne Room* einschließlich seines Wanddekors konzentrierten, seien zu diesem Zweck kurz resümiert. Evans sah auf dem steinernen Sitz im *Throne Room* von Knossos einen männlichen Herrscher bzw. Priester-König, der hier in seiner Funktion als oberster Priester seinen Sitz hatte²¹⁸¹. Auch Marinatos platzierte mit Bezug auf ägyptische und hethitische Parallelen einen „König auf dem Thron der Göttin“, wodurch er seine Verbindung zu ihr, einer Sonnengöttin, zum Ausdruck gebracht habe²¹⁸². In ähnlicher Weise argumentierten auch Maran und Stavrianopoulou: Sie identifizierten den Throninhaber als den König, dem die Verkörperung der göttlichen Epiphanie oblag²¹⁸³. Hiller gründete seine Annahme eines „(min.?) mykenischen Anax“ auf das „landschaftliche Ambiente des Raumes [...] als eine dem Diesseits entrückte

2181 Evans 1935, 901–946.

2182 Marinatos 2010, 50–65 bes. 54 (Übers. Verf.). Vgl. auch Marinatos 2007, 145–150.

2183 Maran – Stavrianopoulou 2007, bes. 289–291.

Fluss- und Schilflandschaft“, in welcher der mykenische Herrscher „kraft seiner gottähnlichen oder göttlichen Natur“ nach ägyptischem Vorbild thronte²¹⁸⁴. Für eine weibliche Person auf dem Thron, eine Priesterin, welche eine Göttin verkörperte, argumentierten hingegen unter anderem Reusch, Hägg und Niemeier²¹⁸⁵. Letzterer schränkte ein, dass dies nur für die NPZ und die SPZ gegolten habe, während in der ‚mykenischen Phase‘ des Palastes ein männlicher Herrscher den Ehrenplatz im *Throne Room* eingenommen habe²¹⁸⁶. Und auch Macdonald zufolge sei aufgrund der langen Nutzungsdauer des *Throne Room* nicht auszuschließen, dass

„the seat could have been occupied by different types of people in different periods: a priest or priestess at one time, a king or queen in another. It could also have been the ‚seat of honour‘ during specific ceremonies, as opposed to the kind of throne from which justice was dispensed and decisions of state made.“²¹⁸⁷

Ohne Schriftquellen, die Aufschluss über das Gesellschaftssystem der kretischen Kultur in der NPZ, SPZ und EPZ geben könnten, lässt sich über die Lösung dieser Frage auch weiterhin nur spekulieren. Nach der hier angestellten Analyse der Bildelemente, die zur charakterisierenden Rahmung der Person im *Throne Room* entsprechend ihren *kretischen*²¹⁸⁸ sinnstrukturellen Verflechtungen innerhalb bestimmter Ideenkonzepte gewählt und platziert worden waren, ist meines Erachtens dennoch der Variante mit einer weiblichen Thronenden, zumindest während der NPZ und der SPZ, der Vorzug zu geben. Die Gründe seien noch einmal kurz zusammengefasst: Die ‚bikonkaven Basen‘ begegnen in ihrer Funktion als Träger-elemente ausschließlich in gebauten Strukturen, die den gebauten ‚Sitz‘ oder möglicherweise gar die minoische Variante eines ‚Palastfassadenthrons‘ einer *weiblichen* Figur bildeten. Sie markiert also *immer* den Erscheinungsort einer thronenden *weiblichen* Figur von hochrangigem bis göttlichem Status, an dem diese zur Empfängerin ritueller Zuwendungen wird. Die Palmen sind ebenfalls – wenngleich generell selten – ausschließlich mit sitzenden weiblichen Figuren assoziiert. Niemals ist es eine männliche Figur, die in Gruppierung mit einer Palme gemeinsam einen Bezugspunkt bildet²¹⁸⁹; männliche Figuren treten höchstens den Palmen

2184 Hiller 2008, 196f.

2185 Reusch 1958, 352–357; Hägg 1986, 46f.; Niemeier 1986, bes. 89f. Ferner Cameron 1976a, bes. 157–159 und *passim*.

2186 Niemeier 1986, bes. 95.

2187 Macdonald 2005, 114.

2188 So eindrucksvoll die von Marinatos 2007 und 2010 dargelegten Herleitungen der minoischen Symbolik aus den Bild Darstellungen Syriens und Ägyptens sind, erscheint es m. E. dennoch ratsam, sich auf die kretischen Verwendungen zu stützen, die – nachdem die Bildelemente einmal eingeführt und adaptiert worden waren – ihre eigenen Wege gegangen zu sein scheinen. Vgl. auch Groenewegen-Frankfort 1987, 206f.; Hiller 1996a, 89. 92.

2189 Zur femininen Konnotation der Palme siehe auch Marinatos 2007, 146f., der zufolge die Palme in syrischen Darstellungen den heiligen Baum von ausschließlich weiblichen Gottheiten

gegenüber in Erscheinung, etwa mit dem impliziten Verweis auf Opferhandlungen²¹⁹⁰. Im Falle der Greifen ist die Lage nicht ganz so eindeutig, da sie zwar bekanntermaßen zu den übernatürlichen Begleitern von thronenden weiblichen Figuren sowie der ‚Göttin mit *snake frame*‘ gehörten, jedoch auch männlichen Figuren – etwa dem Würdenträger im ‚Wulstsaummantel‘ – beigefügt sein konnten. Sowohl die ‚bikonkave Basis‘ als auch die Palme gehörten meines Erachtens jedoch zu einer Bildsprache, die bereits im neupalastzeitlichen Kreta ausschließlich dazu verwendet wurde, auf eine weibliche thronende Figur zu verweisen bzw. das Erscheinungsbild einer weiblichen thronenden Figur zu vervollständigen. In der SPZ setzte sich die kretische sinnstrukturelle Verknüpfung von Palme und ‚bikonkaver Basis‘ mit thronenden Personen fort, wie nicht zuletzt der Wanddekor des *Throne Room*, in dem die Bildelemente unmittelbar neben dem Thron platziert wurden, zu belegen vermag. Aufgrund der ‚minoischen‘ Tradition, in welcher der Palast von Knossos, wie schon in den beiden vorausgehenden Kapiteln argumentiert, auch zu Beginn der SPZ stand, können die Bildelemente zu beiden Seiten des spätpalastzeitlichen Throns meines Erachtens ausschließlich zum Erscheinungsbild einer weiblichen Person, das heißt auch weiterhin einer Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status, gehört haben. Es ist natürlich noch immer nicht vollkommen auszuschließen, dass nun dieselbe sinnstrukturelle Logik zur identitätsbegründenden Rahmung eines männlichen Throninhabers angewandt wurde. Ich selbst stehe dieser Möglichkeit aufgrund des sehr eindeutigen Festhaltens an bestehenden Sinnkonzepten jedoch kritisch gegenüber.

Mit der Inhaberin des Throns verknüpft war schließlich auch die Nutzung des Lustralbeckens, die, wie ich bereits oben argumentiert habe, auch nach der Neugestaltung des *Throne Room* Bestandteil des hier verorteten Ritualgeschehens war. Das Lustralbecken sowie dessen flächig roter Wanddekor knüpfen unmittelbar an die neupalastzeitliche Tradition der häufiger auf Kreta begegnenden rot bemalten Lustralbecken an. Dabei ist hervorzuheben, dass die Bemalung der Wände des Lustralbeckens im *Throne Room* zwar gemeinsam mit der Erschaffung des Greifenfreskos erfolgt sein dürfte, dass sie aber im Unterschied zum Greifenfresko und zum bildlichen Dekor mancher früherer Lustralbecken, soweit dieser erhalten ist, ohne figurliche Darstellung war. Die flächig rote, nur von einem Zierband zwischen Haupt- und Oberzone unterbrochene Bemalung der Wände verortete die Handlungen im Lustralbecken selbst somit nicht in der Papyrus-Schilflandschaft des umgebenden *Throne Room*. Der Ort des Lustralbeckens war sinnkonzeptuell ein anderer, klar abgetrennt vom sakral-uferlandschaftlichen Erscheinungs- und Aufenthaltsort, an dem sich die Inhaberin des *Throne Room* an den von ihr frequentierten Brennpunkten befand. War es dieselbe Person, die alle drei Orte im *Throne Room* nutzte, so verließ sie zur Nutzung des Lustralbeckens das

bildete: „The palm belongs to a female deity“, eine Feststellung, welche auch für ihre Verwendung in minoischen Darstellungen Gültigkeit besäße.

2190 So etwa die Darstellung auf dem Kissensiegel aus Naxos; CMS V, 608. Siehe dazu Marinatos 2010, 64: „The king makes the offerings but the recipient must be the goddess of the palm tree [...]; no other deity is visible. The seal from Naxos confirms the ruler’s involvement with the palm tree.“

Papyrus-Schilfdickicht und begab sich in eine andere, aufgrund des Hinabsteigens möglicherweise mit chthonischen Aspekten verknüpfte Umgebung, aus der heraus sie nach Vollzug der Ritualhandlungen wieder in ihr uferlandschaftliches Gefilde zurückkehrte. Dass auch das Erscheinungsbild des umgebenden *Throne Room* von der Farbe Rot dominiert wurde, könnte ferner darauf hindeuten, dass die mit der Nutzung des Lustralbeckens verknüpften Aspekte allgemein für die Rolle und Funktion der Inhaberin des *Throne Room* prägend waren, z. B. etwa weil sie ihre Stellung überhaupt nur aufgrund der im Lustralbecken vollzogenen Rituale inne hatte oder ihre Stellung hierdurch erneuert und bestätigt wurde.

An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass es ursprünglich das Lustralbecken war, zu dessen Nutzung in unmittelbarer Nähe des Zentralhofs das spätere Raumentsemble aus *Throne Room* und *Anteroom* in der ausgehenden APZ oder frühen NPZ I angelegt worden war. Erst in der NPZ wurde mit der Aufstellung des steinernen Throns ein dauerhafter Ehrensitz in räumlicher Nähe zum Lustralbecken eingerichtet, die Person auf dem Thron somit in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ritualhandlungen im Lustralbecken gedacht. Für die neupalastzeitliche Nutzung von Lustralbecken und Thron vonseiten einer weiblichen Person habe ich bereits oben argumentiert. Meines Erachtens lässt die Tradition, an die der spätpalastzeitliche *Throne Room* aufgrund seiner architekturräumlichen Situation und seines Bildprogramms anknüpfte, keinen anderen Schluss zu als in der SPZ eine weibliche Würdenträgerin als Inhaberin des *Throne Room* zu identifizieren. Die unregelmäßigen Weiten von Säulen und Türen in der spätpalastzeitlichen Architektur von *Throne Room* und *Anteroom* lassen ferner darauf schließen, dass die Nutzung des Lustralbeckens ebenso wie jene des Throns und des *Inner Sanctuary* sich auch in der SPZ an den Sonnenaufgängen zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr orientierte bzw. zu jenen Zeitpunkten eine besondere zeremonielle Relevanz besaß.

Zur Relation von *Inner Sanctuary*, *Throne Room* und *snake frames*

Nicht nur der Thron, sondern auch die Türöffnung zum *Inner Sanctuary* war in der SPZ von zwei gegengleich angeordneten, auf dem Bauch lagernden flügellosen Greifen flankiert. Sie stand somit im Mittelpunkt eines axialen Bildschemas, das zur besonderen Rahmung des Durchgangs diente und zugleich die Bedeutung des dahintergelegenen Raumes hervorhob. Die sphingengleichen Greifen fungierten grundsätzlich als Wächter des Durchgangs sowie, möchte man Evans hier folgen, eventuell von Gegenständen, die dahinter in einer Nische auf erhöhtem Niveau platziert waren: „a vision of the Goddess herself and her divine associates on the altar ledge beyond“²¹⁹¹. Die Möglichkeit, hier ausschließlich ein *Inner Shrine* oder *Inner Sanctuary* zu sehen²¹⁹², eine Art von durch Greifen bewachtes Sanktuar

2191 Evans 1935, 910.

2192 Evans 1935, 920. Vgl. auch Blakolmer 2011, 71, der die Tür als „Eingang [...] in den dahinter liegenden Schrein“ begriff.

also, das vom *Throne Room* aus bedient wurde und – etwa in Analogie zu räumlichen Ensembles wie in der *Royal Villa*, im *House of the High Priest* oder im *House of the Chancel Screen* (vgl. Kapitel 5.1.4) – einen am Ende der Raumachse platzierten Kultgegenstand präsentierte, ist durch Niemeiers Vorschlag einer inszenierten Epiphanie in der Türöffnung etwas in den Hintergrund geraten. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass für das Verständnis des *Throne Room* die Existenz und Nutzung des *Inner Sanctuary* von größter Relevanz war. Die Platzierung der Greifen zu beiden Seiten des Zugangs hätten dann in erster Linie der Bewachung des *Inner Sanctuary* sowie dessen Kennzeichnung als sakralem Ort gedient, so wie im Falle des Throns und dessen Inhaberin. Die jeweils drei Papyrus-Schilfpflanzen zwischen den Greifen und der Tür vermittelten dabei einmal mehr den Eindruck, dass sich der Zugang zum bzw. vom *Inner Sanctuary* inmitten des Papyrus-Schilfdickichts befand, dieses also einen weiteren besonderen Ort innerhalb jenes uferlandschaftlichen Gefildes bildete.

Trat nun eine Person durch die Tür, so aktivierte sie ganz grundsätzlich das bild-räumliche Beziehungsgeflecht in Bezug auf ihre Person, wie es auch im Falle des Throns geschah. Im Moment des Eintretens oder Erscheinens²¹⁹³ bestätigte dieses Beziehungsgeflecht die herausragende Stellung jener Person, da sie diejenige war, die überhaupt das Privileg besaß, durch die von Greifen bewachte Tür zu treten, wobei die mächtigen Kreaturen sich auch ihr als Wächter und Begleiter in den Dienst stellten.

Das hierbei entstehende antithetische Arrangement wurde in der Forschung wiederholt mit den spätpalastzeitlichen Darstellungen der von Greifen, Löwen oder Ziegen flankierten ‚Göttin mit *snake frame*‘ in Zusammenhang gebracht. Wie bereits Evans beobachtete, stehen die Greifen in mehreren Fällen auf erhöhten Grundlinien (Abb. 6.9m; 6.9n). Evans erklärte den Niveauunterschied zwischen dem Kultbild (*cult image*) und den Wächtertieren als ein besonders interessantes Detail, das deren mögliche Verbindung zu einem tatsächlich existierenden Heiligtum reflektierte²¹⁹⁴. Ihm zufolge repräsentierten die Grundlinien ein erhöhtes Gesims, und als Parallele hierfür führte er das Gesims im Greifenrelief aus dem Osttrakt an, das zwei antithetisch stehende, an eine mittig platzierte Säule angebundene Greifen zeigte²¹⁹⁵. Reusch hingegen identifizierte die erhöhten Standlinien der Greifen in den Siegelbildern mit der Oberkante der gemalten Sockelzone, auf der die Tiere im *Throne Room* zu beiden Seiten des Throns lagerten²¹⁹⁶. Im selben Jahr äußerte Matz die Vermutung, dass sich im Gestus der von Greifen oder Löwen begleiteten ‚Göttin mit *snake frame*‘ deren „plötzliches Erscheinen ausdrückte“²¹⁹⁷; die antithetische Komposition auf den Lentoiden sei daher als bildliche Wiedergabe der bildhaft vorgestellten plötzlichen Erscheinung der ‚Göttin‘

2193 Niemeier 1986, 76–83.

2194 Evans 1935, 169.

2195 Siehe dazu bereits Anm. 1895.

2196 Reusch 1958, 354–356. Vgl. auch Niemeier 1986, 75; Blakolmer 2010a, 94f.; Blakolmer 2011, 67f.

2197 Matz 1958, bes. 16f. 37.

zu begreifen. Diesen Aspekt berücksichtigend wies wiederum Niemeier auf die erhöht gelagerten Greifen zu beiden Seiten der Tür zum *Inner Sanctuary* hin, welche ihm zufolge den besten Platz für die laut Matz in den Siegelbildern dargestellte „plötzliche Erscheinung der Gottheit“ böten²¹⁹⁸. Den genannten Meinungen zufolge seien somit die auf erhöhtem Niveau befindlichen Greifen zu beiden Seiten der mittig platzierten thronenden bzw. stehenden Person im *Throne Room* das Vorbild für die erhöhte Wiedergabe der Greifen in den Siegelbildern gewesen.

Zwar ist trotz dieser Evidenz keinesfalls mit Sicherheit darauf zu schließen, dass die Darstellungen auf den Lentoiden damit auch als Abbildungen der Realität im *Throne Room* von Knossos zu verstehen sind²¹⁹⁹. Weder lagern in den Siegelbildern die Greifen oberhalb der Linien auf dem Bauch noch sind sie flügellos. Aber dennoch lag sowohl den Siegelbildern als auch dem bild-räumlichen Arrangement an der Tür zum *Inner Sanctuary* in jedem Fall dasselbe *Sinnkonzept* zugrunde, demgemäß eine bedeutende weibliche Figur, die noch dazu in beiden Fällen frontal stehend erschien, in Begleitung und gerahmt von ihrer überweltlichen Entourage in Erscheinung trat. So nahm die vom *Inner Sanctuary* in den *Throne Room* tretende Person in dem Moment, in dem sie zwischen den beiden Greifen in Erscheinung trat, dieselbe Anschauungsform an wie die ‚Göttin mit *snake frame*‘. Dies gilt auch umgekehrt: Die ‚Göttin mit *snake frame*‘, die ausschließlich in Begleitung ihrer Entourage bildlich wiedergegeben wurde, nahm ausschließlich jene Anschauungsform an, in welcher im *Throne Room* eine weibliche Person durch die Tür vom *Inner Sanctuary* aus in Erscheinung trat. Dass auf den Lentoiden nun gelegentlich die erhöhten Grundlinien einbezogen wurden, macht es tatsächlich sehr wahrscheinlich, dass die Bilder grundsätzlich die Idee reflektierten, die (unter anderem) dem bild-räumlichen Arrangement am Eingang des *Inner Sanctuary* zugrunde lag und eben dort umgesetzt wurde²²⁰⁰.

Aufgrund der eindeutig feststellbaren Diskrepanz zwischen lagernden und stehenden Greifen kann allerdings nicht ausgeschlossen werden, dass auch im Falle der zentralen Figur eine eigentlich sitzende Haltung im Bild durch eine stehende Wiedergabe ersetzt wurde – dass also statt des Eingangs zum *Inner Sanctuary* doch das Erscheinungsbild der von Greifen flankierten Person auf dem Thron reproduziert wurde. Was wohl mit einiger Sicherheit gesagt werden kann ist, dass die genannten Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ „Innenraumszenen“²²⁰¹

2198 Niemeier 1986, 77 m. Anm. 100; 83.

2199 Gill 1969, 93, zitiert bei Niemeier 1986, 83 Anm. 134: „Zeremonien im Thronraum ‚may have influenced the manner in which the lapidaries designed the examples [...] with their griffins raised on a ground line above that of the central figure, as on a dado. But evidence is against interpretation of the seals as simple records of such events“.

2200 Nicht unerwähnt bleiben sollte allerdings ein Lentoid mit mutmaßlichem Fundort auf den Kykladen, auf dem ein Paar Löwen auf erhöhten Grundlinien die Entourage einer ‚Göttin mit *snake frame*‘ bildete; siehe CMS X, 242 (Lentoid in Genf). Die Löwen sind hier jedoch gleichsam als aus der Göttin herauswachsend mit abgewandten Vorderkörpern wiedergegeben und scheinen eine leicht veränderte Art von Verhältnis zwischen Löwen und Göttin zu reproduzieren, auf das hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll.

2201 Blakolmer 2011, 67.

sind. Als solche spiegeln sie einen Innenraum wider, in dem die bild-räumliche Verkörperung des axialen Bildschemas in Form einer zentralen weiblichen Figur umgesetzt wurde, die von oberhalb einer Sockelzone gelagerten Greifen flankiert wird. Diese praktische Umsetzung prägte die Vorstellung von jener weiblichen Person, und diese Vorstellung wiederum wurde auf den spätpalastzeitlichen Lentoiden bildlich festgehalten. Wurde jene in den Darstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ festgehaltene Vorstellung im spätpalastzeitlichen *Throne Room* bild-räumlich reproduziert, wo mit dem neuen Bildprogramm zumindest sinnstrukturell die Voraussetzungen für eine entsprechende Erscheinungsform der Raum-inhaberin geschaffen worden waren, so reflektieren die Darstellungen einen zentralen Moment des dortigen Ritualgeschehens in der SPZ. Da es sich bei der ‚Göttin mit *snake frame*‘ wie vormals in den neupalastzeitlichen Bilddarstellungen bei der thronenden, weiblichen Figur oftmals um eine Vertreterin der Volant-gewandträgerinnen handelte, könnte darüber hinaus eine Kontinuität in der personellen Besetzung der Hauptakteure im *Throne Room* bestanden haben²²⁰².

Das Bild der thronenden weiblichen Figur, dessen Verkörperung im *Throne Room* nach wie vor *existierte* und für jeden, der sich das Geschehen im *Throne Room* mental oder *realiter* vor Augen führte, auch weiterhin das prägende Element gewesen sein dürfte, besaß in seiner bisherigen Form in der SPZ hingegen keine Bildwürdigkeit mehr²²⁰³. Interessant ist, dass damit jene Darstellungen entfielen, in denen sich in der NPZ die Mitglieder der Palastelite in Interaktion sozusagen mit ihrer Göttin gezeigt und über diese Beziehung ihre gesellschaftliche Stellung manifestiert hatten. Die ausschließlich in Form der ‚Göttin mit *snake frame*‘ ins Bild gesetzte Figur begegnete von jeglichen irdischen Verehrern isoliert, eingebettet in eine emblemhafte, antithetische Komposition, die allein der bildhaften Veranschaulichung ihrer Person beim Präsentieren des *snake frame* (und der Doppelaxt), ergänzt durch ihre übernatürliche Entourage, diente. Auf den Lentoiden mögen in dieser Form ihre Präsenz und damit eventuell assoziierte persönliche magische Funktionen herbeigeführt worden sein; zugleich könnte es nun aber auch das Besitzen, Tragen und die Verwendung²²⁰⁴ der auf diese Weise bebilderten Lentoide gewesen sein, durch das die Mitglieder der Palastelite weiterhin ihre Nähe zum *Throne Room* als Ort des repräsentierten Moments der in Erscheinung tretenden Person dokumentierten.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass die auf Lentoide beschränkte Darstellungsform der von Löwen, Greifen oder Ziegen flankierten weiblichen Figur niemals ohne *snake frame* begegnet. In sechs von 13 Beispielen ist außerdem eine Doppelaxt mittig auf dem *snake frame* platziert (z. B. [Abb. 6.9](#); [6.9n](#)). Diese Darstellungsform diente folglich explizit zur Darstellung der weiblichen Figur

2202 Vgl. [Kapitel 4.3.2: Spätpalastzeit](#).

2203 Zu erwähnen sind hier allerdings die Abdrücke zweier Lentoide aus Knossos, CMS II.8, 241 und CMS II.8, 243, die möglicherweise erst in der SPZ entstanden sind. Sie zeigen jeweils eine weibliche sitzende Figur mit davor platzierten Objekten.

2204 Zumindest bislang fehlen m. W. Abdrücke dieser Darstellung, was jedoch auf den derzeitigen Status von erhaltenen Objekten zurückzuführen sein kann.

mit *snake frame* (und Doppelaxt). Möglicherweise wurde hiermit ein Ritual verbildlicht, bei dem eine Würdenträgerin das *snake frame* als Statusobjekt präsentierte²²⁰⁵. Als am Körper getragenes Statusobjekt begegnete das *snake frame* vor allem in neupalastzeitlichen Darstellungen: zum einen auf zwei goldenen Siegelringen, wo es von einem ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper und somit von einem herausragenden Würdenträger getragen wurde²²⁰⁶; zum anderen in einer Wandmalerei aus Gebäude *Xesté 4* in Akrotiri, Thera, wo es von Doppelaxten flankiert wird, von seinem Träger selbst jedoch noch nichts bekannt ist²²⁰⁷. Dass die Ursprünge dieses Objekts bis mindestens in die APZ zurückreichen, wo es in Hieroglyphenform wiedergegeben worden war, wurde bereits in anderem Zusammenhang erwähnt²²⁰⁸. Im vorliegenden Kontext erwähnenswert ist zudem die vor allem in neupalastzeitlichen Darstellungen zu beobachtende Verknüpfung von *snake frame*, Doppelaxt und Stieren bzw. Stierköpfen, die möglicherweise auf eine sinnkonzeptuelle Verbindung von *snake frame* und Stieropfern hinweist, mit welcher dann wiederum auch die Darstellung der ‚Göttin mit *snake frame* und Doppelaxt‘ assoziiert gewesen sein dürfte²²⁰⁹. In Anbetracht der zeitlichen Diskrepanz zwischen den altpalastzeitlichen und neupalastzeitlichen Darstellungen und der Einführung des Motivs der ‚Göttin mit *snake frame*‘ zeigt sich jedenfalls, dass die hierin verbildlichte Präsentation von *snake frame* und Doppelaxt durch eine von Greifen, Löwen oder Ziegen flankierte weibliche Figur erst ab der ausgehenden NPZ III bzw. in der SPZ Darstellungsrelevanz erlangte, dann jedoch die vorherrschende Art der bildlichen Wiedergabe eines bild-räumlich in vergleichbarer Weise im *Throne Room* realisierten Anblicks einer weiblichen Person bilden sollte.

Lässt sich daraus weiter folgern, dass ab dieser Zeit das zugehörige Ritual zur Legitimation derjenigen Figur, die das *snake frame* als Statusobjekt trug, das heißt des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper, an Bedeutung gewann? Handelte es sich hierbei um ein wichtiges Ritual zur Einsetzung dieses Würdenträgers bzw. zur Erneuerung seines Amtes? Ich halte dies für möglich und möchte aus

2205 Vgl. auch Niemeier 1986, 83f., der zu dem Schluss kommt, dass möglicherweise ein *snake frame*-Objekt oberhalb der Tür in der Westwand in Malerei oder Relief angebracht war und „gleichsam über der eintretenden Priesterin / Göttin schwebte“.

2206 CMS V S2, 106 (Schildring aus Elatia); Lebessi u. a. 2004 m. Taf. 2.

2207 Boulotis 2005, 31 Abb. 8. Diese Darstellung bildet eine wichtige Evidenz für die Größe jenes Objekts, bei dem es sich wohl weniger um Stierhörner, als vielmehr um Wildschweinhauer gehandelt haben dürfte; zu neupalastzeitlichen Darstellungen von einfachen *snake frames* an der Stelle der Hauer von Wildschweinköpfen siehe CMS II.7, 201–204 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros).

2208 Siehe hierzu sowie zu weiteren Darstellungen des *snake frame* bereits oben Kapitel 4.4.2.

2209 Zur Darstellung von Stierköpfen mit dreifachem *snake frame* in Miniaturdarstellungen aus dem *North-West Fresco Heap* in Knossos siehe Hood 2005, 58f. Kat.-Nr. 3 Abb. 2.7. und 2.8. Zu Stierköpfen mit zweifachen *snake frames* CMS II.7, 182–186 (Abdrücke von Lentoiden, aus Kato Zakros); zu Stierköpfen mit Doppelaxt zwischen den Hörnern CMS II.3, 11 (Stein aus Knossos); V S1A, 141 (Abdruck eines Lentoids, aus Chania); zusätzlich flankiert von Textilien: CMS XI, 259 (Lentoid aus dem Heraion von Argos); gelagerte Stiere mit Doppelaxt dazwischen und zwischen den Hörnern: CMS II.3, 310 (Lentoid aus Sitia); XII, 250 (Lentoid in New York).

diesem Grund Niemeiers Idee einer mit dem *snake frame* erscheinenden Würdenträgerin²²¹⁰ dahingehend weiterentwickeln, dass der *Throne Room* in der SPZ unter anderem zur Abhaltung eines Rituals genutzt wurde, bei dem die Inhaberin des *Throne Room* das *snake frame* präsentierte und an den bestehenden oder neuen Vertreter der ‚Fellrock‘-Träger überreichte, dessen herausragende Stellung durch die Verhüllung der Schultern gekennzeichnet war.

Im Rahmen einer solchen Zeremonie zur Inauguration oder Erneuerung des Amtes des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper könnte dieser seinen Sitz im *Anteroom* gehabt haben, wo eine Lücke zwischen den Bänken entlang der Nordwand auf ein hölzernes Pendant zum Thron im *Throne Room* hindeutet. An der Südwand des *Anteroom* dominierte seit der Neudekoration des Raumes ein dem Zentralhof zugewandter Stier den Bild-Raum. Der Stier repräsentierte auf Kreta seit der VPZ die ungezähmte Kraft der Natur und erfüllte seine Wirkung wohl unter anderem durch den psychologischen Effekt „of power, or even threat“²²¹¹, mit dem sich die Mitglieder der Palastelite zu bestimmten Anlässen auch im Stierfang bzw. Stiersprung konfrontiert sahen²²¹². Die Darstellung von Stieren in spätpalastzeitlichen Wandbildern wie etwa im *Chariot Fresco* zeigte das Tier außerdem im Rahmen von prozessionsähnlichen Zügen, wo es möglicherweise in seiner bevorstehenden Rolle als Opfertier mitgeführt wurde²²¹³. Die Fußhaltung des Stieres an der Südwand des *Anteroom* legt nahe, dass es sich um eine ähnliche Wiedergabe des Tieres handelte, die hier nun entsprechend dem an der Nordwand zwischen den Bänken platzierten Objekt oder Subjekt als visueller Bestandteil vom Ort und Bild-Raum dieses Objekts oder Subjekts fungierte. War es in Analogie zum *Throne Room* ein zweiter Ehrensitz, so unterschied sich der Bild-Raum von dessen Inhaber inhaltlich markant von demjenigen der Inhaberin des *Throne Room* selbst. Deren von Greifen gerahmte, in einer Papyrus-Schilflandschaft verortete Präsenz im *Throne Room* bildete einen mächtigen Hintergrund für die Person im *Anteroom*, die für sich selbst eine bild-räumliche Assoziation mit dem Stier beanspruchte. Aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes muss dabei offenbleiben, in welcher Form der Stier dargestellt und welcher Natur die Beziehung zwischen dem Inhaber des Ehrensitzes und dem Stier letztendlich war.

In Anbetracht der Lokalität des *Throne Room* und des hier verorteten Rituals im Herzen des spätpalastzeitlichen Palastes sowie in Anbetracht der gestiegenen Darstellungsrelevanz der Präsentation von *snake frame* und Doppelaxt in Siegelbildern würde ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper als Inhaber des Ehrensitzes im *Anteroom* durchaus Sinn ergeben. Dieser dürfte in Weiterführung der neupalastzeitlichen Institution auch in der SPZ dem Kollektiv von

2210 Niemeier 1986, 83f.

2211 Marinatos 1993, 74f. bes. 75. Ferner Marinatos 1989a; Marinatos 1996, 150f.

2212 Bereits Cameron 1976a, 157–159, nahm die von ihm zeitgleich mit dem Greifenfresko datierte Darstellung zur Grundlage für seine Argumentation, dass die im *Throne Room* verortete Göttin diejenige war, der zu Ehren der Stiersprung durchgeführt wurde.

2213 Hood 2005, 70 Abb. 2.20.

‚Fellrock‘-Trägern vorgestanden haben, dessen Vertreter unter anderem im *Corridor of the Procession Fresco* Prozessionen im Namen des Palastes in Empfang nahmen (Kapitel 4). Angesichts ihrer häufigen Vergesellschaftung mit der Doppelaxt wurde den ‚Fellrock‘-Trägern außerdem eine Rolle in den Räumlichkeiten des spätpalastzeitlichen Osttrakts zuerkannt, in denen der ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper möglicherweise wortwörtlich den Vorsitz einnahm. Dass ein ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper auch noch in der fortgeschrittenen SPZ eine bedeutende Rolle im mit der Doppelaxt assoziierten Ritualgeschehen spielte, belegt nicht zuletzt die Darstellung auf dem Sarkophag von Agia Triada (Abb. 4.13a). Dieser reflektiert auch eine Verbindung zwischen jener Figur und Stieropfern – und es ist vorstellbar, dass auch die Darstellung an der Südwand des *Anteroom* eine Anspielung auf die Opfertätigkeit des auf dem Ehrensitz gegenüber platzierten ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper war, womit sich nicht zuletzt erneut der Kreis zu Stier(opfer)darstellungen und *snake frame* schließen würde.

Wenngleich die Frage, wer in der SPZ das neugestaltete Raumensemble aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* besetzte und zu welchen Zwecken letztendlich für immer offenbleiben muss, so würde ich angesichts der grundsätzlich dafür bereit gestellten räumlichen Strukturen einschließlich ihrer Bildausstattung folgende Schlüsse ziehen:

- a) Die Nutzung des *Throne Room* mit Lustralbecken und Thron führte eine seit der ausgehenden APZ oder frühen NPZ bestehende und weiterentwickelte Ritualtradition fort, deren Durchführung, wie die den Bild-Räumen zugrunde liegenden Sinnkonzepte und Praktiken nahelegen, maßgeblich in der Hand weiblicher Protagonisten lag. Das zur Inszenierung der Würdenträgerin im spätpalastzeitlichen *Throne Room* verwendete Bildprogramm wurzelte sowohl in der Herstellung einer sakral-uferlandschaftlichen Umgebung als auch in der Wahl der rahmenden Bildelemente in der neupalastzeitlichen Bildkultur. Gemäß ihrer sinnstrukturellen Einbettung in andere Bildkontexte kennzeichneten die Bildelemente den Ort des Thronens als von der unmittelbaren gebauten Umgebung abgegrenzten Erscheinungsort einer thronenden weiblichen Figur von hochrangigem bis göttlichem Status (‚bikonkave Basis‘; Greif), die einen Bezugspunkt für rituelle Handlungen und Zuwendungen bildete (Palme). Vielleicht nahm die Inhaberin des *Throne Room* zu bestimmten Anlässen ihren Platz auf dem Thron ein, solange die Türen zu *Anteroom* und Zentralhof noch geschlossen waren, um durch das Öffnen der *polythyra* den *Moment* ihres Sichtbarwerdens in der thronenden Erscheinungsform – so wie dies in der NPZ durch artifizielle und leibhaftige Darstellungen hinter *polythyra* erfolgt war – zu realisieren²²¹⁴. Auf dem Thron sitzend verkörperte sie einerseits für etwaige im *Anteroom* oder nahe dem Eingang zum *Throne Room* positionierte Personen die Erscheinungsform der im Profil thronenden weiblichen Figur; andererseits

2214 Siehe Kapitel 5.1.4 sowie Hägg 1986 zur Nutzung der *polythyra* im ‚Epiphaniekult‘.

empfang sie diejenigen, die im zentralen Bereich des *Throne Room* vor sie traten, gerahmt von der mächtigen artifiziellen Präsenz der Greifen, der ‚bikonkaven Basen‘ und Palmen, die gemäß einer seit langem etablierten Tradition den Ort ihres Thronens charakterisierten und mit ihr assoziierte Bedeutungsaspekte veranschaulichten. Gleichzeitig veränderte sich jedoch die Art und Weise, wie das mutmaßliche Geschehen im *Throne Room* in anderen Zeugnissen der spätpalastzeitlichen Bildkultur reflektiert wurde, indem nun für die NPZ typische Darstellungen verschwanden und durch Neuschöpfungen ersetzt wurden. Diese belegen, dass in der SPZ möglicherweise auf den *Throne Room* bezogene Ideen und Ritualmomente grundlegend anders ins Bild gesetzt wurden.

- b) Das von Greifen bewachte *Inner Sanctuary* hatte in Analogie zu anderen axialräumlich angelegten Aufstellungsorten von Kultgegenständen wohl eine eigenständige Funktion inne und fungierte nicht ausschließlich als Erscheinungsort. Trat jedoch die Inhaberin des *Throne Room* im Rahmen bestimmter Zeremonien durch die Tür, so vervollständigte ihr Auftritt ein Bildschema, welches in der SPZ auch in kleinformatigen Bilddarstellungen der ‚Göttin mit *snake frame*‘ wiedergegeben wurde. In diesen konnte die Zusammensetzung der Entourage variieren, nicht jedoch die Tatsache, dass die Darstellung primär der Wiedergabe der weiblichen Figur im Moment der Präsentation des *snake frame* (und der Doppelaxt) diene.
- c) Bezüglich der praktischen Nutzung des architekturräumlichen Ensembles aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* gilt es noch einmal darauf hinzuweisen, dass, wie die Forschungen im Jahr 1987 ergaben (siehe [Kapitel 6.1.2](#)), ein Zugang von den Räumlichkeiten der ‚*Service*‘ *Section* aus über das *Inner Sanctuary* nicht möglich war. Jeder, der den *Throne Room* und das *Inner Sanctuary* betreten wollte, musste durch den *Anteroom* kommen, und ich habe bereits früher die Vermutung geäußert, dass hierzu die Tür an der Nordseite des *Anteroom* genutzt wurde, während die Türen des an den Zentralhof angrenzenden *polythyron* noch geschlossen, die vorbereitenden Maßnahmen in *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* also noch sämtlichen Blicken entzogen waren. Es ließe sich also vorstellen, dass zunächst die Person(en), die im *Throne Room* agierten, diesen betraten und ihren Platz einnahmen, bevor mit der Öffnung der Türen für Anwesende im *Anteroom* die bereits auf dem Thron sitzende Person sichtbar oder ihr ‚Erscheinen‘ in der Türöffnung des *Inner Sanctuary* rituell inszeniert wurde.
- d) Der zwischen Zentralhof und *Throne Room* gelegene *Anteroom* war in Analogie zu anderen *polythyron*-Hallen zunächst grundsätzlich jener Aufenthaltsbereich, für den das ‚Erscheinen‘ der Würdenträgerin im *Throne Room* inszeniert wurde. Aufgrund des erhöhten Niveaus des Zentralhofs gegenüber dem Inneren des *Throne Room*-Arealen sowie aufgrund des Lichtunterschieds zwischen draußen und drinnen kann ferner ausgeschlossen werden, dass Personen auf dem Zentralhof dieses Spektakel bei Tag gut verfolgen konnten.

Waren außerdem drei der vier Türen des *polythyron* geschlossen, damit die Würdenträgerin im *Throne Room* zu bestimmten Zeitpunkten im Jahr die aufgehende Sonne verfolgen konnte, so war die Menge auf dem Zentralhof so gut wie gänzlich ausgeschlossen. Es ist daher in jedem Fall davon auszugehen, dass es sich um einen ausgewählten Personenkreis handelte, der dem Erscheinen der von Greifen begleiteten Würdenträgerin im *Throne Room* beiwohnte, während eine größere Menschenmenge auf dem Zentralhof vielleicht indirekt beteiligt war²²¹⁵.

- e) Der Bild-Raum des *Anteroom* war von jenem des *Throne Room* grundverschieden. Trotz ihres fragmentarischen Zustands macht die Darstellung eines in Richtung Zentralhof gewandten Stieres an der Südwand deutlich, dass hier ein Sinnkonzept zugrunde lag, das sich andernorts in Bilddarstellungen von Stier und Stieropfer äußerte. Handelte es sich bei dem an der Nordwand gegenüber dem Stier platzierten hölzernen Gegenstand tatsächlich um einen zweiten Ehrensitz, so ist dessen Inhaber ebenfalls im Kontext jenes Sinnkonzepts zu lokalisieren. Ich habe daher und aufgrund der Verbindung von *snake frame* und Doppelaxt die Hypothese aufgestellt, dass wir im *Anteroom* einen zweiten Sitz des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper vor uns haben, den dieser zu Anlässen einnahm, die unmittelbar mit dem Geschehen im *Throne Room* zusammenhingen. Möglicherweise spielten im Zusammenhang mit diesem Geschehen die im *Throne Room* gefundenen spätpalastzeitlichen Alabastra eine Rolle, sofern sie zu diesem Zeitpunkt bereits zum Inventar des *Throne Room* gehörten. Ihr Dekor mit laufenden Spiralen und achtförmigen Schilden verweist jedenfalls unmittelbar auf das Raumdesign des Ostrakts, wo der ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper vielleicht einen weiteren, zu anderen Anlässen genutzten Ehrensitz in der *Audience Chamber* besaß. Im Rahmen der Zeremonien im Areal des *Throne Room* hingegen könnten die Alabastra etwa zur Salbung des Würdenträgers im *Anteroom* verwendet worden sein.

6.4.3 Epilog: *Throne Room* und *Anteroom* in der Endpalastzeit

Das Bildprogramm von *Throne Room* und *Anteroom* überstand die Zerstörungen in SM IIIA2 und verblieb auch während der EPZ und darüber hinaus an den Wänden²²¹⁶. Die im Bereich des zentralhofseitigen *polythyron* sowie ferner im Bereich der ‚Service‘ *Section* durchgeführten Baumaßnahmen sprechen grundsätzlich für die Absicht, das Areal in der EPZ weiter zu nutzen. Die in anderen Bereichen des Gebäudes festgestellten Veränderungen der Raumstruktur und -nutzung, einschließlich der Aufgabe der für die bisherige Ritualausübung so bedeutsamen

2215 Vgl. dazu auch Hägg 1986, bes. 60: „So wäre es möglich, daß sich eine große „Kultgemeinde“ im Zentralhof des Palastes zum Ritual der ‚ekstatischen‘ Epiphanie versammelte, während gleichzeitig den Eingeweihten eine ‚dargestellte‘ Epiphanie vorgeführt wurde“. Außerdem Marinatos 1993, 109.

2216 Niemeier 1986, 95.

Bildprogramme, legen jedoch nahe, dass sich die Funktion und Nutzung des Palastes insbesondere in Hinsicht auf die seit der NPZ fest etablierten Zeremonien und Praktiken in der EPZ nun maßgeblich verändert hatte. Inwieweit diese Veränderungen auch die Nutzung des Raumensembles aus *Anteroom*, *Throne Room* und *Inner Sanctuary* betrafen, darüber lässt sich letzten Endes nur weiter spekulieren.

Eine wesentliche Veränderung in der Raumstruktur dürfte mit der Öffnung der Wand zwischen *Anteroom* und *Throne Room* erfolgt sein. Durch diese Maßnahme verschmolzen nicht nur die beiden vormals separat genutzten Areale zu einer großen Raumeinheit, auch die unterschiedlichen Bildprogramme – das Greifenfresko und das Stierfresko – wurden nun trotz ihrer markanten gestalterischen und sinnkonzeptuellen Unterschiede als visuelle Einheiten ein und desselben Bild-Raums wahrgenommen.

Ob und wie außerdem das Lustralbecken, für das es, wie schon oben dargestellt, keine eindeutigen Hinweise auf eine Verfüllung gibt, als Teil jenes offenen Raumplans in der EPZ genutzt wurde, muss offenbleiben. Grundsätzlich existierte das Lustralbecken auch weiterhin als ein Bestandteil des *Throne Room*, dessen Erscheinungsbild im Unterschied zu den anderen hier besprochenen Gebäudetrakten in seinen wesentlichen Elementen weitgehend unverändert blieb. Es wäre daher durchaus ein Festhalten an den im Lustralbecken verorteten und mit der Person auf dem Thron verknüpften Ritualpraktiken denkbar. Die Öffnung des *Throne Room* zum *Anteroom* hin bedeutete allerdings eine wesentlich erhöhte Sichtbarkeit des Ritualgeschehens im *Throne Room* selbst, welche in dem jahrhundertealten ‚Lustralbecken-Raum‘ bis in die SPZ hinein vermieden worden war. War die Nutzung des Lustralbeckens weiterhin Bestandteil jenes Ritualgeschehens, so wurde sie durch die Verschmelzung der beiden Raumeinheiten nun auch zu einem unmittelbaren Bestandteil des Geschehens im *Anteroom*. Ging mit der Öffnung des *Throne Room* jedoch auch die Aufgabe des Lustralbeckens einher, wozu ich aufgrund des genannten Verlusts an Intimität und Abgeschirmtheit eher tendiere, so bedeutete dies tatsächlich das Ende der ältesten in diesem Areal verorteten Ritualpraxis. In Anbetracht der engen Beziehung zwischen der rituellen Nutzung des Lustralbeckens und der Rolle der Person auf dem Thron ließe dies auf eine maßgebliche Änderung im Verständnis selbiger Person schließen und den *Throne Room* in die Gruppe von Räumlichkeiten einreihen, die in der SPZ noch im Sinne der ‚minoischen‘ Ritualtradition genutzt worden waren, in der EPZ hingegen nicht mehr.

In Anbetracht der baulichen Veränderungen ist zumindest anzunehmen, dass das Ensemble aus *Throne Room* und *Anteroom*, anders als die Hallen im Osttrakt und der *Corridor of the Procession Fresco*, unter veränderten räumlichen Bedingungen und unter Beibehaltung des spätpalastzeitlichen Bildprogramms auch in der EPZ noch für einige Zeit weiterbenutzt wurde. Das Raumensemble rund um den steinernen Thron könnte also auch in der EPZ, als nur noch manche Areale des Palastes genutzt wurden, als Sitz einer bedeutenden Person fungiert haben, wobei die Öffnung des *Throne Room* zum *Anteroom* hin nun eine erhöhte Sichtbarkeit des Ritualgeschehens rund um jene Person gewährte. Bezüglich des mutmaßlichen Ehrensitzes im *Anteroom* ist hinzuzufügen, dass aufgrund der Tatsache, dass

Evans hier noch Reste eines hölzernen Gegenstandes vorgefunden hatte, jener offenbar ebenfalls bis zuletzt an Ort und Stelle verblieben und als Bestandteil des Raumentsembles benutzt worden war.

Die Beibehaltung des Bildprogramms zu einem Zeitpunkt, als Wandbilder andernorts im Palast bereits willentlich entfernt wurden, spricht dafür, dass die rund um den Thron im axialen Bildschema angeordneten Bildelemente noch immer als angemessenes Rahmenwerk für das Erscheinungsbild der Person auf dem Thron erachtet wurden. Ein Blick auf die bildkulturellen Äußerungen der EPZ zeigt die Verwendung der Bildelemente Greif und Palme – letztere allerdings nur mehr in ihrer stark stilisierten Form – ebenso wie die Papyruspflanzen der uferlandschaftlichen Umgebung nun vor allem im funerären Kontext, wo sie weiterhin als Repräsentanten einer sakral-überweltlichen Flora und Fauna begegnen²²¹⁷. Die Weiterverwendung von Kultobjekten mit der Darstellung von ‚bikonkaven Basen‘ an endpalastzeitlichen Kultorten, etwa der Tonpinax aus dem ‚Schrein‘ (Raum V) in Kannia, legt ferner nahe, dass auch die sakrale Bedeutung der entsprechenden Darstellung neben dem Thron weiterhin bekannt war²²¹⁸. Es kann daher wohl davon ausgegangen werden, dass die Bedeutung des malerischen Rahmenwerks im *Throne Room* in Hinblick auf die hier bildhaft geschaffene sakrale Umgebung, in der die Person auf dem Thron sich präsentierte, auch während der endpalastzeitlichen Nutzung des Raumentsembles weiterhin grundsätzlich verstanden wurde.

Auch das von Greifen bewachte *Inner Sanctuary* war in der EPZ nach wie vor Bestandteil des räumlichen Gefüges, wenngleich wir nicht mehr nachvollziehen können, ob es weiterhin ähnlich wie in der SPZ genutzt wurde oder ob die ursprünglich mit ihm verknüpften Ritualhandlungen nun ihre Relevanz für das Geschehen im *Throne Room* verloren hatten. Zumindest denkbar ist, dass es als *Inner Sanctuary* weiterbestand, die Greifen an der Westwand wie ihre Pendants an der Nordwand somit in unveränderter Weise ihre Rolle als Wächter erfüllten und den besonderen Stellenwert des mittig platzierten Objekts hervorhoben.

In Anbetracht all jener Konstanten und Änderungen stellt sich abschließend die Frage nach der Besetzung des steinernen und des hölzernen Ehrensitzes in der EPZ. Hatte nun ein mykenischer Herrscher im *Throne Room* seinen neuen Repräsentationsraum eingenommen, wie dies von Niemeier argumentiert wurde²²¹⁹? Ihm zufolge sei der vormalis minoische Raumkomplex aus *Anteroom* und *Throne Room* durch die Öffnung der Zwischenwand in ein mykenisches *megaron* umgebaut worden²²²⁰ und hätte aufgrund seiner zentralen Lage von nun an als Herrschersitz gedient, vielleicht sogar nachdem ein früherer Sitz im Osttrakt aufgegeben worden war²²²¹. War der *Throne Room* jetzt also zum Sitz des *wanax* geworden,

2217 Vgl. Watrous 1991.

2218 Zur endpalastzeitlichen Datierung der zugehörigen Nutzungsphase der ‚Villa‘ in Kannia siehe oben [Anm. 2016](#).

2219 Niemeier 1986, 93–95. Ferner Niemeier 1982, bes. 275–281.

2220 Niemeier 1986, 94.

2221 Niemeier 1986, 94. Siehe auch Pelon 1983, 255.

der auch in den knossischen Linear B-Tafeln Erwähnung fand²²²²? Könnte für den Thron in der EPZ tatsächlich das von Maran und Stavrianopoulou bzw. von Marinatos rekonstruierte Szenario eines männlichen Throninhabers oder *wanax* Realität geworden sein, der nun im wahrsten Sinne des Wortes auf dem Thron der Göttin Platz nahm und seine Legitimation als Herrscher von Knossos durch die Inanspruchnahme ihrer Bildsymbolik begründete²²²³?

Dass zwischen den Herrscherhäusern Kretas und des mykenischen Festlandes seit der NPZ intensive Kontakte gepflegt wurden, lässt sich in Anbetracht der Fülle an minoischen Objekten auf dem Festland, aber auch der Aneignung mykenischer Kulturelemente im minoischen Kreta nicht anzweifeln, und insbesondere Kretas EPZ war von mykenischen Kulturelementen bzw. von ‚mykenisierenden‘ Erscheinungsformen der materiellen Kultur geprägt, wie bereits in Kapitel 2.3 herausgearbeitet wurde. Nicht zuletzt bildete das Areal des *Throne Room* mitsamt seinem Bildprogramm in der EPZ eine Quelle der Inspiration für die bildliche Ausstattung des *megaron* von Pylos²²²⁴. Dort schuf man nicht nur durch die Aufstellung eines Throns eine ähnliche räumliche Situation wie bereits Jahrzehnte zuvor in Knossos, sondern übernahm wohl auch das axiale Bildschema, um das Erscheinungsbild des festländischen Herrschers auf dem Thron in eindrucksvoller Weise zu gestalten²²²⁵.

Es gilt jedoch dennoch darauf hinzuweisen, dass weder das Bildprogramm des *Throne Room* noch die Kombination mit dem *Inner Sanctuary* oder dem Lustralbecken, sofern diese in der EPZ noch essentiell für das kretisch-minoische Geschehen im *Throne Room* war, auf dem Festland in dieser Form übernommen wurde. So dürften sich zwar (flügellose) Greifen gemeinsam mit Löwen zu vermutlich beiden Seiten des Throns im *megaron* von Pylos gemäß dem zugrunde liegenden Sinnkonzept dem thronenden Herrscher aufgrund dessen Macht gefügt haben²²²⁶; die anderen, ursprünglich mit einer weiblichen Figur von hochrangigem bzw. göttlichem Status sowie ihrem ‚Sitz‘ assoziierten, symbolischen Elemente, also die Palmen und die ‚bikonkaven Basen‘, scheinen im Wanddekor jenes mykenischen *megaron* jedoch nicht in vergleichbarer Weise nachempfunden worden zu sein. Ebenfalls nicht übernommen wurden die Greifen, welche in Knossos ehemals zum Schutz eines axial platzierten Schreins sowie möglicherweise zum zeremoniell inszenierten In-Erscheinung-Treten einer Würdenträgerin gedient hatten; diese wären potentiell an der rückwärtigen Schmalseite der festländischen *megara* zu platzieren gewesen, wo jedoch bereits die architektonische Voraussetzung für einen solchen Ort in Form einer Türöffnung fehlte. Zur bild-räumlichen Inszenierung des mykenischen Herrschers wurden in Pylos also allein jene Elemente übernommen, welche der Demonstration seines Machtanspruchs dienlich waren,

2222 Younger 1995, 496.

2223 Maran – Stavrianopoulou 2007, bes. 289f.; Marinatos 2010, 50–65.

2224 Niemeier 1986, 95. Vgl. auch Reusch 1958, 341; Maran – Stavrianopoulou 2007.

2225 Niemeier 1986, 95 mit weiteren Literaturverweisen; ferner Maran – Stavrianopoulou 2007 sowie zu Pylos Thaler 2012 mit weiteren Literaturverweisen.

2226 Siehe dazu auch Bennet 2007, 12f.

nicht jedoch jene, welche zur Inszenierung der *minoischen* Würdenträgerin und ihrer rituellen Funktionen gehört hatten. Der Herrscher von Pylos trat ebenfalls und ausschließlich als Herr über natürliche und übernatürliche Kreaturen auf, ignorierte jedoch die zentralen Bedeutungsaspekte, die in der minoischen Lebens- und Vorstellungswelt speziell mit der Würdenträgerin auf dem steinernen Thron in Knossos assoziiert waren. Dieser hier nicht in der verdienten Ausführlichkeit darstellbare Sachverhalt lässt die fundamentalen Funktions- und Nutzungsunterschiede zwischen dem in minoischer Tradition stehenden *Throne Room* und den mykenischen *megara* wie jenem von Pylos erkennen.

Diente das Ensemble aus *Throne Room* und *Anteroom* also auch im endpalastzeitlichen Palast von Knossos noch der Inszenierung von Zeremonien, welche in beiden Räumen jeweils eine thronende Person sahen? Könnten es weiterhin eine hochrangige bis göttliche Würdenträgerin auf dem steinernen Thron sowie ein von ihr mit den notwendigen Würden ausgestatteter ‚Fellrock‘-Träger mit verhülltem Oberkörper gewesen sein, die im endpalastzeitlichen Palast von Knossos, dessen Nutzung insgesamt auf weitaus weniger Areale beschränkt war, nun hier ihren alleinigen Repräsentationsraum besaßen? An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass durch die Öffnung der Wand zwischen *Throne Room* und *Anteroom* nun ein gemeinsamer Raum für beide Thronende geschaffen worden war. Möglicherweise war es also nicht das Thronen des *wanax* auf dem Thron oder Schoß der Göttin, sondern das Thronen des *wanax* in Begleitung der Würdenträgerin von hochrangigem bis göttlichem Status, das in der EPZ, in unmittelbarer Tradition der SPZ, die Stellung des Herrschers von Knossos legitimierte.

Aufgrund der Quellenlage verbleibt jeder Vorschlag einer Rekonstruktion des endpalastzeitlichen Geschehens natürlich im Bereich des Spekulativen. Die Befundlage selbst erlaubt nur begrenzt Rückschlüsse auf das späteste Geschehen im *Throne Room* – falls selbige Befundlage nicht ohnehin ein Ergebnis von Aktivitäten nach der Aufgabe des Palastes war²²²⁷. So setzt der ursprünglich wohl aus einem Lagerraum hergebrachte²²²⁸ Pithos gewissermaßen die seit jeher bestehende Verknüpfung des *Throne Room* mit dem größtenteils für Magazinierung genutzten Westtrakt fort, dessen zentralhofseitige Fassade er seit seiner Einrichtung als ‚Lustralbecken-Raum‘ mit dem *Central Palace Sanctuary* teilte. Vielleicht war es weiterhin ein mit dem Aufgabenbereich der Würdenträgerin und den im *Throne Room* verorteten Handlungen verknüpfter Aspekt, die vollen Kammern des Palastes von Knossos zu feiern bzw. zu gewährleisten. Die steinernen Alabastera, die sowohl rings um den Pithos als auch entlang der Westwand aufgestellt vorgefunden worden waren²²²⁹, könnten jedenfalls als Behälter für Salben oder parfümierte Substanzen gedient haben, die im Rahmen dieses Ritualgeschehens Verwendung fanden. Ihr Dekor in Form von laufenden Spiralen und achtförmigen Schilden setzt sie sinnkonzeptuell in Bezug zu der von maskulinen Akteuren geprägten spätpalastzeitlichen Nutzung des Osttrakts, der in der EPZ allerdings

2227 Vgl. Galanakis u. a. 2017, 85f.

2228 Hägg 1988, 102.

2229 Zur Skizzierung der ursprünglichen Fundsituation siehe Galanakis u. a. 2017, 86 Abb. 31a.

in einen Werkstattbereich umfunktioniert worden war. Die spätpalastzeitliche Datierung der Gefäße selbst eröffnet die Möglichkeit, dass sie nach vormaliger Verwendung dort nun in den *Throne Room* umgezogen worden waren – oder aber sie waren seit ihrem Entstehen Bestandteil des Ritualgeschehens im *Throne Room* gewesen und hatten dort der Aufbewahrung fester Substanzen gedient²²³⁰, etwa der in den Linear B-Texten als „zum Aufschmieren“ charakterisierten, parfümierten Salben²²³¹. Vielleicht wurden diese zu bestimmten Anlässen tatsächlich zur Salbung des Throninhabers im *Anteroom* benutzt, oder aber es war vorrangig ihre olfaktorische Wirkung, welche zur Aura des Geschehens in *Throne Room* und *Anteroom* beitragen sollte. In jedem Fall waren es Objekte aus früheren Zeiten, die in der letzten Phase von *Throne Room* und *Anteroom* Verwendung fanden und die in der Tradition der SPZ die in der EPZ hier geschaffenen Bild-Räume prägten.

Auch wenn die hier vorgeschlagene Interpretation einer endpalastzeitlichen Nutzung von *Throne Room* und *Anteroom* letzten Endes vollkommen hypothetisch bleiben muss, so soll sie grundsätzlich dem Gedanken Rechnung tragen, dass in Knossos bis zum Schluss ein von den mykenischen *megara* in wesentlichen Aspekten verschiedener *Throne Room* existierte, und dass der raumstrukturell sehr ähnlich gestaltete, in seinem Bildprogramm jedoch andere Schwerpunkte setzende *Anteroom* bereits seit Langem eine bedeutendere Rolle als nur die eines Vorraums gespielt haben könnte. Gerade die spätpalastzeitliche Entwicklung der Bilddarstellungen der ‚Göttin mit *snake frame* und Doppelaxt‘, die der Präsentation eines Statusobjekts dient, das in den neupalastzeitlichen Darstellungen eindeutig mit der herausragenden Figur des ‚Fellrock‘-Trägers mit verhülltem Oberkörper assoziiert ist, lässt meines Erachtens die direkte Abhängigkeit eines bedeutenden Würdenträgers von einer von Greifen begleiteten weiblichen Figur durchblicken. Eine mit dieser Abhängigkeit verknüpfte räumliche Struktur möchte ich im spätpalastzeitlichen Ensemble aus *Throne Room* und *Anteroom* erkennen und aufgrund der dargelegten Kontinuitäten auch für die EPZ annehmen. Und so war es auch weiterhin das mittlerweile ein Jahrhundert alte Erscheinungsbild, mit dem sich die Würdenträgerin im *Throne Room* sowie der hier postulierte Würdenträger im *Anteroom* des endpalastzeitlichen Palastes präsentierten – und mit dem sie nicht zuletzt jene Vorstellung eines Bild-Raums der Macht prägten, welche über die Küsten Kretas hinaus die Herstellung von Herrschaftsräumen inspirieren sollte.

2230 So bereits von Carl W. Blegen vermutet; siehe Waterhouse 1988, 365 mit Literaturverweis.

2231 Hägg 1988, 104. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Erwähnung bei Firth 1997, 42. 64, der zufolge die Linear B-Tafeln aus dem *Throne Room* ebenso wie jene aus dem *Queen's Bathroom* im Ostrakt Aromen bzw. Gewürze auflisteten, die in den nahebei lokalisierten Vorgängen eine Rolle gespielt haben könnten.