



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Sepulkrale Ikonographie in spätmykenischer und
geometrisch-früharchaischer Zeit.
Eine vergleichende Studie“

verfasst von / submitted by

Benjamin Huber, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 885

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Klassische Archäologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Fritz Blakolmer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	III
1 Einleitung und Themenstellung	1
2 Stand der Forschung.....	5
3 Theoretische Überlegungen zur Annäherung an Tod, Trauer und Emotionen in der spätmykenischen und geometrischen Ikonographie.....	10
3.1 Tod und Trauer aus kulturhistorischer Perspektive	10
3.2 Emotion(en) und Emotionalität als analytische Kategorie	13
4 Die Darstellung von Bestattungsritualen in der Bildkunst.....	21
4.1 Die frühesten Belege sepulkraler Thematik in der spätmykenischen Ikonographie .	21
4.1.1 Bemerkungen zu Darstellungen in der Siegelglyptik.....	21
4.1.2 Die Formierung sepulkraler Motivik in SM/SK IIIA.....	27
4.2 Formen und Elemente der Bestattungsriten.....	41
4.2.1 Klagegesten und rituelle Totenklage	41
4.2.1.1 Zeugnisse aus spätmykenischer Zeit.....	41
4.2.1.2 Zeugnisse aus geometrischer Zeit in vergleichender Perspektive	56
4.2.2 Prothesis und Bettung des Leichnams.....	67
4.2.2.1 Zeugnisse aus spätmykenischer Zeit.....	67
4.2.2.2 Zeugnisse aus geometrischer Zeit in vergleichender Perspektive	79
4.2.3 Die Ekphora.....	87
4.2.3.1 Zeugnisse aus spätmykenischer Zeit.....	87
4.2.3.2 Zeugnisse aus geometrischer Zeit in vergleichender Perspektive	89
4.3 Emotionen und Emotionalität in der sepulkralen Ikonographie spätmykenischer und geometrischer Zeit	93
5 Zur Frage der Überlieferung ikonographischer Motive	101
5.1 Potenzielle Erklärungsmodelle zu einer ikonographischen Tradierung	101

5.2	Rezeption der sepulkralen Ikonographie Ägyptens und des Vorderen Orients.....	111
6	Ergebnisse und Zusammenfassung	117
7	Katalog ausgewählter spätmykenischer Darstellungen sepulkraler Thematik.....	121
8	Quellen- und Literaturverzeichnis.....	155
9	Abbildungsnachweise.....	187
10	Abbildungen.....	191
11	Abkürzungen	229
12	Anhang	230

Vorwort

Besonderer Dank gebührt dem Betreuer dieser Arbeit, Fritz Blakolmer, der meine Aufmerksamkeit auf die Beschäftigung mit dem vorliegenden Thema lenkte. Schon am Beginn meines Studiums weckten seine Lehrveranstaltungen mein Interesse und meine Faszination an der Frühwägischen Archäologie und vor allem auch an Bildkunst und Ikonographie. Während des Entstehungsprozesses der Masterarbeit hatte er stets ein offenes Ohr für meine Fragen und Anliegen und unterstützte mich mit konstruktiver Kritik und ermutigte mich immer wieder, neue Blickwinkel auf so manchen Aspekt einzunehmen. Ihm ist es zu verdanken, dass die Arbeit in dieser Form zustande kam.

Für das geduldige und akribische Korrekturlesen der Masterarbeit bin ich meiner Freundin, Sabrina Leixnering, zu großem Dank verpflichtet. Ihre zahlreichen wertvollen Hinweise und Anmerkungen haben mich vor der einen oder anderen Ungenauigkeit bewahrt.

Vor allem möchte ich auch meiner Familie und insbesondere meiner Mutter, Gabriela Huber, meinem Vater, Andreas Huber, und meiner Schwester, Natalie Huber, herzlichen Dank aussprechen. Für ihre stete Unterstützung während meines Studiums und des Schreibprozesses sei ihnen diese Arbeit gewidmet.

1 Einleitung und Themenstellung

[...] ἀλλά σ' ἐς Ἡλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαῖης ἀθάνατοι πέμψουσιν [...]

[...] Es schicken dich einst die unsterblichen Götter weit, bis ans Ende der Welt, in Elysions
ebne Gefilde [...]

(Hom. Od. 4, 563 f.)

Der Tod kann, so paradox es auch klingen mag, als zentraler Bestandteil des Lebens betrachtet werden. Die Frage, wie man ihm begegnet und mit ihm umgeht, hängt von vielerlei Faktoren ab, die vor allem durch den jeweiligen zeitlichen und kulturellen Kontext determiniert werden. Jede Gesellschaft bringt daher ihre eigenen Strategien und Mechanismen seiner Bewältigung hervor, die sich mitunter in vielfältiger Weise manifestieren können. Sich mit derartigen Phänomenen auseinanderzusetzen, bedeutet deshalb auch Einblicke in das Selbstverständnis einer Gesellschaft sowie in deren Glaubens- und Wertevorstellungen zu gewinnen. Aus kulturhistorischer Perspektive stellt somit die Erforschung des sepulkralen Bereichs einen wesentlichen Bestandteil der Auseinandersetzung mit antiken Gesellschaften dar. So gibt etwa die Erforschung von Nekropolen, der Gestaltung von Grabanlagen, der Art der Bestattung (Kremation oder Inhumation), von Bestattungsritualen und nicht zuletzt der Bildkunst essenzielle Einblicke in antike Lebens- und Vorstellungswelten. Für das klassische Altertum verfügen wir beispielsweise über eine reiche Fülle an bildlichem Quellenmaterial, dessen Erforschung wesentliche Erkenntnisse über den Umgang mit dem Tod, über Bestattungsrituale und zudem auch über eschatologische Konzepte liefert. Die frühesten Belege finden sich in der geometrischen Vasenmalerei in Form von Darstellungen der Prothesis, der Ekphora sowie von Figuren, die mit Klagegesten wiedergegeben sind. Richten wir hingegen einen Blick auf die Frühgäis, so lässt sich eine weitgehende Absenz bildlicher Darstellungen sepulkraler Thematik konstatieren. Lediglich für die spätmykenische Zeit ist deren Bildwürdigkeit belegt, wobei Themenrepertoire und Motivik in vielerlei Hinsicht an Beispiele geometrischer Zeit erinnern. Zudem lassen sich in spätmykenischer Zeit auch zahlreiche Darstellungen fassen, welche eschatologische Aspekte thematisieren und etwa als bildliche Manifestationen von ‚Jenseitsvorstellungen‘ angesprochen werden können. Eine durchgehende Kontinuität in der Bildkunst zwischen beiden Perioden erscheint allerdings aufgrund eines Hiatus während der sog. Dark Ages als mögliches Erklärungsmodell für die Entsprechungen bestimmter Motive als relativ unwahrscheinlich. Dennoch stellt sich die Frage nach möglichen Verbindungen sowie nach den Charakteristika der Thematik und Motivik in den jeweiligen Perioden, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit auch auf gewisse Gemeinsamkeiten in den Bestattungsritualen schließen lassen.

Die hier aufgeworfenen Fragen stehen im Fokus der vorliegenden Untersuchung. Einerseits liegt das Augenmerk auf der Ikonographie und der Bedeutung der dargestellten Motive sowohl in spätmykenischer als auch in geometrischer Zeit, wobei auch zu fragen ist, inwiefern die homerischen Epen zum Verständnis der sepulkralen Thematik in der Bildkunst beitragen können. Andererseits wird der Frage nach möglichen Wegen der Überlieferung von Thematik und Motivik der Darstellungen von spätmykenischer bis in geometrische Zeit nachgegangen. Ziel der Arbeit ist es, die Charakteristika der sepulkralen Ikonographie der jeweiligen Perioden herauszuarbeiten und einer vergleichenden Analyse zu unterziehen. Darüber hinaus wird auch untersucht, inwiefern Einflüsse aus den Kulturen des Vorderen Orients und Ägyptens auf die sepulkrale Ikonographie in spätmykenischer und in geometrischer Zeit nachzuvollziehen sind und wie sich dieser Transfer von Bildern und Ideen gestaltete. So lauten die wesentlichen Fragestellungen, die im Rahmen der Analyse verfolgt werden: Wie gestaltete sich die sepulkrale Ikonographie in spätmykenischer und in geometrischer Zeit? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede liegen vor und inwiefern lassen sich Wege der Überlieferung der Motivik zwischen der spätmykenischen und der geometrischen Bildkunst nachvollziehen? Welche Rolle spielte der Einfluss der sepulkralen Ikonographie Ägyptens und des Vorderen Orients sowohl in spätmykenischer als auch in geometrischer Zeit auf die Darstellung bestimmter Themen und Motive? Und: Inwiefern können in diesem Kontext die homerischen Epen Aufschluss über die Deutung sepulkraler Motive in der Ikonographie geben?

Die Grundlage der Untersuchung bilden primär die ikonographischen Zeugnisse spätmykenischer und geometrischer Zeit, welche in ihrer inhaltlichen Aussage sowie ihres Verwendungszweckes und -kontextes dem sepulkralen Bereich zugewiesen werden können. Es handelt sich dabei um Objekte, die im Rahmen von Bestattung und Bestattungsritualen Verwendung fanden und deren Ikonographie Rückschlüsse auf ebendiese Aspekte erlaubt. So zeigen die analysierten Darstellungen rituelle Handlungen im Kontext der Bestattung. Hingegen werden keine Beispiele in den Blick genommen, deren Thematik und Motivik auf eschatologische Aspekte bzw. „Jenseitsvorstellungen“ verweisen.

Das dazu bekannte Quellenmaterial aus spätmykenischer Zeit reicht von den frühesten Darstellungen in SH/SM IIIA2 bis in die Nachpalastzeit (SH IIIC). Der größte Teil entfällt hierbei auf figürlich bemalte Larnakes aus den Nekropolen nahe Tanagra in Böotien. Darüber hinaus werden auch einige von Kreta stammende Larnakes mit figürlichem Dekor, Darstellungen auf überwiegend SH IIIC-zeitlichen Amphoren und Kratern sowie eine Reihe an weiblichen Statuetten, welche aus sepulkralen Kontexten (ebenfalls aus SH IIIC) stammen und mit Klagegesten wiedergegeben sind, berücksichtigt. In einem ausgewählten Katalog werden am Ende der

Analyse die diskutierten Beispiele aus dem beschriebenen Quellenkorpus aus spätmykenischer Zeit vorgelegt¹.

Für die geometrische Zeit sind es vor allem die Leithemen der figürlichen Vasenmalerei – Prothesis und Ekphora –, die im Fokus der Untersuchung stehen, d. h. zum überwiegenden Teil die attische geometrische Vasenmalerei, wobei aber auch Beispiele aus anderen Regionen in den Blick genommen werden. Zudem werden auch geometrische Terrakottastatuetten, welche mit Klagegesten wiedergegeben sind, in der Untersuchung berücksichtigt. Das Quellenmaterial reicht hier von protogeometrischer Zeit bis an den Übergang von der spätgeometrischen zur früharchaischen Periode (um 700 v. Chr.).

Wie bereits erwähnt wurde, werden zum weiteren Verständnis des sepulkralen Bereichs auch schriftliche Quellen, d. h. die homerischen Epen Ilias und Odyssee, in die Analyse miteinbezogen. Abgesehen davon werden für die Untersuchung des äußeren Einflusses auf die Ikonographie spätmykenischer und geometrischer Zeit auch Quellen zur sepulkralen Ikonographie des Vorderen Orients und Ägyptens im Rahmen der Untersuchung berücksichtigt.

Nachdem die Thematik der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde, sei noch auf die in ihrem Kontext verwendete Terminologie hingewiesen. Sowohl Ingeborg Huber als auch Diamantis Panagiotopoulos haben sich bereits mit dem Aspekt der Darstellungen von Bestattungsritualen in der Bildkunst, unter anderem in den hier behandelten Perioden, beschäftigt. Beide verwenden den Begriff ‚Trauer‘ zur Charakterisierung der dabei untersuchten Bildthematik, so bezeichnet Panagiotopoulos die Darstellungen als ‚Trauerbilder‘² und Huber beschreibt dieses Phänomen als ‚Ikonographie der Trauer‘³. Als Überbegriff für diese Thematik mit dem Terminus ‚Trauer‘ zu operieren mag an sich durchaus sinnvoll sein⁴, allerdings sollen hier neutralere Termini verwendet werden. Am besten geeignet erscheint daher die Anwendung eines Terminus, welcher ganz allgemein auf den Verwendungskontext verweist, aus welchem diese Bilder stammen respektive worauf sie sich letztlich beziehen. Da sich das Quellenmaterial aus dem Bereich der Nekropolen generiert, lässt es sich analytisch wohl am besten mit dem Überbegriff ‚sepulkral‘ charakterisieren bzw. wird in Hinblick auf die zu untersuchenden Phänomene der Überbegriff

¹ Einen Katalog vorzulegen, der sämtliche bekannte Quellen zu der hier untersuchten Thematik sowohl in spätmykenischer als auch in geometrischer Zeit beinhaltet, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Der Katalog beschränkt sich daher auf ausgewählte Beispiele aus spätmykenischer Zeit. – Für weitere Arbeiten, die sich mit der quantitativen Erfassung des Quellenmaterials zur hier behandelten Thematik beschäftigt haben s. Kramer-Hajos 2015, 630–633; Dakouri-Hild 2021, Supplemental Material 3 (zu den Larnakes aus Tanagra). – Merousis 2000, 103–197 (zu den kretischen Larnakes, die allerdings überwiegend Szenen eschatologischen Inhalts zeigen). – Ahlberg 1971, 25–30. 214–221; Merthen 2005, 384–400 (zu den geometrischen Prothesis- und Ekphora-Darstellungen).

² Panagiotopoulos 2007.

³ Huber 2001, insbes. 49–86 zur spätmykenischen und geometrischen Zeit.

⁴ s. dazu Kap. 3.1.

„sepulkrale Ikonographie“ verwendet⁵. Dieser Überbegriff schließt damit im weiteren Sinne auch Darstellungen mit eschatologischen Inhalten ein, die zwar nicht Thema der Untersuchung sind, doch in Ansätzen auch für die hier behandelten Fragestellungen relevant sind. Auch wenn sich diese beiden Kategorien auf analytischer Ebene unterscheiden lassen, bilden sie dennoch zentrale Aspekte des übergeordneten Phänomens sich mit dem Tod in der Bildkunst auseinanderzusetzen und lassen sich daher mit dem erwähnten Begriff am adäquatesten fassen.

Im folgenden Abschnitt wird zunächst ein Überblick über den Stand der Forschung zur behandelten Thematik gegeben, um die vorliegende Analyse in ihren forschungsgeschichtlichen Kontext einzubetten (Kap. 2). Anschließend folgt ein Kapitel bestehend aus theoretischen und methodischen Überlegungen zu den Phänomenen Tod, Trauer und Emotionen in spätmykenischer und geometrischer Zeit, das den zu untersuchenden Themenkomplex darüber hinaus in seiner kulturhistorischen Dimension einzuordnen versucht (Kap. 3). Der nächste Abschnitt widmet sich der Untersuchung der Umsetzung von Bestattungsritualen in den bildlichen Medien der genannten Perioden (Kap. 4). Dabei wird zunächst auf das Aufkommen einer sepulkralen Ikonographie in der frühägyptischen Bildkunst eingegangen, bevor in einem weiteren Schritt eine vergleichende Analyse spätmykenischer und geometrischer sepulkraler Motive erfolgt, die insbesondere die Darstellung von Klagegesten, der Prothesis sowie der Ekphora berücksichtigt. Danach folgt eine Interpretation und Einordnung der Ergebnisse vor dem Hintergrund der in Kap. 3 entwickelten theoretischen Überlegungen und Konzepte. Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage nach der Tradierung ikonographischer Motive über den Hiatus in der Bildkunst während der „Dark Ages“ hinaus sowie mit der Rezeption bestimmter Motive aus der sepulkralen Ikonographie Ägyptens und des Vorderen Orients sowohl in spätmykenischer als auch in geometrischer Zeit (Kap. 5).

⁵ Abgeleitet vom lat. *sepulcrum*, welches ein Grab/Grabmal/eine Begräbnisstätte/eine Grabstätte bezeichnet: Lewis – Short 1962, 1676. – Darüber hinaus lässt sich in Bezug auf jene Darstellungen in der Bildkunst, die dezidiert Bestattungsriten zeigen, auch von „funerärer Ikonographie“ sprechen, abgeleitet vom lat. *funus*, welches ein Begräbnis/eine Bestattung, aber auch Bestattungsriten und Bestattungsprozessionen bezeichnet: Lewis – Short 1962, 795; Ernout – Meillet 1951, 466 f.

2 Stand der Forschung

Eine bildliche Umsetzung von Bestattungsritualen oder auch von Klage, wie sie ab geometrischer Zeit in der griechischen Bildkunst belegt ist, lässt sich in der Frühägäis lediglich für die spätmykenische Zeit konstatieren. Im klassischen Altertum ist hingegen eine ausgeprägte Ikonographie des funerären Bereichs zu beobachten, die von geometrischer Zeit bis in den Hellenismus reicht⁶. Den Beginn markiert hier die geometrische Vasenmalerei mit den Themen der Prothesis und der Ekphora, in deren Kontext sich auch zahlreiche Ausprägungen und Varianten des rituellen Klagens bei weiblichen und männlichen Figuren finden. Seit ca. einem Jahrhundert sind die geometrischen Bilder funerärer Thematik Gegenstand der Forschung. Erstmals untersucht wurden sie von Willy Zschietzschmann in einem Artikel aus dem Jahre 1928 mit dem Titel „Die Darstellung der Prothesis in der griechischen Kunst“⁷. Zschietzschmann widmet sich dabei in einem kurzen Abschnitt jenen bis zu seiner Zeit bekannten Beispielen der geometrischen Vasenmalerei und fasst diese darüber hinaus in katalogartiger Form zusammen⁸. Wie er zudem bemerkte, sei die Prothesis „[...] seit der Zeit des geometrischen Stiles bis etwa ans Ende des 5. Jhds. [v. Chr.] dargestellt [...]“⁹ worden. Auch Hedwig Kenner bemerkte in ihrer im Jahre 1960 publizierten Monographie über „Weinen und Lachen in der griechischen Kunst“: „Die vorgeometrische Zeit kennt die Fassung von Klagegesten kaum.“¹⁰ Einschätzungen wie diese spiegeln allerdings lediglich die schlechte Quellenlage zu den bronzezeitlichen Darstellungen von Bestattungsritualen bis in die 50er/60er Jahre des 20. Jahrhunderts wider. Bis zu dieser Zeit lagen nahezu keine bildlichen Überlieferungen aus frühägäischer Zeit vor, welche eine ähnlich gestaltete Umsetzung von Ritualen des sepulkralen Bereichs im Bild, wie sie im klassischen Altertum und insbesondere in geometrischer Zeit zu beobachten ist, belegt hätten¹¹.

⁶ s. dazu Huber 2001, 61–168. 190–196.

⁷ Zschietzschmann 1928. – s. auch die grundlegenden Arbeiten in den darauffolgenden Jahren von Hinrichs 1955 und Marwitz 1961 zu den Prothesis- und Ekphora-Darstellungen geometrischer Zeit.

⁸ Zschietzschmann 1928, 17–20. 37–39.

⁹ Zschietzschmann 1928, 17. – Auch Andronikos 1968, 43 konstatiert: „Darstellungen der Prothesis kennt der beschränkte Motivschatz der mykenischen Kunst nicht.“

¹⁰ Kenner 1960, 7.

¹¹ Eine Ausnahme bildete freilich der 1903 freigelegte freskierte Sarkophag aus Hagia Triada (S1) auf Kreta. (s. Paribeni 1903, 343–348; Paribeni 1904, 713–719). So wies bereits der Ausgräber Roberto Paribeni darauf hin, dass auf den Längsseiten „[...] scene religiose e funebri [...]“ dargestellt seien. Zudem bemerkte er auch, dass Darstellungen des Toten, dem Gaben dargebracht werden, aus ägyptischen Grabmalereien bekannt sind und interpretierte die Szene mit drei männlichen Gabenbringern, die sich vor einer ihnen zugewandten weiteren männlichen Figur auf einer der Längsseiten befindet, in Analogie zu derartigen Malereien: Paribeni 1908, 16–18 (s. ausführlich zu diesem Aspekt Kap. 4.1.2). Allerdings stellen die Darstellungen auf diesem Sarkophag in der minoisch-mykenischen Bildkunst ein singuläres Beispiel dar, für welches sich in dieser Form keine Vergleichsbeispiele anführen lassen.

Darüber hinaus erkannten bereits Adolf Furtwängler und Georg Loeschcke in der Armhaltung der weiblichen Figur auf der 1876 von Heinrich Schliemann in Mykene gefundenen sog. Kriegervase (G1) einen Klagegestus. So stellen sie fest: „Links steht eine Frau in langem Chiton, die mit dem deutlichen Gestus der Klage den einen erhaltenen [...] Arm auf den Kopf legt; sie jammert über den Wegzug der Krieger.“, s. Furtwängler – Loeschcke

Daraus resultierte die Auffassung, dass die geometrische Bildkunst den Ausgangspunkt einer ‚sepulkralen Ikonographie‘ bildete, wie sie in den darauffolgenden Jahrhunderten beobachtet werden kann¹².

Mit dem Auftauchen figürlich bemalter spätmykenischer Tonlarnakes im Kunsthandel begann sich dieses Bild allerdings ab den 1950er Jahren allmählich zu ändern. Die aus Raubgrabungen stammenden Larnakes aus den Nekropolen von Dendron und Gephyra nahe Tanagra in Böotien zeigen auf den Längs- und Schmalseiten beispielsweise weibliche Figuren mit dem beidhändigen Klagegestus¹³. Emily Vermeule machte erstmals auf diese Objekte aufmerksam und publizierte 1965 jene bis dato bekannten 13 Larnakes und thematisierte den Umstand, dass der Klagegestus jenem der geometrischen und der archaischen Bildkunst entspricht¹⁴. Abgesehen von den Beispielen aus Tanagra ergab sich in Form von mehreren Terrakottastatuetten, welche aus einer SH IIIC-zeitlichen Nekropole in Perati stammen und ihrer Haltung zufolge ebenfalls mit dem Klagegestus wiedergegeben sind, ein weiterer Anhaltspunkt für die funeräre Bildthematik in spätmykenischer Zeit. Spyros Iakovidis publizierte im Jahre 1966 diese Statuetten und zog hinsichtlich ihres Gestus auch Vergleiche mit den Darstellungen weiblicher Figuren in identer Haltung auf den Larnakes aus Tanagra. Zudem wies auch er, wie vor ihm schon Vermeule, auf den Umstand hin, dass dieser Klagegestus vor allem aus der geometrischen Bildkunst bekannt ist¹⁵.

Von 1968 bis 1984 fanden in den Nekropolen von Tanagra systematische Grabungen unter der Leitung von Theodoros Spyropoulos statt¹⁶ und förderten weitere figürlich sowie

1886, 68. Auch Lorimer 1950, 147 bemerkt zur Darstellung auf der Kriegervase: „[...] on the extreme left a woman stand in an attitude of lament for their departure.“

¹² s. dazu Huber 2001, 49 mit Anm. 2.

¹³ Vermeule 1965, 124–26; Panagiotopoulos 2007, 205; Kramer-Hajos 2015, 627 f.

¹⁴ Vermeule 1965 (eine erstmalige Erwähnung und kurze Diskussion erfuhren sie allerdings bereits in ihrem ein Jahr zuvor erschienen Überblickswerk zur ägäischen Bronzezeit: Vermeule 1964, 210–214). – Neumann 1965, 195 Anm. 354 weist ebenfalls darauf hin, dass sich der beidhändige Klagegestus weiblicher Figuren nicht erst ab geometrischer Zeit in der griechischen Bildkunst beobachten lässt, sondern bereits in spätmykenischer Zeit belegt ist. Er führt hierfür eine Larnax aus dem Kunsthandel an, die 1958 in Basel versteigert wurde (entspricht Vermeule 1965, 129 Nr. 3), sowie auch die sog. Kriegervase aus Mykene (s. dazu oben Anm. 11).

¹⁵ Iakovidis 1966. – Auch Andronikos 1968, 44 f. verweist auf die aus dem Kunsthandel bekannten Larnakes und die Terrakottastatuetten und konstatiert, dass der Klagegestus bereits in mykenischer Zeit bekannt war.

¹⁶ s. dazu die Grabungsberichte: Spyropoulos 1969a; Spyropoulos 1969b; Spyropoulos 1969c; Spyropoulos 1970a; Spyropoulos 1970b; Spyropoulos 1970c; Spyropoulos 1970d; Spyropoulos 1971a; Spyropoulos 1971c; Spyropoulos 1971d; Spyropoulos 1972b; Spyropoulos 1973a; Spyropoulos 1973b; Spyropoulos 1973c; Spyropoulos 1974a; Spyropoulos 1974b; Spyropoulos 1975a; Spyropoulos 1975b; Spyropoulos 1976a; Spyropoulos 1976b; Spyropoulos 1977a; Spyropoulos 1977b; Spyropoulos 1979a; Spyropoulos 1979b; Spyropoulos 1980a; Spyropoulos 1980b; Spyropoulos 1981a; Spyropoulos 1981b; Spyropoulos 1982a; Spyropoulos 1982b; Spyropoulos 1983a; Spyropoulos 1983b; Spyropoulos 1984a; Spyropoulos 1984b. – s. zudem auch die Berichte über die Grabungstätigkeiten in Tanagra im jährlichen Überblick über die Grabungen in Griechenland im *Bulletin de Correspondance Hellénique*: Michaud 1970; Michaud 1972; Michaud 1974; Aupert 1975; Aupert 1976; Touchais 1977; Aupert 1978; Touchais 1980; Touchais 1981; Touchais 1982; Touchais 1983; Touchais 1984; Touchais 1985.

ornamental bemalte Larnakes zu Tage, wobei sich deren Zahl heute auf ca. 50 Exemplare beläuft¹⁷. Anhand der Fundkontexte und stilistischer Beobachtungen lassen sie sich auf den Zeitraum SH IIIA2–SH IIIB, also zwischen der Mitte des 14. Jahrhunderts v. Chr. und dem Ende des 13. Jahrhunderts v. Chr., datieren¹⁸. Bemerkenswert an diesen Larnakes ist die vielfältige Bildthematik, welche Themen und Motive umfasst, die den sepulkralen Bereich betreffen, wie beispielsweise Szenen weiblicher Figuren mit Klagegesten oder auch Darstellungen der Prothesis. Darüber hinaus finden sich auch Wiedergaben von Mischwesen, von Jagd- und Stierspielszenen, von Wasservögeln sowie von floralen Ornamenten und Mustern¹⁹. Die Thematisierung des funerären Bereichs in der frühägyptischen Bildkunst erwies sich somit entgegen der zuvor in der Forschung vertretenen Auffassung als evident.

Aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen den spätmykenischen und den geometrischen Darstellungen von Klagegesten sowie der Prothesis wies Jack Benson 1970 bereits auf eine mögliche Verbindung zwischen den spätmykenischen und den geometrischen Darstellungen hin. Zudem machte er erstmals darauf aufmerksam, dass sowohl den spätmykenischen als auch den geometrischen Darstellungen funerärer Thematik höchstwahrscheinlich Vorbilder von außen, nämlich aus der Bildkunst Ägyptens, zugrunde liegen würden²⁰.

Im Jahre 1971 legte Gudrun Ahlberg eine umfassende Monographie mit dem Titel ‚Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art‘ vor, welche bis heute als Standardwerk und wichtigste Materialsammlung zu den Prothesis- und Ekphora-Darstellungen der geometrischen Vasenmalerei gelten kann²¹. Aufgrund des nunmehr erweiterten Kenntnisstandes an Quellenmaterial aus spätmykenischer Zeit thematisierte auch sie die Gemeinsamkeiten in der Darstellung des Klagegestus in beiden Perioden. Zudem wies sie, wie schon Benson, darauf hin, dass sich für die mykenischen und geometrischen Klagegesten als auch für die Darstellungen der Prothesis Entsprechungen in der Bildkunst Ägyptens finden. Ahlberg schloss daraus auf eine sozusagen ‚ost-mediterrane Koiné‘ sepulkraler Bildformeln, die darüber hinaus ein Indiz für identische bzw.

¹⁷ Kramer-Hajos 2015, 627–634; Dakouri-Hild 2021, 353 Tabelle 1. – Eine abschließende Gesamtpublikation der Larnakes ist allerdings noch ausständig.

¹⁸ Kramer-Hajos 2015, 628. – Entgegen Vermeule 1965, 134 und Immerwahr 1995, 109. 118 Anm. 3, die, wie jüngst auch Dakouri-Hild 2021, 352, aufgrund des Stils eine Datierung bis in SH IIIC vorschlagen. Kramer-Hajos weist jedoch auf den Umstand hin, dass bisher keine SH IIIC-zeitliche Keramik aus den betreffenden Gräbern bekannt ist bzw. publiziert wurde, die somit das stilistische Argument hinsichtlich der Datierung stützen könnte.

¹⁹ Zu einer Übersicht über die auf den Larnakes dargestellten Themen s. die Tabelle bei Kramer-Hajos 2015, 630–633.

²⁰ Benson 1970, 88–99. – s. zum Aspekt möglicher ikonographischer Vorbilder aus Ägypten auch Huber 2001, 46–48; Hiller 2006.

²¹ Ahlberg 1971. – Darüber hinaus lieferten Claudia Merthen sowie Annette Haug in zwei umfangreichen Studien weiterführende Beobachtungen und wichtige Ergänzungen zu diesem Themenkomplex (s. Merthen 2005, insbes. 73–141; Haug 2012, insbes. 45–118).

zumindest ähnliche Bestattungsrituale liefert, welche sich somit zeit- und regionsübergreifend beobachten lassen²².

Die Bildwürdigkeit des funerären Bereichs in der Frühägis bzw. zumindest in spätmykenischer Zeit wurde somit Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre erstmals näher diskutiert. In den darauffolgenden Jahren erfuhr diese Thematik allerdings keine nennenswerte Beachtung in der Forschung. Erst ab den 1990er Jahren fand dieser Themenkomplex wieder größere Aufmerksamkeit²³, wobei auch weitere Neufunde zu einem verstärkten Interesse daran beitrugen. So wurden in diesem Jahrzehnt zwei bemerkenswerte SH IIIC-zeitliche Funde zu Tage gefördert, einerseits eine Prothesis-Darstellung auf einem Kraterfragment aus Hagia Triada, Elis (G2), sowie andererseits die Darstellung einer Ekphora auf einem Amphorenfragment aus Trypes/Kladeos nahe Olympia, Elis (G3)²⁴. Mit diesen beiden Beispielen ist somit auch die Thematisierung von Bestattungsritualen in der frühägäischen Vasenmalerei belegt. Darüber hinaus handelt es sich bei der Ekphora-Szene um die bislang einzige bekannte ihrer Art in der gesamten frühägäischen Ikonographie.

Der Umstand, dass Klagegesten sowie auch Prothesis und Ekphora bereits in der späten Bronzezeit ihre ikonographische Umsetzung in der Bildkunst fanden, führte vor allem in den letzten drei Jahrzehnten zu einem verstärkten Interesse an der Bewertung des Verhältnisses zwischen den spätmykenischen und den geometrischen Darstellungen. So fokussieren zentrale Fragestellungen und Problematiken seither vor allem auf die Ähnlichkeiten in der sepulkralen Ikonographie beider Perioden sowie auf eine mögliche Überlieferung bestimmter Motive über den Hiatus in der Bildkunst während der sog. Dark Ages hinaus²⁵. Zudem kreisen zentrale Fragen aber auch um das Thema einer Übernahme der sepulkralen Motivik aus der Bildkunst Ägyptens und des Vorderen Orients²⁶.

Während sich die sepulkrale Ikonographie in der Frühägis im Sinne einer Thematisierung von Klagegesten und Bestattungsritualen erst mit sukzessive seit den 1950er/1960er Jahren zu Tage getretenen Neufunden als evident erwies, war ein weiterer Aspekt sepulkraler Motivik der Forschung bereits länger bekannt. Es handelt sich hierbei um Darstellungen auf zahlreich auf Kreta vertretenen SM III-zeitlichen bemalten Larnakes, die die Vorstellung einer Art von ‚Afterworld‘ bzw. Jenseits nahelegen. Erstmals publiziert wurden derartige Larnakes, die mit stilisierten Papyruspflanzen, Wasservögeln und Fischen dekoriert sind, von Paolo Orsi Ende

²² Ahlberg 1971, 303 f.

²³ So beispielsweise in den Arbeiten von Cavanagh – Mee 1995; Immerwahr 1995; Marinatos 1997.

²⁴ Zum Kraterfragment s. Schoinas 1999, 257. – Zum Amphorenfragment s. den Grabungsbericht von Vikatou 1998, 231 f.

²⁵ s. z. B. Cavanagh – Mee 1995; Panagiotopoulos 2007; Blakolmer 2012b.

²⁶ s. z. B. Hiller 2006; Vlachou 2018.

des 19. Jahrhunderts²⁷. Jedoch beschäftigte er sich weniger mit einer inhaltlichen Interpretation der Ikonographie, sondern vor allem mit den formalen Aspekten des Dekors²⁸. Arthur Evans bezeichnete derartige Darstellungen aufgrund der erwähnten ikonographischen Elemente bzw. der Papyruspflanzen als ‚Nilszenen‘ und bemerkte, dass diese auf kretischen Larnakes häufig zu beobachten seien²⁹.

In den darauffolgenden Jahrzehnten sind vor allem Bogdan Rutkowski und Caterina Mavriyannaki zu nennen, die sich jeweils in einer Monographie Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre mit den SM III-zeitlichen kretischen Larnakes beschäftigten. Allerdings stand in ihren Studien nicht die Ikonographie im Vordergrund; Überlegungen hinsichtlich der Motivik beschränken sich überwiegend auf formale Beobachtungen und auf ihr Verhältnis zur Vasenmalerei³⁰. Erst Vance Watrous setzte sich in einem 1991 publizierten Artikel eingehender mit der Ikonographie der Larnakes auseinander und konstatierte, dass es sich bei den Darstellungen von Nilszenen, aber auch von Schiffen und Streitwagen, um die Thematisierung des Jenseits bzw. – in Bezug auf Schiff- und Streitwagenfahrt – die Reise dorthin handelt³¹. Die bis dato umfassendste ikonographische Studie zu den bemalten kretischen Larnakes legte einige Jahre später Nikos Merousis mit seiner Dissertation zu diesem Thema vor³².

Die bislang erwähnten Abhandlungen fokussieren allerdings lediglich auf die kretischen Larnakes respektive deren Ikonographie. Hingegen liegen bisher keine Arbeiten vor, die die Darstellungen der jenseitigen Sphäre sowie der Bestattungsrituale in der Bildkunst in einen größeren, vergleichenden Kontext stellen. Lediglich der im Jahre 1997 erschienene Artikel von Nanno Marinatos, in dem sie sich mit den Charakteristika der Ikonographie einerseits der Larnakes aus Tanagra und andererseits jener aus Kreta auseinandersetzt, bietet einen Anknüpfungspunkt zu weiteren Studien zu diesem Aspekt³³. Darüber hinaus hat sich Ivonne Kaiser im Rahmen ihrer Dissertation mit Form und Dekor der geometrischen Keramik Kretas auseinandergesetzt und behandelt dabei auch das Weiterleben bestimmter Motive in der Vasenmalerei, welche bereits auf den SM III-zeitlichen Larnakes zu finden sind³⁴.

²⁷ s. zu den kretischen Larnakes auch die forschungsgeschichtlichen Abrisse bei Merousis 2000b, 37–42 und Karetou – Girella 2015, 80–82.

²⁸ Orsi 1889–1892, 211–215.

²⁹ Evans 1935a, 337 f.

³⁰ Rutkowski 1966; Mavriyannaki 1972.

³¹ Watrous 1991, insbes. 296–301.

³² Merousis 2000b.

³³ Marinatos 1997. – Auch Nikos Merousis hat sich in einem Artikel aus dem Jahre 2000 mit diesem Aspekt auseinandergesetzt (Mersousis 2000a).

³⁴ Kaiser 2013.

3 Theoretische Überlegungen zur Annäherung an Tod, Trauer und Emotionen in der spätmykenischen und geometrischen Ikonographie

3.1 Tod und Trauer aus kulturhistorischer Perspektive

Im Grunde genommen kann Ingeborg Huber zugestimmt werden, die konstatiert, dass Trauer „[...] im modernen Sprachgebrauch einen emotionalen Zustand [...]“³⁵ beschreibt, wobei dieser Begriff überwiegend in Hinblick auf die Beschreibung der Reaktion auf den Tod eines Menschen bzw. des Umganges damit Anwendung findet. Der wesentliche Punkt dieser Definition ist die Charakterisierung von Trauer als einen ‚emotionalen Zustand‘, d. h. sie erhält somit eine psychische und physische Dimension hinsichtlich ihrer Artikulation und Wahrnehmung. Es handelt sich dabei also um ein ‚Gefühl‘ bzw. eine ‚Emotion‘. Die Art und Weise von Artikulation und Wahrnehmung umfasst dabei eine performative und eine sprachliche Ebene und ist zugleich an soziale und kulturelle Normen und Strukturen gebunden, die den Rahmen darstellen, innerhalb dessen sie sich bewegen. Mit dem Überbegriff ‚Trauer‘ zu operieren mag daher im Kontext der Beschäftigung mit kulturgeschichtlich geprägten Phänomenen wie Tod und Bestattung zunächst als sinnvoll erscheinen. Allerdings stellt sich dabei auch die Frage, welche Konzepte und Begrifflichkeiten in der antiken Vorstellungswelt im Umgang mit diesen Aspekten greifbar sind. Wie die folgenden Ausführungen zeigen, lässt sich bereits bei Homer eine Differenzierung verschiedener Ebenen von Trauer beobachten, die sich analytisch trennen lassen. Eine eingehende Betrachtung dieser Ebenen verhilft in einem weiteren Schritt auch, die dazu in der spätmykenischen und geometrischen Bildkunst beobachtbaren Phänomene adäquat fassen und charakterisieren zu können.

Richten wir daher den Blick auf zeitgenössische schriftliche Quellen. Für die spätmykenische Zeit ergeben sich aus den Linear B-Texten keine Anhaltspunkte für bestimmte Termini, die derartige Phänomene bezeichnen würden³⁶. Die frühesten schriftlichen Quellen, die zu diesem Aspekt Aufschluss geben können, sind die homerischen Epen. In Ilias und Odyssee findet sich in Bezug auf die Reaktion auf den Tod der Begriff *πένθος*, der mit ‚Leid‘ bzw. ‚Trauer‘ übersetzt werden kann, sowie das davon abgeleitete Verb *πενθέω*, welches seine Entsprechung im Deutschen Verb ‚trauern‘ findet³⁷. Homer berichtet auch, wie die Protagonist*innen in den

³⁵ Huber 2001, 13. – s. hier auch die Herleitung dieses Begriffs aus dem Altenglischen.

³⁶ Middleton 2017, 395; Dakouri-Hild 2021, 371. – Allerdings führt Dakouri-Hild einige Begriffe aus den Linear B-Texten an, die wohl die gleichen Wortwurzeln wie spätere griechische Begriffe aufweisen. So liegt beispielsweise den männlichen Anthroponymen *pe-te-u* und *ta-ra-pe-se* sowie dem Altgriechischen *πένθος* (dazu s. unten) der gleiche Wortstamm zugrunde. Allein daraus lassen sich jedoch keine weiterführenden Aussagen zum Verständnis von Tod und Trauer in spätmykenischer Zeit treffen.

³⁷ Liddell – Scott 1996, 1360. – s. auch die Belegstellen bei Homer: Hom. Il. 16, 548 f. 17, 36 f. 18, 88 f. 19, 225. 21, 249 f. 22, 483. 23, 283. 24, 105. 708. 741; Hom. Od. 1, 342. 2, 70 f. 11, 195. 18, 174. 19, 512. 24, 231. 233. 423.

Epen auf die Nachricht des Todes einer nahestehenden Person reagieren. So wird etwa von lautem Klagen, Weinen und Wehgeschrei berichtet, von Schlagen der Brust, Raufen der Haare oder von ‚sich in den Staub werfen‘³⁸. Andromache fällt beim Anblick der Leiche Hektors, die von Pferden durch die Stadt geschleift wird, sogar in Ohnmacht³⁹. Allerdings handelt es sich hierbei in allen Fällen um eine, wie Manolis Andronikos es formuliert, „[...] spontane Äußerung des Schmerzes [...]“⁴⁰. Demgegenüber findet sich jedoch auch die Beschreibung der ritualisierten Form der Trauerbekundung respektive der Totenklage; Homer kennt hier zwei verschiedene Formen, einerseits den *γόος* und andererseits den *θρῆνος*⁴¹. Hierbei handelt es sich allerdings um Riten, die Bestandteile der Bestattungszeremonie darstellen, und sind daher von den unmittelbaren, spontanen Reaktionen auf einen Todesfall zu unterscheiden⁴². So beschreibt es etwa Margaret Alexiou folgendermaßen: „The lament was by no means just a spontaneous outbreak of grief.“⁴³ Viel eher handelt es sich hierbei um eine ritualisierte Form des Beklagens des Todes einer Person in rhythmisierter Art und Weise, deren Vollzug als Pflicht gegenüber dem Verstorbenen (*γέρας θανόντων*) im Zuge des Totenrituals erachtet wurde⁴⁴.

Laut Aussage der homerischen Epen lassen sich also verschiedene Aspekte beobachten, die allesamt im weitesten Sinne unter dem Überbegriff ‚Trauer‘ subsumiert werden können. Denn in jedem Fall lässt sich konstatieren, dass es sich um einen Ausdruck von Trauer handelt, auch wenn diese nicht spontan geäußert wird, sondern sich in Form einer ritualisierten Art und Weise der Trauerbekundung, wie bei *θρῆνος* und *γόος*, manifestiert. Analytisch lassen sich demnach verschiedene Ebenen beschreiben, über welche sich die Äußerung von Trauer vollziehen kann. Deutlich wird dies allein schon durch die von Homer getroffene terminologische

³⁸ s. dazu die Zusammenstellung der Belegstellen bei Homer von Huber 2002, 32–34, die allerdings nicht zwischen spontanen Äußerungen von Emotionen und ritualisierten Formen der Trauerbekundung respektive des Klagens unterscheidet. – s. auch Andronikos 1968, 1 f. 9–14.

³⁹ Hom. Il. 22, 462–467.

⁴⁰ Andronikos 1968, 2.

⁴¹ Reiner 1938, 8–67; Andronikos 1968, 9–14; Alexiou 2002, 11–14. 102 f.; Tsagalis 2004, 2–8; Beck 2020, 169. – Es handelt sich hierbei um ritualisierte Totengesänge, die alternierend vorgetragen wurden. Der *θρῆνος* wird dabei von ‚professionellen‘ Klagesänger*innen vorgetragen, wobei auf deren Klagegesänge in Form des weniger formalisierten *γόος* geantwortet wird, welchen die Verwandten oder nahe Angehörige des/der Verstorbenen vortragen.

⁴² Andronikos 1968, 2. – Diese Unterscheidung wurde bereits von Reiner 1938, 21 f. getroffen, der konstatiert: „[...] das immer gleiche Bild des Vor[t]rags [sic] und des Ritus der Totenklage und die Geschlossenheit der dauernd wiederkehrenden Motive lassen eine Bindung vermuten, die nicht bei den Trauernden und in ihrem Gefühl zu suchen ist, sondern in der die Jahrhunderte in gleicher Form überdauernden Totenverehrung.“

⁴³ Alexiou 2002, 4.

⁴⁴ Andronikos 1968, 9. – So bezeichnetet etwa Achilles die Totenklage für Patroklos als *γέρας θανόντων*, als er die Myrmidonen anweist, um dessen Leichnam zu ziehen und ihn zu beweinen (Hom. Il. 23, 6–11). Auch die Seele des Amphimedon, im Zwiegespräch mit jener des Agamemnon über den Freiermord des Odysseus, bezeichnete unter anderem die Totenklage als *γέρας θανόντων* (Hom. Od. 23, 188–190). Darüber hinaus berichtet Laertes dem Odysseus, bevor dieser sich als jener zu erkennen gibt, dass der Leichnam seines Sohnes, der in der Fremde gestorben sei, nicht, wie es das *γέρας θανόντων* erfordert, von Mutter und Vater oder auch seiner Gemahlin beweint werden konnte (Hom. Od. 24, 290–296). – s. zudem allgemein zum homerischen *γέρας θανόντων* die Untersuchung von Robert Garland (Garland 1982).

Spezifizierung, mit der bestimmte Formen des ritualisierten Beklagens des Toten, der Totenklage, charakterisiert werden⁴⁵. Die Totenklage stellt somit eine spezifische Ebene dar, die sich zumindest hinsichtlich ihrer Formalisierung von anderen Aspekten der Äußerung von Trauer, die in den homerischen Epen beschrieben sind, unterscheidet. Wie erwähnt, handelt es sich freilich in jedem Fall um eine bestimmte Form des Trauerns und somit eine Äußerung von Emotion(en) und Emotionalität, wobei zu konstatieren ist, dass alle diese Formen auch bestimmten sozialen und kulturellen Parametern unterliegen⁴⁶.

Zuletzt sei noch auf einen weiteren Aspekt hingewiesen, der ebenfalls eine begriffliche Differenzierung erfordert und die Charakterisierung sämtlicher im Kontext der Bestattung durchgeführter bzw. durchzuführender Rituale und Praktiken betrifft. Manolis Andronikos bezeichnete beispielsweise jegliche Vorgänge, die von der Vorbereitung des Leichnams bis zu seiner Grablege bzw. Verbrennung reichen, und die damit einhergehenden Rituale mit dem Überbegriff ‚Totenkult‘⁴⁷. Chrysanthi Gallou definiert hingegen den Begriff „cult of the dead“ im Sinne einer regelmäßigen, festgelegten kultischen Aktivität, die zur Kommunikation mit den Ahnen („ancestors“) dient und zum Zwecke des Wohlwollens der Toten gegenüber den Lebenden ausgeführt wird⁴⁸. So handelt es sich demnach um eine spezifische Ausformung ritueller Praktiken, die allerdings mit Bestattung und Bestattungsriten im engeren Sinne nichts gemein haben. Darüber hinaus evoziert ‚Totenkult‘ Phänomene, welche in der Literatur oftmals mit

⁴⁵ Wie Huber 2001, 32 konstatiert, wird bei Homer nur Männern, d. h. den herausragendsten Kämpfern im Krieg um Troja, die zugleich Angehörige der Oberschicht darstellen, die ritualisierte Totenklage zuteilt. Eine Totenklage für weibliche Verstorbene findet sich hingegen bei Homer nicht.

⁴⁶ Katharine Derderian unterteilt grundlegend die Reaktionen auf den Tod in zwei Kategorien: Einerseits unterscheidet sie psychologische bzw. physiologische Reaktionen, die sich somit als eine biologisch determinierte Kategorie charakterisieren lassen und von ihr als *grief* bezeichnet werden. Andererseits unterscheidet sie sozial und kulturell determinierte Formen des Verhaltens als Reaktionen auf den Tod, was sie als *mourning* bezeichnet. *Mourning* entspricht ihrer Definition weitgehend allen sozial und kulturell geformten Strategien im Umgang mit dem Tod, wie beispielsweise die rituelle Totenklage (Derderian 2001, 3. – So auch Tsagalis 2004, 1, der ihr in dieser Definition folgt). Eine derartige Dichotomie zwischen biologischen Dispositionen und kulturellen Strukturen ist allerdings nicht unproblematisch, da auch physiologische bzw. psychologische Vorgänge und somit der ‚Körper‘ an sich auch von sozialen und kulturellen Strukturen geprägt werden und daher nicht als ‚ahistorisch‘ begriffen werden können, wie es diese Unterscheidung nahelegt (s. zu diesem Aspekt Kap. 3.2). Auch die Beobachtung Reiners (s. oben Anm. 42) impliziert eine derartige Dichotomie.

⁴⁷ Wenngleich Andronikos in seinen abschließenden Bemerkungen in seiner Monographie mit selbigem Titel festhält: „Wenn wir den Terminus ‚Totenkult‘ gebrauchen, meinen wir alle Handlungen, die von dem Augenblick des Todes einer Person an vollzogen werden und sich manchmal noch über eine lange Zeit nach der Beisetzung erstrecken.“ (Andronikos 1968, 129), so differenziert er aber dennoch nicht zwischen jenen rituellen Handlungen, die Teil des Bestattungsritus waren und jenen, die darüber hinaus durchgeführt wurden. Zudem beschränkt sich seine Analyse vor allem auf die rituellen Handlungen im Kontext der Bestattung. – Auch in DNP (2002) 710 f. s. v. Totenkult (S. I. Johnston/Übersetzer: St. Krauter) werden unter diesem Begriff undifferenziert sowohl Bestattungsriten als auch Rituale, die zur Ehrung der Toten oder deren Besänftigung durchgeführt wurden, aber nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Bestattung standen, sondern mitunter Bestandteil zyklisch abgehaltener Feste waren, subsumiert.

⁴⁸ Gallou 2005, 32.

Termini wie ‚ancestor cult‘, ‚tomb cult‘ oder ‚hero cult‘ definiert werden⁴⁹ und von jenen rituellen Praktiken, welche im Kontext der Bestattung durchzuführen waren, allerdings klar zu unterscheiden sind. Somit ist die Verwendung des Terminus ‚Totenkult‘ in Bezug auf Riten, die mit der Bestattung einhergehen, unzutreffend und kann darüber hinaus zu falschen Implikationen führen. Bei den in dieser Arbeit zu untersuchenden Phänomenen handelt es sich lediglich um Rituale, deren Durchführung zu einem einmaligen Zeitpunkt erforderlich waren und welche im Zuge der Vorbereitung und Bestattung des Leichnams – bzw. dessen Überresten nach der Kremation – durchzuführen waren. Dies umschließt sämtliche Aspekte ritueller Handlungen wie der Prothesis, der Ekphora sowie der Totenklage und lässt sich daher am ehesten mit Terminen wie Bestattungsritual(e), Bestattungszeremoniell oder Totenritual charakterisieren.

3.2 Emotion(en) und Emotionalität als analytische Kategorie

„Emotionen“ als Kategorie der historischen Analyse zu betrachten, führte in den letzten Jahrzehnten zur Herausbildung eines neuen Forschungszweiges innerhalb der Geschichtswissenschaften, der Emotionsgeschichte. Der zentrale Anspruch dieser Disziplin versteht sich darin, Emotion(en) und Emotionalität in ihrer historischen Dimension zu Begreifen. So liegt das Hauptaugenmerk darauf, aufzuzeigen und zu analysieren, wie die jeweiligen kulturellen und sozialen Gegebenheiten auf die Äußerung und Wahrnehmung von Emotionen Einfluss nahmen respektive wie in bestimmten kulturellen und sozialen Kontexten Emotionen geäußert, wahrgenommen und verstanden wurden⁵⁰.

Die Erforschung von Emotionen ist allerdings ein durchaus interdisziplinäres Feld, das in eine Reihe verschiedenster Fächer, wie der Soziologie, der Ethnologie, der Psychologie, der Neurowissenschaften, etc. verortet werden kann⁵¹. Die unterschiedlichen Perspektiven und Herangehensweisen, die dabei, bedingt durch die jeweiligen Fragestellungen und Methoden der verschiedenen Forschungsrichtungen, angewendet wurden bzw. werden, führten zur Etablierung von zwei Strömungen in der modernen Emotionsforschung. Einerseits wird sie geprägt von einem ‚universalistischen‘ Ansatz, der Emotionen überwiegend als biologisch konstituiert versteht, wobei das menschliche Gehirn über eine bestimmte Anzahl an ‚Basis-Emotionen‘ verfügt. Diese sind somit Teil der menschlichen Physiologie und in erster Linie genetisch bedingt und lediglich evolutionären Adaptionen unterworfen, d. h. sie sind ‚kulturunabhängig‘ und

⁴⁹ s. dazu etwa die kurzen Überblicke zu dieser Thematik von Contursi 2019 und Murphy 2020 mit weiterführender Literatur.

⁵⁰ Einen ausführlichen Überblick über Forschungsgeschichte, Theorien, Methoden und aktuelle Problemstellungen innerhalb der Emotionsgeschichte bieten der Forschungsbericht von Bettina Hitzer (Hitzer 2011) sowie die ausführlichen Monographien zu diesem Thema von Jan Plamper (Plamper 2012) und Rüdiger Schnell (Schnell 2015).

⁵¹ Tarlow 2000, 713; Tarlow 2012, 170.

können durch die Beeinflussung kultureller und sozialer Faktoren lediglich variiert werden⁵². Demgegenüber steht jedoch ein ‚konstruktivistischer‘ (bzw. ‚sozialkonstruktivistischer‘) Ansatz, der primär soziokulturelle Einflüsse als entscheidende Faktoren für die Konstitution von Emotionen und Emotionalität ansieht. Wie Emotionen erfahren, artikuliert und interpretiert werden, hängt demnach von den jeweiligen sozialen bzw. kulturellen Gemeinschaften und deren kollektiven Werten und Normen ab⁵³. Allerdings wird auch im Konstruktivismus ein den Emotionen zugrunde liegender biologischer Aspekt nicht negiert⁵⁴, vielmehr lässt sich überwiegend beobachten, dass die Frage nach dem ‚Inneren Gefühl‘ nicht erfassbar sei und daher lediglich die – vor allem sprachlichen – Repräsentationen von Emotionen den Gegenstand der Untersuchung bilden⁵⁵. Vor allem für die Geschichtswissenschaften bietet die konstruktivistische Herangehensweise einen methodischen Weg, sich Emotionen und Emotionalität aus historischer Perspektive zu nähern und darüber hinaus deren Historizität zu bestätigen. Hingegen ergibt sich als logische Konsequenz des universalistischen Ansatzes eine ahistorische Auffassung von Emotionen, die auf einer rein biologischen Determination gründet⁵⁶.

Im Zuge des ‚emotional turn‘, der sich seit den 1980er Jahren in den Kulturwissenschaften abzuzeichnen begann⁵⁷, brachte auch die historische Emotionsforschung wegweisende Theorien und Konzepte hervor, um sich mit Emotionalität in ihrer historischen Dimension methodologisch auseinanderzusetzen. Zu den einflussreichsten Vertreter*innen, die mit ihren Arbeiten den Diskurs entscheidend prägten, gehören wohl der Historiker Peter Stearns und die Psychiaterin und Historikerin Carol Stearns sowie die Mediävistin Barbara Rosenwein.

Das in den 1980er Jahren von Stearns und Stearns entwickelte Modell der ‚emotionology‘ beschreibt die Haltungen und Standards einer Gesellschaft bzw. einer gesellschaftlichen Gruppe in Hinblick auf die Äußerung von und den Umgang mit Emotionen⁵⁸. Es kann daher

⁵² Tarlow 2000, 715; Rosenwein 2010, 2–5; Tarlow 2012, 171; Schnell 2015, 124 f.; Räuchle 2017, 21. – Wesentlich beeinflusst wurde bzw. wird diese universalistische Strömung von Paul Ekman seit den 1970er Jahren erschienenen Arbeiten zu ‚Basisemotionen‘, über welche jeder Mensch zeit- und kulturgebunden verfügen würde und welche sich anhand von Gesichtsausdrücken manifestieren würden und dadurch auch erkennen und benennen ließen. Zu einem ausführlichen Überblick über Ekman's Theorien und der daran geäußerten Kritik sowie allgemein über den universalistischen Ansatz in der Emotionsforschung s. Plamper 2015, 147–250.

⁵³ Tarlow 2000, 716 f.; Rosenwein 2010, 8 f.; Tarlow 2012, 171 f.; Schnell 2015, 124 f.; Räuchle 2017, 21. – Zu einem ausführlichen Überblick über den sozialkonstruktivistischen Ansatz in der Emotionsforschung s. Plamper 2015, 75–146.

⁵⁴ Tarlow 2000, 716.

⁵⁵ Schnell 2015, 23–29 unterscheidet allerdings auch innerhalb des sozialkonstruktivistischen Ansatzes zwei Strömungen, die sich anhand einer bedingten Akzeptanz respektive einer völligen Negierung der biologischen Konstitution von Emotionen und Emotionalität unterscheiden. Erstere, von Schnell als ‚schwache‘ (bzw. abgeschwächte) Form des Sozialkonstruktivismus bezeichnet, erkennt eine psychophysiologische Basis von Emotionen an, die allerdings durch soziale Faktoren beeinflusst sei. Die zweite, als ‚starke‘ (bzw. rigide) Form bezeichnete Strömung sieht Emotionen hingegen als ‚total soziokulturell bedingt‘ an.

⁵⁶ Schnell 2015, 23.

⁵⁷ s. dazu Schnell 2015, 15–18.

⁵⁸ s. Stearns – Stearns 1985.

als ein ‚normativer Rahmen‘ aufgefasst werden, innerhalb dessen sich in einem gegebenen sozialen bzw. kulturellen Kontext Emotionen und Emotionalität bewegen. Laut den Autor*innen ist „[...] ‚emotionology‘ [...] a useful term with which to distinguish the collective emotional standards of a society from the emotional experiences of individuals and groups.“⁵⁹ Als methodische Konsequenz dieser analytischen Trennung von normativem Rahmen (‚emotionology‘) einerseits und individueller Erfahrung (‚emotion‘) andererseits ergibt sich die Erfordernis, eine Unterscheidung und Definition des vorhandenen Quellenmaterials zu treffen, über das diese beiden Ebenen adäquat erschlossen werden können⁶⁰. So könnten etwa literarische Texte oder Ratgeberliteratur die Grundlage für die Analyse der ‚emotionology‘ darstellen, während Selbstzeugnisse wie Tagebücher, Briefe oder Autobiographien hinsichtlich individueller Wahrnehmung und Artikulierung von Emotionalität Aufschluss geben könnten⁶¹. Darüber hinaus ergibt sich hierbei allerdings auch die Frage nach verschiedenen Ausprägungen der emotionalen Standards innerhalb einer Gesellschaft, die etwa abhängig sind von der Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Schichten, oder aber über Geschlecht und Geschlechtlichkeit definiert sind. So ergeben sich aus der ‚emotionology‘ einer Gesellschaft auch unterschiedliche Normen hinsichtlich Emotionen und Emotionalität für deren Mitglieder bzw. auch für deren Interaktion⁶².

Einen in dieser Hinsicht ähnlichen Ansatz verfolgt Barbara Rosenwein mit dem von ihr entwickelten Konzept der ‚emotional communities‘, welche sie wie folgt definiert: „Emotional communities are largely the same as social communities – families, neighborhoods, syndicates, academic institutions, monasteries, factories, platoons, princely courts.“⁶³. Den Ausgangspunkt bei diesem Modell stellt die Erforschung bzw. das Aufdecken von ‚systems of feeling‘ dar, d. h. wie innerhalb einer als ‚emotional community‘ verstandenen (sozialen oder kulturellen) Gruppe Emotionen und Emotionalität definiert, bewertet, wahrgenommen und artikuliert werden bzw. wurden. Die Perspektive richtet sich demnach auf die der jeweiligen Gemeinschaft zugrunde liegenden Normen⁶⁴. Methodisch stützt sie dieses Konzept auf eine akribische Analyse sprachlicher Merkmale und Konstrukte, wie beispielsweise Metaphern und Ironien, sowie signifikanter Begriffe in Texten, die innerhalb einer bestimmten ‚emotional community‘

⁵⁹ Stearns – Stearns 1985, 813.

⁶⁰ Stearns – Stearns 1985, 825. 830.

⁶¹ Stearns – Stearns 1985, 830. – Jedoch weisen die Autor*innen darauf hin, dass sehr wohl auch bei der Analyse der Aussage von Selbstzeugnissen die Frage offen bleibt, inwiefern diese tatsächlich von einem ‚emotionological filter‘ befreit seien.

⁶² Stearns – Stearns 1985, 827.

⁶³ Rosenwein 2010, 11. – s. auch Rosenwein 2006, 2.

⁶⁴ Rosenwein 2010, 11.

entstanden bzw. für diese gültig sind. So sollen die dabei zu untersuchenden Emotionen auch hinsichtlich ihrer Rolle in sozialen Interaktionen beurteilt und beleuchtet werden⁶⁵.

Bei den beiden beschriebenen Konzepten handelt es sich, wie erwähnt, um Methoden und Theorien, die den Geschichtswissenschaften entstammen und somit ausgehend von der Analyse von schriftlichem Quellenmaterial entwickelt wurden. Zudem entstanden sie vor dem Hintergrund der mittelalterlichen bzw. der Neueren Geschichte und fokussieren somit auf die Untersuchung eines umfassenden Repertoires an Texten verschiedenster Gattungen. Demgegenüber gestaltet sich die Quellenlage in den Altertumswissenschaften gleichsam schwieriger, unterscheiden sich doch die überlieferten Texte in Qualität, d. h. nach der Art verfügbarer Textgattungen, und Quantität signifikant von jenen in späteren Perioden⁶⁶. In den letzten Jahrzehnten lässt sich allerdings auch in der altertumswissenschaftlichen Forschung ein Fokus auf die Etablierung emotionshistorischer Perspektiven und Methoden beobachten⁶⁷. Der Schwerpunkt liegt dabei vor allem auf dem klassischen Altertum und somit auf einem Zeitabschnitt, in welchem – zumindest vergleichsweise – ausreichend schriftliches Quellenmaterial vorhanden ist, um sich auch methodisch Emotionen und Emotionalität in antiken Lebenswelten nähern zu können⁶⁸.

Aber auch in dezidiert archäologischen Disziplinen zeichnet sich seit den letzten 20 Jahren ein verstärktes Interesse und Bewusstsein für emotionshistorische Fragestellungen ab⁶⁹. Gleichsam ist zu betonen, dass sich aufgrund der naturgemäßen Beschäftigung mit primär materiellen Hinterlassenschaften gewisse Problematiken und Einschränkungen ergeben. So eröffnet zwar die Analyse bildlicher Quellen unter dem Aspekt emotionshistorischer Fragestellungen ein die Emotionsforschung bereicherndes Feld, jedoch bleibt auch sie auf ergänzende/erklärende schriftliche Zeugnisse angewiesen. Vor allem in Hinblick auf die Klassische Archäologie sowie die Ägyptologie und die Orientalistik lässt sich dabei in den letzten Jahren ein verstärktes Interesse an der Untersuchung visueller Repräsentationen von Emotionen und Emotionalität beobachten⁷⁰. Einen wesentlichen Untersuchungsgegenstand bildet dabei die Analyse von Gestik und Mimik in der Ikonographie, wobei diesem aus methodischer Sicht zumeist eine Synthese

⁶⁵ Rosenwein 2006, 26–29; Rosenwein 2010, 12–24.

⁶⁶ s. dazu etwa Chaniotis 2012a, 14–19.

⁶⁷ Vor allem in den letzten ca. 15 Jahren lässt sich in den Altertumswissenschaften ein zunehmendes Interesse an emotionshistorischen Fragestellungen und Perspektiven beobachten. Der Fokus liegt dabei allerdings überwiegend auf althistorischen oder philologischen Aspekten, wenngleich auch archäologische Fragestellungen zunehmend unter diesem Blickwinkel betrachtet werden. – s. dazu beispielsweise Fögen 2009; Munteanu 2011; Chaniotis 2012b; Chaniotis – Ducrey 2014; Cairns – Fulkerson 2015; Sanders – Johncock 2016; Cairns – Nelis 2017; Cairns 2019; Spatharas 2019; Chaniotis 2021.

⁶⁸ Zu diesem Aspekt s. Chaniotis 2012a, 18.

⁶⁹ Für einen Überblick über diverse emotionshistorische Ansätze in verschiedenen archäologischen Disziplinen s. Tarlow 2012.

⁷⁰ s. beispielsweise Morris – Peatfield 2002; Masséglia 2012; Chaniotis u. a. 2017; Kipfer 2017; Middleton 2017; Räuchle 2017; Räuchle 2019; Hsu – Llop Raduà 2020; Dakouri-Hild 2021.

aus bildlichen und schriftlichen Quellen zugrunde liegt⁷¹. Freilich bietet die Überlieferungslage in vielen Teilbereichen der genannten Disziplinen die Möglichkeit, die ikonographische Analyse durch die Berücksichtigung von mitunter erklärenden schriftlichen Zeugnissen zu bereichern, womit sie sich jedoch von jener für die späte Bronze- und frühe Eisenzeit Griechenlands wesentlich unterscheidet.

In Hinblick auf die frühägyptische, aber auch die geometrische Ikonographie ergibt sich für den beschriebenen inklusiven Ansatz als größte Schwierigkeit das weitgehende Fehlen schriftlicher Quellen, welche auf ähnliche Weise, wie etwa in späteren Perioden des klassischen Altertums, nähere Auskunft über die Bildwerke liefern könnten. Allein die homerischen Epen geben zumindest ansatzweise Anhaltspunkte, die weiterführende Interpretationen zulassen respektive den Rahmen an Aussagemöglichkeiten etwas erweitern. Es erfordert daher aus methodologischer Sicht Konzepte, welche sich bei der Identifizierung von Emotionen und Emotionalität in bildlichen Quellen stärker an jenen Aspekten orientieren, die auf ikonographischer Ebene als deren bildliche ‚Übersetzung‘ verstanden werden können, d. h. etwa Gestik und Mimik. In diesem Kontext ist vor allem die Arbeit von Anastasia Dakouri-Hild zu erwähnen, die sich in einem jüngst erschienen Artikel mit ebendiesem Aspekt anhand der Analyse der Gesten der Klagenden in den Darstellungen auf den Larnakes aus Tanagra befasst hat. So weist auch sie auf den Umstand hin, dass der Gestik in Bildwerken eine zentrale Rolle hinsichtlich der Erforschung von Emotionen und Emotionalität zukommt und meint daher: „Gestures are key in the study of emotions.“⁷²

Aus theoretischer Sicht lässt sich m. E. auch das von der Kulturwissenschaftlerin Monique Scheer entwickelte Konzept der ‚emotional practices‘ fruchtbringend auf die Untersuchung von Gesten, Körpersprache und Mimik in der Bildkunst anwenden. Scheer verfolgt dabei einen praxeologischen Ansatz, indem sie Pierre Bourdieus Konzept des sozialen Habitus weiterentwickelt und so auch Emotionen als ‚embodied‘ auffasst bzw. Emotionen als (körperliche) Praktiken versteht⁷³. Damit rückt sie – etwa im Gegensatz zu anderen emotionshistorischen Ansätzen, wie jene der ‚emotionology‘ oder der ‚emotional communities‘ – den ‚Körper‘ stärker in den Fokus der Untersuchung und berücksichtigt dabei auch seine Historizität. So sieht sie Emotionen und Emotionalität, gemäß dem holistischen Verständnis der Praxistheorie, als im Körper

⁷¹ So entwickelte beispielsweise Andreas Wagner im Kontext der Erforschung von Emotionen im Alten Testamt/Alten Israel ein Konzept der Metaphernanalyse. Es stützt sich im Wesentlichen auf die Aufdeckung von Emotionen in sprachlichen Metaphern und deren möglichen Entsprechungen in ikonographischen Motiven (s. Wagner 2017). Dabei handelt es sich durchaus um einen vielversprechenden theoretischen Ansatz für die Erforschung visueller Repräsentationen von Emotionalität, jedoch lässt sich eine derartige Analyse lediglich auf Grundlage umfangreichen schriftlichen Quellenmaterials umsetzen.

⁷² Dakouri-Hild 2021, 350.

⁷³ s. Scheer 2012; Scheer 2016; sowie auch Eitler – Scheer 2009, 282–294.

materialisiert an⁷⁴. Gesten, Mimik, Körperhaltung und physiologische Vorgänge wie die Produktion von Tränen oder eine veränderte Herzfrequenz, aber auch Denkprozesse sind demnach untrennbar mit Emotionen verbunden⁷⁵. Laut Scheer eröffnet diese Betrachtungsweise für die Emotionsgeschichte eine neue Perspektive: „Methodologically, a history of emotions inspired by practice theory entails thinking harder about what people *are* doing, and to working out the specific situatedness of these doings. It means trying to get a look at bodies and artifacts of the past.“⁷⁶ So führt sie beispielsweise alle Arten rituellen Handelns als potentielles Untersuchungsfeld von emotional practices an, da diese unter anderem auch Emotionen evozieren, wie es etwa im Falle von ‚Klagefrauen‘ bei Bestattungen zu beobachten sei⁷⁷.

Mit diesem Konzept erweitert Scheer den Blickwinkel auch hin zu einer Untersuchung anderer Quellengattungen, ohne sich aus einem methodischen Grundverständnis heraus vorrangig auf schriftliche Quellen zu konzentrieren. Dennoch merkt sie einschränkend an: „Texts will remain the main sources [...] for discourses and implicit orders of knowledge [...]“⁷⁸. Unbestritten stellen schriftliche Quellen einen wesentlichen Aspekt für ein tieferes Verständnis archäologischer Quellen dar – vor allem in Hinblick auf die Bildkunst. Allerdings bietet diese dezidierte Erweiterung der Perspektive, mit der dabei einhergehenden Abkehr von einem rein sprachlich-textlichen Verständnis von Emotionen, dennoch wichtige Impulse zur Erforschung bildlicher Quellen⁷⁹. Dies trifft insbesondere zu, wenn es sich um jene der Gesellschaften Griechenlands in der späten Bronze- und frühen Eisenzeit handelt.

Eine Auseinandersetzung mit emotionshistorischen Fragestellungen, sei es auf Grundlage von schriftlichem oder bildlichem Quellenmaterial, erhebt jedoch keineswegs den Anspruch, aufdecken zu können, was Menschen aus vergangenen Perioden und Kulturen tatsächlich gefühlt haben. Wie etwa auch aus der obigen Darlegung verschiedener theoretischer Ansätze zur Erforschung von Emotionen und Emotionalität deutlich wurde, erlauben uns die Quellen lediglich Rückschlüsse darüber, wie Emotionen wahrgenommen, artikuliert und verstanden wurden

⁷⁴ Scheer 2012, 206 f.; Scheer 2016, 24; Schnell 2015, 81.

⁷⁵ Scheer 2012, 206 f.; Scheer 2016, 24. – Mit diesem praxeologischen Ansatz versucht Scheer die in der Emotionsforschung vielfach reproduzierte Dichotomie zwischen einem (biologischen) ‚inneren Empfinden‘ und einem kulturell und sozial determinierten ‚äußeren Ausdruck‘ zu überwinden. Ebendieser Dichotomie folgt beispielsweise auch Katharine Derderian in ihrer terminologischen Unterscheidung zwischen *grief* und *mourning*, wobei zufolge ihrer Definition ersteres einen biologischen ‚inneren Zustand‘ und zweiteres ein kulturell und sozial geformtes ‚äußeres Verhalten‘ charakterisiert (s. o. Anm. 46).

⁷⁶ Scheer 2012, 217.

⁷⁷ Scheer 2012, 211; Scheer 2016, 29 f.

⁷⁸ Scheer 2012, 218. – Wie Rüdiger Schnell dazu bemerkt, bedeutet dies für die Emotionsgeschichte der Gegenwart, dass sie sich auf unmittelbare Beobachtung und neurowissenschaftliche Experimente stützen kann, während der Erforschung anderer Perioden dieser Blickwinkel versperrt bleibt und sie daher den ‚Umweg‘ über die Interpretation textlicher Zeugnisse gehen müsse (Schnell 2015, 82).

⁷⁹ So bemerkt Scheer beispielsweise auch: „Bilder und andere Gegenstände können als Speicher für Emotionen dienen, mit deren Handhabung wir Gefühle vergegenwärtigen und erlebbar machen können.“ (Scheer 2016, 30).

und welche sozialen und kulturellen Parameter darauf Einfluss nahmen⁸⁰. Schrift und Schriftlichkeit sind abhängig von sprachlichen Konventionen, die für die Artikulierung von Emotionalität in Texten einen bestimmten Rahmen vorgeben und sie in gewisser Weise auch beeinflussen. Dieser Umstand ist allerdings auch bei einem inklusiveren Verständnis von Emotionen, das Körperlichkeit gleichermaßen in den Fokus rückt, zu beachten, insbesondere wenn es die Auseinandersetzung mit Ikonographie betrifft. Wie Sprache und Schrift folgt auch die Bildkunst gewissen Konventionen und Regeln, die vor ihrem jeweiligen kulturellen Hintergrund zu interpretieren sind, d. h. eine Untersuchung von ‚emotional practices‘ kann hier nur über den ‚Filter‘ ikonographischer Konvention(en) erfolgen. Konkret bedeutet dies, dass sie lediglich als die Darstellung bestimmter Gesten, die sich mitunter auch zu formelhaften Chiffren verfestigen können, zu fassen sind⁸¹. Aber jene Gesten oder Chiffren versuchen ebendiese ‚emotional practices‘ zu bezeichnen. Die Analyse dieser ‚emotional practices‘ muss folglich auf der Aufdeckung derartiger Darstellungen von Gesten fokussieren und nach deren Charakter und Verständnis fragen. Hierfür scheint es m. E. auch sinnvoll, die Konzepte der ‚emotionology‘ und der ‚emotional communities‘⁸² anzuwenden bzw. für die Anwendung im Rahmen ikonographischer Analysen zu adaptieren. So lässt sich etwa der der ‚emotionology‘ zugrunde liegende methodische Ansatz der Untersuchung schriftlicher Quellen hinsichtlich emotionaler Standards einer Gesellschaft auch auf die Bildkunst übertragen. Entscheidend ist dabei zunächst die Frage nach dem Kontext, in welchem bestimmte Gesten, aber auch Mimik, auftreten – wie beispielsweise in den zu untersuchenden Prothesis- und Ekphora-Szenen. Darüber hinaus gilt es Aspekte zu beachten, wie die Häufigkeit und die Dominanz gewisser Gesten sowie das Geschlecht der damit dargestellten Figuren und das Verhältnis einzelner Figuren oder Figurengruppen mit verschiedenen Gesten zueinander. Über derartige Differenzierungen lassen sich auch Zuweisungen bestimmter Gruppen von Figuren an zu definierende ‚emotional communities‘ vornehmen, die durch eine Kombination aus dem Charakter der Gesten, Geschlecht sowie dem Verhältnis zu anderen Figuren(gruppen) beschrieben werden können. Umgekehrt betrachtet bedeutet das, dass ebendiese Aspekte genau jene Charakteristika darstellen, welche konstitutiv für eine bestimmte ‚emotional community‘ sind.

Wie bereits angemerkt wurde, gründet sich ein tieferes Verständnis von Ikonographie mitunter auf der Aussage schriftlicher Quellen. Über den sepulkralen Bereich können uns jedoch – wenn auch nur ansatzweise und mit gewissen Einschränkungen verbunden – die homerischen

⁸⁰ Rosenwein 2010, 11 Anm. 37; Chaniotis 2012a, 23.

⁸¹ Dakouri-Hild 2021, 351.

⁸² Für die Anwendung des analytischen Konzeptes der ‚emotional communities‘ innerhalb der alttumswissenschaftlichen Forschung s. auch Chaniotis 2011 sowie Masséglia 2012, die sich vor allem mit Ansätzen zur Etablierung dieses Konzepts in der archäologischen Forschung auseinandersetzt.

Epen Aufschluss geben⁸³. So wurde bereits im vorigen Kapitel ausgeführt, dass Homer etwa zwischen Personen unterscheidet, die einerseits den $\gamma\circ\circ\varsigma$ und andererseits den $\theta\rho\eta\varsigma\varsigma\varsigma$ vollführen, was demnach mit einer Zugehörigkeit zu verschiedenen ‚emotional communities‘ zu interpretieren wäre. Inwieweit sich derartige Differenzierungen auch in der Ikonographie zeitigen, gilt es somit zu analysieren. Aus praktischer Sicht kann hier bereits auf die Vorarbeit Gudrun Ahlbergs aufgebaut werden, welche die (klagenden) Figuren in geometrischen Prothesis- und Ekphora-Darstellungen bereits aufgrund von Kategorien wie der Gestik und/oder der Nähe zum aufgebahrten Leichnam in ‚private mourners‘ und in ‚professional mourners‘ unterteilt⁸⁴.

⁸³ s. zu diesem Aspekt Snodgrass 1998; Abell 2020; Whitley 2020.

⁸⁴ Ahlberg 1971, 131 f. – Cavanagh – Mee 1995, 52 stellen diesen Begriffen jedoch neutralere Termini gegenüber und ersetzen ‚private mourners‘ durch ‚familial mourners‘ und ‚professional mourners‘ durch ‚collective mourners‘. Zudem teilen sie die Figuren in zwei weitere, aus analytischer Sicht wichtige, Kategorien ein, nämlich ‚female mourners‘ und ‚male mourners‘. An dieser Einteilung kann sich im Wesentlichen auch die Definition und Zuordnung der Figuren zu bestimmten ‚emotional communities‘ orientieren (s. dazu Kap. 4.2.1.2, Kap. 4.2.2.2 und Kap. 4.2.3.2).

4 Die Darstellung von Bestattungsritualen in der Bildkunst

4.1 Die frühesten Belege sepulkraler Thematik in der spätmykenischen Ikonographie

4.1.1 Bemerkungen zu Darstellungen in der Siegelglyptik

Aus der Siegelglyptik sind bislang keine Beispiele bekannt, welche die Darstellung von Bestattungsritualen oder Klagegesten erkennen ließen. Die überaus vielfältige Motivik liefert demnach keine Anhaltspunkte für Szenen sepulkralen Charakters, wie sie in der vorliegenden Untersuchung definiert sind. Jedoch erkannten Arthur Evans und insbesondere Axel Persson in den 1940er Jahren in einigen Siegelbildern Darstellungen von Klagenden vor Grabmälern, wobei diese von Letzterem in den größeren Kontext eines minoischen ‚Vegetationskultes‘ gestellt wurden. Allerdings ergeben sich bei genauerer Betrachtung keine Anhaltspunkte für derartige Annahmen, und darüber hinaus bestehen auch hinsichtlich Perssons Theorie gewisse methodische Problematiken. In den letzten Jahrzehnten wurde daher auch überwiegend Kritik daran geäußert, wobei seine Interpretationen aber vereinzelt auch übernommen wurden. Darüber hinaus hat seither auch die Zunahme an Quellenmaterial zur sepulkralen Motivik in spätmykenischer Zeit dazu beigetragen, die Argumente hinsichtlich der Darstellung von Klagenden in den betreffenden Siegelbildern zu entkräften.

In seiner Studie aus dem Jahre 1942 mit dem Titel ‚The Religion of Greece in Prehistoric Times‘ versuchte Axel Persson ausgehend von der Analyse der Motive minoisch-mykenischer Siegelringe auf Kult und Rituale respektive Religion im weitesten Sinne in der Frühägäis zu schließen. Persson strebte an, die Siegelbilder mithilfe von Mythen des klassischen Altertums sowie anhand von Vergleichen mit Kulten des Vorderen Orients und Ägyptens zu interpretieren und entwickelte dabei seine Theorie eines minoischen ‚Vegetationskultes‘. Demnach richten sich der Jahreszyklus und damit einhergehende Kulte nach jenem der Vegetation, wobei sich in den Darstellungen der Siegelglyptik bestimmte Rituale, welche während der verschiedenen Zyklen vollführt wurden, erkennen ließen. Ein wesentlicher Bestandteil des Vegetationszyklus ist das ‚Absterben‘ der Flora sowie deren ‚Wiedererwachen‘⁸⁵. Diese Aspekte würden sich im Kult in Form einer Fruchtbarkeitsgöttin und ihres jungen Begleiters, eines Vegetationsgottes, der am Ende des Vegetationszyklus (im Winter) stirbt, aber danach (im Frühling), wieder zum Leben erwacht, manifestieren⁸⁶. So wäre laut Persson das rituelle Beklagen des Toten

⁸⁵ Persson 1942, *passim*.

⁸⁶ Ausgangspunkt für Perssons diesbezügliche Überlegungen ist der bei Apollodoros und Hyginus überlieferte Mythos des Glaukos. Er war der Sohn von Minos und Pasiphae und starb, als er als kleines Kind in einen mit Honig gefüllten Pithos fiel, und wurde durch Polydus wieder zum Leben erweckt. Dass Glaukos in dieser

Vegetationsgottes ein wesentlicher Bestandteil des Kultes. Eine bildliche Umsetzung dessen erkennt er in insgesamt vier Siegelbildern, in denen die Klage am Grab des Gottes dargestellt sei⁸⁷. So sieht er in der Darstellung auf einem Ring im Ashmolean Museum⁸⁸ (Abb. 1) sowie in jenen auf Ringen aus Phaistos⁸⁹ (Abb. 2) und Mykene⁹⁰ (Abb. 3) über das Grab gelehnte Klagende, wobei es sich dabei im Falle der beiden Erstgenannten um Pithosgräber handeln würde. Auf einem Siegelring aus Vaphio⁹¹ (Abb. 4) sei laut Persson zwar nicht die Szene der Klage dargestellt, jedoch erkannte er in dem Objekt unter dem Baum links im Bildfeld ebenfalls die Wiedergabe eines Pithosgrabes⁹².

Demnach handelt es sich hierbei allerdings nicht um Darstellungen von Bestattungsritualen, d. h. es sind keine Szenen sepulkralen Charakters im engeren Sinn, sondern Szenen, die kultisch-religiöse Handlungen im Kontext des von Persson postulierten Vegetationskultes darstellen⁹³. Dennoch enthält dieser Kult eine sepulkrale Komponente, welche sich in Form der Klage über das zyklische Sterben des jungen Gottes, die an dessen Grab vollzogen wird, äußert. In Hinblick auf die in dieser Arbeit verfolgten Fragestellungen ist daher eine nähere Beleuchtung dieser vermeintlichen Klageszenen von Interesse. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich in den Darstellungen aus ikonographischer Sicht keine Anhaltspunkte finden, die eine Interpretation der Figuren und der Strukturen als Klagende vor bzw. über Gräbern zulässt.

Perssons Interpretationen fußen im Grunde auf bereits von Arthur Evans angestellten Überlegungen. Evans meinte, dass auf dem Siegelring aus Mykene die „Mother Goddess“ dargestellt sei, die sich in einer „mourning attitude“ auf einen „miniature temenos“ lehnt, der das Grab ihres jungen Begleiters darstellt und dessen Tod sie beklagt⁹⁴. In der Darstellung auf dem

Erzählung in einem Pithos zu Tode kommt, erachtet er als Indiz für eine Rückerinnerung an mittelbronzezeitliche Grabsitten, Tote in Pithoi beizusetzen. Dieser Aspekt (s. dazu Anm. 92) sowie das Sterben und Wiederauferstehen, wie es sich in diesem Mythos widerspiegelt, sind die wesentlichen Vorannahmen hinsichtlich seiner Hypothesen und Interpretationen der Siegelbilder (Persson 1942, 5–24).

⁸⁷ s. Persson 1942, 32–39.

⁸⁸ CMS VI 278. – Fundort unbekannt, stilistische Datierung: SM I (s. Becker 2018, 357 f. Nr. R17).

⁸⁹ CMS II,3 114. – Kontextdatierung: SM IIIA2, stilistische Datierung: SM I (s. Becker 2018, 351 f. Nr. R 13).

⁹⁰ CMS I 126. – Kontextdatierung: SH II–IIIA1, stilistische Datierung: SH II (?) (s. Becker 2018, 392 f. R 47).

⁹¹ CMS I 219. – Kontextdatierung: SH II, stilistische Datierung: SM I (s. Becker 2018, 355–357 Nr. R 16).

⁹² Seine Beobachtungen seien an dieser Stelle im Detail wiedergegeben. Zur Darstellung auf dem Ring im Ashmolean Museum führt er aus: „We are shown a kneeling woman bending over a large storage vessel of the type which was used in pithos burial. Her left arm, bent at the elbow, rests on the rim of the vessel. Her head, inclined forward, is supported by her left hand, and she thus presents an attitude of mourning.“ (Persson 1942, 32). In Bezug auf den Ring aus Phaistos meint er: „In the center a man is to be seen bent over an object tapering at top and bottom which has been described by all who have examined the picture as a stone, but which should surely be interpreted as a pithos [...]. Here also we may see an instance of mourning over a pithos burial.“ (Persson 1942, 35). Im Falle des Ringes aus Mykene lautet seine Interpretation: „The enclosure over which the mourning woman on the left is leaning is generally believed to be a tomb.“ (Persson 1942, 39). Zur Darstellung auf dem Ring aus Vaphio meint er: „The inverted pithos reminds us of the burial jars [...].“ (Persson 1942, 38).

⁹³ Darauf verweist auch Huber 2001, 55.

⁹⁴ Evans 1921, 161 f.; Evans 1930, 142 f. – Evans sieht in diesem jungen männlichen Begleiter der Göttin sozusagen die bronzezeitliche Vorform des im klassischen Altertum verehrten kretischen Zeus.

Siegelring aus Vaphio erkannte er eine ähnliche Szene, wobei sich am rechten Bildrand die Göttin auf das in Form eines Schildes gestaltete Grab ihres Begleiters, eines „mortal but resurgent God“, lehnen würde⁹⁵. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine Figur, welche auf dem Schild lehnt, sondern in dieser Darstellung lassen sich viel eher Kultknoten erkennen⁹⁶. Im Falle des Siegelringes im Ashmolean Museum konstatierte Evans: „In this case the mourning female figure leans over a *pithos*, recalling the use of these for sepulchral purposes.“⁹⁷ Persson baute seine Argumente auf diesen Ansätzen auf und entwickelte darüber hinaus seine Theorie eines minoischen ‚Vegetationskultes‘ mit einem zyklisch sterbenden und wiederauferstehenden Vegetationsgott. Ein wesentlicher Bestandteil der Argumente von Evans und Persson sind jedoch Rückprojektionen von Mythen des klassischen Altertums auf die ägäische Bronzezeit, die sie mit der Bildkunst in Übereinstimmung zu bringen versuchen.

Diese Interpretationen wurden in der Forschung unterschiedlich diskutiert. Manolis Andronikos folgte Arthur Evans und Axel Persson weitgehend hinsichtlich der Annahme, dass es sich in den Siegelbildern um Klagende über Gräbern handelt. Zur Hypothese, diese auch im Kontext eines Vegetationskultes zu interpretieren, nimmt er jedoch nicht Stellung⁹⁸. Auch Spyridon Marinatos sah in der mittleren Figur der Szene auf dem Ring aus Mykene eine weibliche „[...] Gestalt, ‚wehklagend und die Schenkel schlagend‘, wie Homer zu sagen pflegt [...]“ und links „[...] eine zweite weibliche Gestalt, über den Altar gebeugt und weinend.“⁹⁹ Eine nähere Erklärung dieser Interpretation lässt er allerdings offen. Während eine Deutung der Darstellungen als Klagende an Gräbern unabhängig von einem bestimmten Kult teils akzeptiert wurde, griff Sinclair Hood 1971 die Theorie des Vegetationskultes als Ganze wieder auf. Er meinte, Szenen im Kontext eines derartigen Kultes auf Siegelringen aus Knossos¹⁰⁰ und Archanes¹⁰¹ zu erkennen und weist auf die Möglichkeit hin, dass es sich hier um „[...] some rite of mourning for the dead god, while search is made for a magic bough or fruit to restore life to him [...]“¹⁰², handelt. Auch Dora Vassilicou befasste sich in ihrer Monographie zu mykenischen Siegelringen aus dem Jahre 2000 mit den Darstellungen auf den Ringen aus Mykene und Vaphio. Zu Letzterem meint sie, dass es sich bei dem Objekt unter dem Baum zwar um einen Pithos handelt,

⁹⁵ Evans 1930, 142 f.

⁹⁶ Darauf wies bereits Persson 1942, 37 hin. – s. zudem auch Becker 2018, 356.

⁹⁷ Evans 1930, 465 Anm. 1. – Einige Jahre zuvor meinte er hingegen noch: „[...] the meaning of the more plainly attired female to the right, leaning over a jar with a tree and a rock – or possibly another jar – behind, is not easy to explain.“ (Evans 1928, 842).

⁹⁸ Andronikos 1968, 43 f.

⁹⁹ Marinatos – Hirmer 1973, 177.

¹⁰⁰ CMS II,3 15.

¹⁰¹ s. Niemeier 1989, 175 Abb. 5,2.

¹⁰² Hood 1971, 138. – Wie allerdings Niemeier 1989, 164 Anm. 5 richtigerweise bemerkt, handelt es sich bei der vermeintlichen Figur auf CMS II,3 15, die die Mauer hochklettert und den Ast eines Baumes zu sich herunterzieht, tatsächlich nicht um eine Figur, sondern möglicherweise um das Geäst des Baumes.

jedoch nicht um die Wiedergabe eines Grabes. Sie verweist stattdessen auf die symbolische Bedeutung des Pithos im Zusammenhang mit Fruchtbarkeit¹⁰³. In der Darstellung auf dem Siegelring aus Mykene sieht sie eine Kultszene, welche in Verbindung mit der Göttin der Natur zu interpretieren sei, sie beschreibt die Szene als „ceremony [...] which has to do with fertility and the changing of the seasons.“¹⁰⁴ Darüber hinaus meint sie, die weibliche Figur links über der altarähnlichen Struktur „[...] leans over this construction as if mourning.“¹⁰⁵

Die bisher dargelegten Interpretationen und Hypothesen weisen jedoch sowohl hinsichtlich der Deutung der Gesten und Handlungen der Figuren als auch in Hinblick auf deren Einordnung in einen größeren Kontext – und somit die Deutung vor dem Hintergrund eines Vegetationskultes – erhebliche Probleme auf. Wolf-Dietrich Niemeier hat in einem Aufsatz aus dem Jahre 1989 auf die Grenzen der Aussagemöglichkeiten hinsichtlich der Interpretation der Darstellungen in der frühägäischen Siegelglyptik hingewiesen¹⁰⁶. Er befasst sich mit Szenen, denen mit hoher Wahrscheinlichkeit ein ritueller Charakter zugrunde liegt und unterteilt sie aufgrund der Motivik und der dargestellten Handlungen in verschiedene Gruppen von rituellen Abläufen. Seine Methodik stützt sich dabei auf die Kategorisierung wiederkehrender Motive anhand derer sich jeweils unterschiedliche Kultszenen unterscheiden lassen¹⁰⁷. So lassen sich zwar Ritualszenen in der Siegelglyptik differenzieren, aufgrund des Mangels deskriptiver schriftlicher Quellen bleiben uns jedoch die Kulte an sich, vor deren Hintergrund diese Szenen gesehen werden müssen, verborgen¹⁰⁸. Auch Diamantis Panagiotopoulos sowie Nadine Becker haben in ihren umfassenden Monographien zur mykenischen Siegelpraxis respektive zu den frühägäischen Siegelringen auf den Umstand verwiesen, dass der derzeitige Quellen- bzw. Forschungsstand keine Rückschlüsse auf spezifische Kulte oder Gottheiten zulässt¹⁰⁹. Das Fehlen erklärender schriftlicher Quellen erschwert es etwa, die Szenen in ihrem Inhalt konkret erfassen und näher charakterisieren bzw. interpretieren zu können. So lassen sich anhand der Analyse der Motive schwerlich Aussagen über etwaige Kulte, welchen die dargestellten Ritualhandlungen zugrunde liegen, tätigen. Aus bestimmten Ritualszenen auf spezifische Kulte und damit verbundene Aspekte zu schließen ist daher aus methodischer Sicht höchst problematisch und stellt zudem ein simplifizierendes Vorgehen dar, welches der Komplexität der Thematik nicht

¹⁰³ Vassilicou 2000, 51. – Ihre Ausführungen zu den Darstellungen auf den beiden Ringen scheinen weitgehend von Perssons Hypothesen beeinflusst zu sein. So übernimmt sie im Grunde seinen Ansatz, dass sich die Szenen auf Rituale im Kontext eines Vegetationskultes beziehen, ohne weitere kritische Reflektion.

¹⁰⁴ Vassilicou 2000, 56.

¹⁰⁵ Vassilicou 2000, 56.

¹⁰⁶ Niemeier 1989, 163–167.

¹⁰⁷ Er unterscheidet insgesamt sechs verschiedene Gruppen von Ritualszenen in der minoisch-mykenischen Siegelglyptik (s. Niemeier 1989, 167–183).

¹⁰⁸ Niemeier 1989, 167.

¹⁰⁹ Panagiotopoulos 2014, 150; Becker 2018, 251 Anm. 1070.

gerecht wird – zumal sich die dabei zugrunde gelegten Vorannahmen auf Rückprojektionen von Mythen des klassischen Altertums gründen.

Ein weiterer essentieller Punkt betrifft die Art und Weise der zu beobachtenden rituellen Handlungen. Laut Niemeier lassen sich zwar in den bisher diskutierten Siegelbildern Ritualszenen erkennen, jedoch ergeben sich keine Anhaltspunkte in den Motiven einen sepulkralen Bezug zu erkennen¹¹⁰. Die Argumente, in den Darstellungen Klagende zu erkennen, halten einer genaueren Analyse der Gesten der Figuren nicht stand. Weder Evans noch Persson haben dargelegt, worauf ihre Interpretationen, in den betreffenden Siegelbildern Klagende zu sehen, gründen. Sie konstatieren lediglich, dass es sich um ‚mourning figures‘ handelt, ohne dabei jedoch auszuführen, weshalb in diesen Gesten eine Form der Klage zu erkennen sein sollte¹¹¹. So hat bereits George Mylonas im Jahre 1966 in Frage gestellt, dass auf dem Siegelring aus Mykene tatsächlich ein Grab, auf welches sich eine klagende weibliche Figur lehnt, dargestellt sei. Einerseits bezweifelt er, dass es sich bei der Struktur am linken Bildrand um ein Grab handelt, andererseits weist er zurecht darauf hin, dass die Gestik der Figur nicht den Klagegesten der Figuren auf den Larnakes aus Tanagra oder auch jenen der Statuetten aus Gräbern in Perati entspricht¹¹². So bemerkt er des Weiteren, dass sich das Klagen in der Bildkunst charakterisieren lässt als „[...] placing their hands over the top of their heads, a position reminiscent of the gesture of the women on the Warrior Vase.“¹¹³ Ein derartiger Gestus lässt sich jedoch bei der Figur auf dem Siegelring nicht erkennen. Auch Niemeier argumentiert überzeugend gegen eine Deutung dieser Figur als Klagende. Er verweist auf den Umstand, dass eine derartige Interpretation vielmehr unsere eigenen Sehgewohnheiten widerspiegelt. So lässt sich in der Haltung zwar aus heutiger Sicht mitunter eine (weinend) zusammengesunkene Figur erkennen. Ob dies jedoch auch für zeitgenössische Beobachter*innen Gültigkeit besaß, zieht er zurecht in Zweifel¹¹⁴. Dies lässt sich auch für die weiteren Siegelbilder konstatieren. So finden sich auch in den

¹¹⁰ Niemeier 1989, 166. 174 f. – s. auch Becker 2018, 252–258.

¹¹¹ Ähnliche Gesten, bei denen etwa, wie von Evans und Persson in Bezug auf die Figur auf dem Ring im Ashmolean Museum konstatiert, eine Hand ans Gesicht gelegt oder der Kopf in eine Hand gestützt ist, finden sich in klassischer Zeit auf Grabreliefs sowie in der Freiplastik. Hier erschienen sie als ikonographische Chiffren für das Trauern, s. dazu Kenner 1960, 28–33; Huber 2002, 123–125. 151–159; Germini – Kader 2006. Ob diese aus dem klassischen Altertum bekannten Gesten des Trauerns in irgendeiner Weise ausschlaggebend für ihre Interpretationen waren, muss allerdings Spekulation bleiben. – Festzuhalten bleibt darüber hinaus, dass ein vergleichbarer Gestus im Falle einer sitzenden weiblichen Figur aus einem Fresko aus Xeste 3 in Akrotiri auf Thera, die eine Verletzung am rechten Fuß aufweist, dennoch mit einer Art Ausdruck von Leid assoziiert ist (s. etwa Jones 2016 mit weiterer Literatur). Mit ihrer rechten Hand fasst sie an ihren verletzten Fuß während sie ihren linken Arm mit dem Ellenbogen auf das linke Knie stützt und die linke Hand an den Kopf legt. Allerdings kann zwischen den Interpretationen von Evans und Persson und dieser Darstellung kein Zusammenhang bestehen, da die bronzezeitliche Siedlung erst Ende der 1960er Jahre entdeckt wurde.

¹¹² Mylonas 1966, 142.

¹¹³ Mylonas 1966, 142.

¹¹⁴ Niemeier 1989, 166.

Darstellungen auf dem Ring aus Phaistos und jenem im Ashmolean Museum keine Anhaltspunkte, die Figuren als Klagende zu bezeichnen. Auch hier lässt sich lediglich beobachten, dass sie sich, vergleichbar der weiblichen Figur über der Struktur auf dem Siegelring aus Mykene, auf ovoide Objekte lehnen oder stützen. Mit dem Klagegestus in Form von zum Kopf hin erhobenen Armen weist jedoch deren Gestik keine Übereinstimmungen auf.

Zudem ist, wie im Falle des Ringes aus Mykene, auch in diesen Fällen auszuschließen, dass sich die Figuren auf Gräber bzw. Pithosgräber lehnen¹¹⁵. Wolf-Dietrich Niemeier hat beispielsweise darauf hingewiesen, dass diese Objekte keinen abgesetzten Rand aufweisen, welcher für eine Darstellung solcher Gefäße zu erwarten wäre¹¹⁶. Axel Persson erkannte jedoch auf dem Goldring im Ashmolean Museum den Rand eines Pithos¹¹⁷, allerdings handelt es sich hierbei um eine Fehlinterpretation seinerseits, denn der vermeintliche Rand ist der linke Unterarm der weiblichen Figur, die sich auf das ovale Objekt lehnt¹¹⁸. Bei derartigen Objekten, auf welche sich die Figuren lehnen, handelt sich um Baityloi. Das ‚Umarmen‘ von Baityloi ist in zahlreichen Siegelbildern zu beobachten und tritt entweder als Einzelmotiv oder in Zusammenhang mit dem Schütteln eines Baumes in Erscheinung und lässt sich eindeutig als eine rituelle Handlung ansprechen¹¹⁹. Laut Niemeier dienen derartige Handlungen zur Herbeirufung einer Gottheit, d. h. es handelt sich dabei um Rituale im Kontext einer Epiphanie¹²⁰.

Auch im Falle des Siegelringes aus Vaphio ist auszuschließen, dass es sich bei dem Objekt unter dem Baum um ein Pithosgrab handelt. Zwar könnte es sich durchaus um ein derartiges Gefäß handeln, eine Deutung als Grab erscheint jedoch unwahrscheinlich¹²¹. Wie bereits ausgeführt wurde, sah Sinclair Hood auch auf einem Siegelring aus Knossos eine Szene der Klage über den Tod des Vegetationsgottes¹²². Allerdings lässt sich auch hier konstatieren, dass

¹¹⁵ Hood 1971, 138 sah in der Darstellung auf dem Goldring aus Archanes (s. oben Anm. 101), in der sich eine Figur in ähnlicher Weise auf ein ovales Objekt lehnt, ebenfalls ein Pithosgrab. Eine derartige Interpretation ist allerdings auch in diesem Fall auszuschließen. Die Darstellung auf dem Ring aus Archanes sowie auch jene auf dem Goldring aus Knossos (s. oben Anm. 100) brachte Hood mit dem Glaukos-Mythos in Verbindung.

¹¹⁶ Niemeier 1989, 174 f. – Er weist darüber hinaus darauf hin, dass Pithosbeisetzungen am Beginn der späten Bronzezeit keineswegs die übliche Bestattungsform darstellen und führt dies als weiteres Argument gegen die Interpretation der Objekte als Grabpithoi an. – Savignoni 1904, 582 f. bezeichnete das ovale Objekt, auf welches sich die Figur auf dem Siegelring aus Phaistos lehnt, als Grabstele, jedoch ist auszuschließen, dass diese Interpretation zutreffend ist.

¹¹⁷ s. oben Anm. 92.

¹¹⁸ Niemeier 1989, 175 Anm. 64. – Allerdings war die Szene bereits in der Umzeichnung bei Evans 1928, 842 Abb. 557 falsch wiedergegeben worden. Hier wird der Unterarm der weiblichen Figur als Mündungsrand gezeichnet, während ein Zweig/Blatt der Pflanze hinter den Baityloi als vermeintlicher Unterarm in Richtung des Kopfes geführt dargestellt ist, auf den sie ihn aufstützt. Bereits Herkenrath 1937, 418 erkannte jedoch, dass es sich hier nicht um einen Mündungsrand, sondern um den Unterarm der Figur handelt und deutete die beiden ovoiden Objekte als „heilige Steine“.

¹¹⁹ Becker 2018, 255. 275 f.

¹²⁰ Niemeier 1989, 175.

¹²¹ s. Anm. 116. – Becker 2018, 356 weist auch auf die Möglichkeit hin, dass es sich hierbei um einen Baumschrein handelt, wobei das betreffende Objekt die architektonische Einfassung des Baumes darstellt.

¹²² s. oben Anm. 100.

einerseits die Haltung der Figur nicht mit einem Klagegestus in Verbindung zu bringen ist. Andererseits lässt sich das ovale Objekt am linken Bildrand, welches an der Oberseite einen abgesetzten Rand aufweist, zwar als Gefäß bzw. Pithos ansprechen, jedoch ist es auch in diesem Fall unwahrscheinlich, dass es sich um einen Grabpithos handelt.

Wie sich gezeigt hat, lassen sich keine Anhaltspunkte beobachten, welche eine sepulkrale Motivik in der Siegelglyptik respektive in den analysierten Beispielen nahelegen. Die Hypothese eines Vegetationskultes, die seit Evans diskutiert wird, ist, wie dargelegt wurde, aus methodischer Sicht höchst problematisch und nicht überzeugend zu begründen. Zudem erscheint es wenig plausibel, dass die diskutierten Darstellungen Szenen der Klage an Gräbern wiedergeben. Die Gestik der Figuren lässt sich in keinem der Beispiele mit dem in spätmykenischer Zeit zu beobachtenden Klagegestus in Verbindung bringen. Somit zeigt sich, dass sich zum einen keine Argumente für Motive sepulkraler Thematik in der Siegelglyptik anführen lassen. Zum anderen bedeutet dies auch, dass sich eine sepulkrale Motivik in der frühägäischen Bildkunst nicht bereits in SM I beobachten lässt, sondern dass sie sich – zumindest bei der derzeitigen Quellenlage – auf die spätmykenische Zeit beschränkt.

4.1.2 Die Formierung sepulkraler Motivik in SM/SH IIIA

Zu Beginn der Spätpalastzeit¹²³ (SM II–SM IIIA1) zeichnen sich auf Kreta laut dem archäologischen Befund erhebliche Änderungen in den Bestattungssitten ab. Im Vergleich zur Neupalastzeit lässt sich etwa ein deutlicheres Bild hinsichtlich der sepulkralen Befundsituation zeichnen. Dies trifft insbesondere auch für die Verwendung tönerner Larnakes für Bestattungen zu. Zwar ist diese Praxis bereits ab frühminoischer Zeit belegt, allerdings lässt sie sich lediglich bis in SM IA verfolgen. Zudem unterscheiden sie sich auch von den aus SM III überlieferten Beispielen hinsichtlich Form und Dekor¹²⁴. So wird in der Spätpalastzeit die Sitte von Bestattungen in truhenförmigen Larnakes aus Ton – die in der Regel bemalt sind – wieder eingeführt und auch bis zum Ende von SM IIIB beibehalten¹²⁵. Die früheren Larnakes weisen allerdings

¹²³ Entgegen der vor allem in der englischsprachigen Literatur verbreiteten Terminologie, wonach die Periode nach dem Zusammenbruch der Paläste auf Kreta mit Ausnahme von jenem in Knossos (und wohl auch jenem in Chania) am Ende von SM IB als ‚postpalatial period‘ bezeichnet wird, soll hier der Terminus ‚spätpalastzeitlich‘ verwendet werden. Dies trägt dem Umstand Rechnung, dass bis zum Ende von SM IIIB sehr wohl palatiale Strukturen auf Kreta zu konstatieren sind und erst nach dem Zusammenbruch der Palastsysteme auf dem mykenischen Kreta und dem mykenischen Festland von einer postpalatialen Periode (SH IIIC) die Rede sein kann, s. dazu etwa Panagiotopoulos 2021, 40.

¹²⁴ Pini 1968, 10 f.; Preston 2004, 179–183. – Die frühminoischen Larnakes weisen eine elliptische Form und eine eher flache vertikale Wandung auf. In mittelminoischer Zeit sind daneben auch Larnakes in Form rechteckiger Kisten ohne Füße belegt. Die Deckel sind zumeist flach oder leicht gewölbt. – Platon 2012 verweist allerdings auch auf einige in Pezoules Zakros freigelegte Larnakes, die ans Ende von MM II datieren und in ihren Formen bereits deutliche Ähnlichkeiten zu den SM III-zeitlichen Larnakes aufweisen.

¹²⁵ Pini 1968, 52–55; Hägg – Sieurin 1982, 185; Watrous 1991, 289; Preston 2004, 183; Hatzaki 2005, 87–89.

keine oder nur in seltenen Fällen Bemalung auf, und darüber hinaus ist die Sitte der Larnaxbestattung in SM III auf Kreta am weitesten verbreitet¹²⁶. Hinsichtlich ihrer Form lassen sich zwei Typen unterscheiden, einerseits der sog. ‚tub shaped‘ und andererseits der sog. ‚chest shaped‘ Typus¹²⁷. In Bezug auf letzteren wurde in der Forschung mehrfach vorgeschlagen, dass sich seine Vorbilder auf Larnakes zurückführen lassen, welche aus Holz gefertigt wurden¹²⁸.

Neben der Wiedereinführung des Gebrauchs von Larnakes für Bestattungen lässt sich zu Beginn der Periode SM IIIA eine weitere Neuerung beobachten. Die Außenseiten der Larnakes weisen in zahlreichen Fällen Bemalungen¹²⁹ mit figürlichen und/oder ornamentalen Motiven auf, die eindeutig in einem sepulkralen Zusammenhang zu sehen sind. Gleichzeitig wurden damit neue Möglichkeiten der visuellen Kommunikation für einen zentralen Bereich des alltäglichen Lebens geschaffen, der sich bis dahin in der Bildkunst nicht fassen lässt. Somit ist in dieser Periode erstmals jenes Phänomen belegt, welches im Rahmen dieser Arbeit mit dem Begriff ‚sepulkrale Ikonographie‘ charakterisiert wird und dessen Analyse einerseits Rückschlüsse auf Rituale, die im Kontext von Bestattungen durchgeführt wurden, erlaubt. Andererseits ergeben sich daraus auch Anhaltspunkte zu Aspekten eschatologischen Gehalts respektive zu Jenseitsvorstellungen. Das wohl früheste Beispiel stammt aus Grab 107 des ‚North Cemetery‘ in Knossos und datiert in SM IIIA1. Es handelt sich um eine in mehreren Fragmenten erhaltene Larnax (**LA1**), welche Bemalung auf allen vier Seiten aufweist¹³⁰. Eine der Längsseiten zeigt in zwei Bildfeldern eine Prozession weiblicher Figuren, die sich in Richtung jener Schmalseite zu bewegen scheinen, auf welcher ein stark stilisierter Baum wiedergegeben ist (Abb. 12–13). Bei den Gesten, mit denen die beiden Figuren gezeigt sind, handelt es sich höchstwahrscheinlich um Klagegesten. Die Arme sind erhoben und in Richtung des Kopfes geführt, bei der Figur auf der linken Seite sind zudem deutlich die Finger angegeben, die die Stirn zu berühren scheinen. Demnach handelt es sich hierbei um eine verkürzte Wiedergabe einer Prozession von Klagenden, welche somit auch eindeutig auf den Verwendungskontext und die damit zusammenhängenden Rituale verweist. Diese Darstellungen bilden den frühesten Beleg für die bildliche Umsetzung ritueller Abläufe im Kontext der Bestattung.

¹²⁶ Pini 1968, 11 – Pini konstatiert, dass die frühminoischen Larnakes nicht bemalt und jene aus mittelminoischer Zeit nur in seltenen Fällen bemalt sind. In ihrem Dekor lassen sie sich allerdings nicht mit den SM III-zeitlichen Beispielen vergleichen.

¹²⁷ s. dazu Pini 1968, 52–54; Rutkowski 1968; Preston 2004, 183

¹²⁸ Pini 1968, 53; Hägg – Sieurin 1982; Preston 2004, 184. – Watrous 1991, 288 geht davon aus, dass etwa im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts v. Chr. knossische Töpfer damit begannen, hölzerne Larnakes in Ton zu imitieren, um damit eine kostengünstigere Variante zu schaffen.

¹²⁹ Die Larnakes im ‚tub shaped‘-Typus sind im Gegensatz zu jenen des ‚chest shaped‘-Typus, welche ausschließlich an den Außenseiten bemalt sind, in vielen Fällen auch an den Innenseiten bemalt, s. etwa Preston 2004, 183.

¹³⁰ Eine ausführlichere Besprechung und Interpretation der Darstellungen auf den Außenseiten der Larnax findet sich in Kap. 4.2.1.1.

Ein weiteres, seit seiner Entdeckung häufig besprochenes Beispiel für die ikonographische Umsetzung von Ritualen sepulkralen Charakters stellen die Langseiten des freskierten Kalksteinsarkophags (**S1**) dar, welcher im Jahre 1903 in Grab 4 in Agia Triada auf Kreta freigelegt wurde¹³¹. Dem archäologischen Befund zufolge datiert der Sarkophag in SM IIIA2¹³². Es handelt sich hierbei in vielerlei Hinsicht um ein einzigartiges Beispiel minoisch-mykenischer Bild- und Handwerkskunst. So sind in Bezug auf Material und Herstellungstechnik keine weiteren Beispiele dieser Art aus frühägyptischer Zeit belegt. Der Sarkophag aus Agia Triada ist bislang der einzige Steinsarkophag, welcher an den Längs- und Schmalseiten Malerei in Freskotechnik aufweist¹³³. Die Bildfelder zeigen Ritualszenen, wobei die Frage nach deren Charakter und Interpretation seit der Auffindung des Sarkophags im Fokus der zahlreichen Arbeiten steht, die sich bisher damit auseinandersetzt haben. Auf Längsseite A ist in der linken Bildhälfte eine Libationsszene, an der zwei weibliche und eine männliche Figur beteiligt sind, zu sehen (Abb. 5). Sie bewegen sich nach links zu zwei Pfeilern, die mit Doppeläxten bekrönt sind. Zwischen den Pfeilern befindet sich ein Gefäß, in das eine Flüssigkeit geleert wird, wobei diese Aufgabe den weiblichen Figuren zukommt, während die männliche Figur mit einer Lyra wiedergegeben ist. Ungefähr in der Mitte des Bildfeldes erfährt die Komposition eine Zäsur. In der rechten Bildhälfte ist eine Prozession von männlichen Gabenbringern zu sehen, die sich zu einer weiteren männlichen Figur am rechten Ende des Bildfeldes bewegt. Die gegenüberliegende Längsseite B (Abb. 6) zeigt von links nach rechts eine Prozession von vier weiblichen Figuren, von denen nur die Unterkörper erhalten sind. Vor diesen befindet sich eine weitere weibliche Figur, die ihre Arme in Richtung des Opfertisches in der Bildmitte, auf dem ein Stier liegt, ausstreckt. Hinter dem Opfertisch ist ein männlicher Flötenspieler zu sehen. Im rechten Teil des Bildfeldes ist eine weitere weibliche Figur zu sehen, die offenbar an einem Altar eine rituelle Handlung durchführt und ihre Arme in dessen Richtung ausstreckt. Neben dem Altar befindet sich eine schreinartige architektonische Struktur. Die beiden Schmalseiten zeigen jeweils einen Wagen mit zwei Figuren, wobei jener auf Schmalseite A von Agrimia (Abb. 7) und jener auf

¹³¹ s. oben Anm. 11.

¹³² Die Datierung des Sarkophags war in der Literatur lange Zeit umstritten. Bei der insgesamt vierten Grabungskampagne in jenem Grabbau, in welchem der Sarkophag zu Beginn des 20. Jahrhunderts freigelegt wurde, wurden im Jahre 1997 in der Nordostecke des Fundamentgrabens jedoch zwei fragmentierte Becher gefunden. Vincenzo La Rosa geht davon aus, dass es sich hierbei um Überreste von Gefäßen handelt, die während der Errichtung des Grabbaus von den Arbeitern benutzt wurden. Diese Fragmente lassen sich durch Vergleiche mit anderen keramischen Befunden aus Agia Triada in SM IIIA2 datieren, womit sich auch eine Datierung des Grabbaus in diese Phase ergibt. Der Sarkophag selbst ist demzufolge mit großer Wahrscheinlichkeit auch in dieser Phase entstanden, s. dazu La Rosa 1999, 181; Militello – La Rosa 2000, 996 f.; Militello 2006, 192.

¹³³ Long 1974, 18 Anm. 4 listet insgesamt fünf weitere aus frühägyptischer Zeit belegte Steinsarkophage auf, wobei jedoch keines dieser Beispiele Freskobemalung aufweist. – s. auch unten Anm. 172.

Schmalseite B (Abb. 8) von Greifen gezogen wird. Über der Wagenszene auf Schmalseite A befindet sich ein weiteres Bildfeld, welches wohl eine Prozession zeigte.

Ein wesentliches Problem bei der Beschäftigung mit diesen Darstellungen ist jedoch der Umstand, dass in der frühägyptischen Bildkunst keine vergleichbaren Beispiele dieser Art bekannt sind. Die Singularität dieser Szenen innerhalb der Bildkunst bietet somit erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich der Einordnung und Interpretation der dargestellten Rituale¹³⁴. Ein Blick auf die überaus umfangreiche Liste an Publikationen, die sich seit der Entdeckung des Sarkophags mit der Erklärung und Deutung dieser Ritualszenen beschäftigt haben, verdeutlicht die Problematik, die sich aus diesem Umstand ergibt¹³⁵. Es sei auch an dieser Stelle nicht angestrebt, eine gänzlich neue Interpretation der Szenen vorzulegen. Vielmehr liegt der Fokus darauf, aufzuzeigen, dass es sich bei den Darstellungen auf dem Sarkophag tatsächlich um Ritualszenen handelt, die einem sepulkralen Kontext entstammen – was bisher in der Forschung mitunter immer wieder in Zweifel gezogen wurde.

Bereits der Ausgräber, Roberto Paribeni, konstatierte in der ersten umfassenderen Publikation des Sarkophags aus dem Jahre 1908, dass es sich bei den Darstellungen um Szenen funerären Charakters handelt¹³⁶. Allerdings wurde diese Interpretation, d. h. eine Deutung der Szenen als rituelle Handlungen im Kontext der Bestattungszeremonie, in den folgenden Jahrzehnten immer wieder in Zweifel gezogen und eine Reihe alternativer Erklärungsansätze vorgeschlagen. Wanda Löwe hat in ihrer Monographie über spätbronzezeitliche Bestattungen aus dem Jahre 1996 die zentralen Interpretationsansätze zusammengefasst und konstatiert im Wesentlichen drei unterschiedliche Positionen in der Forschung¹³⁷. Einerseits werden die Darstellungen im Zusammenhang mit Totenkult und/oder Bestattungsritualen¹³⁸ interpretiert, andererseits werden sie als Wiedergabe eines Götterkultes gedeutet. Eine weitere Position lässt sich zudem insofern beobachten, als die beiden erstgenannten Interpretationsansätze miteinander in Verbindung gesetzt werden¹³⁹.

Neben Roberto Paribeni kommt auch Charlotte Long in ihrer Monographie zum Sarkophag aus Agia Triada zu dem Schluss, dass sich die Darstellungen auf Rituale beziehen, welche im

¹³⁴ Löwe 1996, 25 betont zwar, dass sich für einzelne ikonographische Elemente in den Darstellungen Vergleiche in der minoischen Bildkunst finden lassen, jedoch nicht für die Kompositionen als Ganze.

¹³⁵ Die gesamte Literatur, die sich seit der Auffindung dieses einzigartigen Artefakts mit der Deutung der darauf befindlichen Darstellungen auseinandergesetzt hat, zu überblicken, stellt ob der immensen Anzahl an Publikationen eine gewisse Herausforderung dar. Die Literaturauswahl im Katalogteil versucht daher, diesem Umstand Rechnung zu tragen und bietet zwar keine vollständige, aber dennoch repräsentative Auswahl der wichtigsten Werke zum Sarkophag aus Agia Triada.

¹³⁶ s. oben Anm. 11.

¹³⁷ s. die Zusammenfassung der wichtigsten Interpretationsansätze zu den Darstellungen auf dem Sarkophag bei Löwe 1996, 36–39.

¹³⁸ Zur terminologischen Unterscheidung dieser beiden Begrifflichkeiten s. Kap. 3.1.

¹³⁹ Löwe 1996, 37.

Kontext der Bestattung durchgeführt wurden¹⁴⁰. Darüber hinaus interpretiert sie die Szene in der rechten Bildhälfte auf Längsseite A als ein Darbringen von Gaben für den Verstorbenen, dessen ‚Geist‘ („spirit“) vor seinem Grabbau dargestellt sei¹⁴¹. Jean Porter Nauert hat jedoch bereits in den 1960er Jahren versucht darzulegen, dass sich die Szenen auf dem Sarkophag nicht etwa auf Bestattungsrituale beziehen, sondern auf einen Kult um einen jungen Vegetationsgott, der den Jahreszyklus repräsentiert und Jahr für Jahr stirbt und wieder erneut zum Leben erwacht. Konkret bezieht er sich hierbei auf die Hyakinthia in Amyklai und versucht, die Darstellungen mit den literarischen Überlieferungen zu diesem Kult in Übereinstimmung zu bringen¹⁴². Allerdings stellen uns derartige Interpretationen vor eine ähnliche Problematik wie sie bereits im vorhergehenden Kapitel diskutiert wurde. Auch Nauert bedient sich Quellen des klassischen Altertums und versucht durch Rückprojektionen, die Darstellungen auf dem Sarkophag zu interpretieren. Jedoch lassen sich für seine Hypothesen keinerlei plausiblen Argumente anführen, die einerseits eine Verbindung mit den Hyakinthia nahelegen oder andererseits die Darstellung von Ritualen im Kontext eines Vegetationskultes. Ein wesentlicher Aspekt eines derartigen Vegetationskultes, das zyklische Absterben und zu neuem Leben erwachen, liegt allerdings auch jenen Interpretationen zugrunde, welche Nanno Marinatos sowie Walter Pötscher hinsichtlich der Darstellungen auf dem Sarkophag vorgebracht haben. Pötscher sieht beispielsweise in der männlichen Figur am rechten Bildrand von Längsseite A einen ‚Jahresgott‘, der im Moment seines ‚Auftauchens‘ aus der Erde dargestellt sei, weshalb er auch kleiner als die anderen Figuren erscheint¹⁴³. Somit bringt auch Pötscher die Szenen mit einem Kult um einen Vegetationsgott in Verbindung, wobei ein Bezug zur Funktion des Bildträgers nur

¹⁴⁰ Long 1974, 35–53. 61–71.

¹⁴¹ Long 1974, 46. 50. 72–74.

¹⁴² Nauert 1965, 93. – Seine Hypothese einer Verbindung der Szenen auf dem Sarkophag aus Agia Triada mit dem aus dem klassischen Altertum belegten Kult der Hyakinthia gründet er vor allem auf drei Argumente. Zunächst bringt er die Wagen auf den Schmalseiten des Sarkophags mit den zeremoniellen Wagen in Verbindung, welche bei Xenophon und Plutarch für die Hyakinthia überliefert sind. Darüber hinaus folgert er aufgrund des Umstandes, dass der Name des Kultes ein *-nthes* beinhaltet und aufgrund von mykenischen Votiven, die in Amyklai gefunden wurden, dass dieser Kult bereits in die Bronzezeit zurückreicht und postuliert zudem, dass die Szenen auf dem Sarkophag eine Wiedergabe der Rituale dieses Kultes seien.

¹⁴³ Pötscher 1990, 184–189. – Pötscher bezieht sich hierbei zunächst auf Long 1974, 45 f., welche meint, dass es sich bei dieser Figur um den Toten handelt, der gerade in die Unterwelt hinabsinkt und deshalb kleiner als die anderen Figuren erscheint. Er greift zwar diese Ansicht auf, erkennt in der Darstellung allerdings kein Hinabsinken, sondern ein Auftauchen. So wäre das zyklische Erscheinen des Jahresgottes hier als ein ‚Auftauchen aus der Erde‘ visualisiert. Für Darstellungen dieser Art meint Pötscher Parallelen in altpalastzeitlichen Darstellungen aus Phaistos gefunden zu haben. So meint er, dass die Darstellungen auf den Innenseiten einer Schale im Kamaresstil (s. Immerwahr 1990, 33. Taf. II) sowie eines Fruchtständers (s. Immerwahr 1990, 34. Taf. III), welche beide aus dem alten Palast von Phaistos stammen, ebenfalls das Auftauchen von Gottheiten aus dem Boden wiedergeben würden. Es erscheint zwar wahrscheinlich, dass es sich bei der jeweils mittleren Figur in diesen Darstellungen, wie Immerwahr 1990, 33 f. konstatiert, um Gottheiten bzw. deren Epiphanie handelt, jedoch ist es m. E. auszuschließen, diese Darstellungen mit jener auf dem Sarkophag aus Agia Triada in Zusammenhang zu bringen. Einerseits ist dies aus methodischer Hinsicht problematisch und andererseits handelt es sich bei der Figur auf dem Sarkophag höchstwahrscheinlich um den Verstorbenen und nicht um eine Epiphanie einer Gottheit (s. dazu unten).

insofern besteht, als diesem Kult ein chthonischer Charakter zugrunde liegt, die Szenen jedoch nicht etwa auf Bestattungsrituale bezogen werden¹⁴⁴. Marinatos hat hingegen eine Interpretation vorgeschlagen, die die Aspekte eines Kultes um ein zyklisches Absterben und Wiedererwachen mit funerären Rituale verbündet. Laut ihrer Deutung seien auf Längsseite A rituelle Handlungen dargestellt, welche sich auf die Bestattung des Toten beziehen. Demgegenüber wären auf Längsseite B Rituale zu sehen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Erneuerung und Fruchtbarkeit stünden. So seien das Stieropfer, welches das Absterben symbolisiert, und der Baumschrein, welcher auf Fruchtbarkeit verweist, vor diesem Hintergrund zu interpretieren¹⁴⁵. Martin Nilsson hat bereits in den 1950er Jahren einen weiteren Interpretationsansatz vorgeschlagen, welcher den sepulkralen Aspekt mit einem Götterkult zu verbinden versucht. Nilsson geht davon aus, dass im Sarkophag ein mykenischer Potentat bestattet wurde und dessen Status auch in Form des Bildprogrammes mit aufwendigen Begräbnisfeierlichkeiten betont werden sollte. Da jedoch die minoischen Kunsthändler auf keine Prototypen in der Bildkunst zurückgreifen konnten, seien Elemente aus der Ikonographie des minoischen Götterkultes („Minoan divine cult“) adaptiert worden. Zudem verweist Nilsson auch auf Einflüsse aus dem ägyptischen Totenglauben respektive der Vergöttlichung der Toten und interpretiert die Szenen auf dem Sarkophag als Rituale im Kontext der Apotheose („deification“) des Verstorbenen¹⁴⁶.

Die bisher angeführten Interpretationsansätze und Hypothesen beziehen das Bildprogramm entweder unmittelbar auf den sepulkralen Kontext und somit auf die Begräbnisfeierlichkeiten oder mittelbar in Form eines (chthonischen) Kultes um ein zyklisches Absterben und Wiedererwachen. In den vergangenen Jahrzehnten wurde jedoch immer wieder in Frage gestellt, ob die Darstellungen auch auf die Funktion des Sarkophags rekurrieren, d. h. ob die Szenen tatsächlich auf Rituale in einem sepulkralen Kontext zu beziehen sind. Wanda Löwe hat beispielsweise in ihrer bereits erwähnten Studie aus dem Jahre 1996 grundsätzlich in Frage gestellt, dass die Darstellungen in Zusammenhang mit der Funktion des Bildträgers stehen¹⁴⁷. Für die Szenen auf dem Sarkophag erkennt sie keinerlei Zusammenhang mit Rituale im Kontext von Bestattungen¹⁴⁸. Auch Tomáš Alušk ist der Ansicht, dass nicht zwingend eine Korrelation zwischen Bild und Bildträger vorauszusetzen sei und meint ebenfalls, dass die Szenen keinerlei funerären

¹⁴⁴ s. Pötscher 1990, 171–191. – Pötscher interpretiert zudem die farbliche Untergliederung des Hintergrundes als eine Angabe verschiedener Tageszeiten, wonach sich die dargestellten Rituale auf unterschiedliche Zeiten der Durchführung beziehen würden, s. zu diesem Aspekt auch Pötscher 1994; Pötscher 1997a; Pötscher 1997b.

¹⁴⁵ Marinatos 1986, 27; Marinatos 1993, 34–36.

¹⁴⁶ Nilsson 1950, 426–443, insbes. 441 f.

¹⁴⁷ Löwe 1996, 37. – Den Zusammenhang von Bild und Funktion des Bildträgers bezweifelt sie abgesehen vom Sarkophag aus Aiga Triada auch hinsichtlich den SM III-zeitlichen bemalten minoischen Larnakes, wenngleich sie auch einzelne Ausnahmen konstatiert: Löwe 1996, 81 Anm. 447.

¹⁴⁸ Löwe 1996, 40.

Bezug aufweisen¹⁴⁹. Er schließt sich hingegen Nauerts Hypothese an, wonach sich die dargestellten Rituale auf einen Vegetationskult beziehen. Auch Santo Privitera, der sich in einem Artikel aus dem Jahre 2016 mit der Frage der Interpretation der Darstellungen auf dem Sarkophag beschäftigt hat, kommt zu dem Schluss, dass die Ritualszenen keinen Bezug zu Bestattung und Bestattungsritualen aufweisen¹⁵⁰. Privitera stützt sich allerdings nicht allein auf eine ikonographische Analyse, sondern nimmt auch den größeren Fundkontext, aus dem der Sarkophag stammt, in den Blick. So meint er, dass zwischen der sog. Casa VAP, einem größeren, mit Fresken ausgestatteten Gebäudekomplex in der Siedlung von Agia Triada, und den in Grab 4 bestatteten Personen eine Verbindung besteht¹⁵¹. Laut seiner Schlussfolgerung handelt es sich bei den betreffenden Personen um eine Gruppe von Priestern, welche in diesem Bereich wohnten und im Kult zentrale Aufgaben auszuführen hatten. Das Bildprogramm auf dem Sarkophag bezieht sich demnach auf „[...] a celebration of the priestly functions that were the pride of the group who lived inside *Casa VAP* and were buried inside the Tomb of the Painted Sarcophagus in ripe LM IIIA2.“¹⁵²

Die bisher ausgeführten Interpretationen und Deutungsansätze hinsichtlich der Darstellungen auf dem Sarkophag von Agia Triada verdeutlichen dessen einzigartige Stellung innerhalb der minoisch-mykenischen Bildkunst und führen die damit verbundenen Problematiken vor Augen. Aufgrund des Fehlens von Vergleichsbeispielen sowie erklärender schriftlicher Quellen lässt sich nicht klären, worauf sich die rituellen Handlungen letztlich im Einzelnen beziehen. Jedoch lassen sich m. E. einige Argumente ins Treffen führen, welche nahelegen, dass dem Bildprogramm tatsächlich ein sepulkraler Charakter zugrunde liegt. Zunächst erscheint die von Löwe sowie auch Alušík vorgebrachte Infragestellung eines stringenten Verhältnisses zwischen Bild und Bildträger in weiten Teilen problematisch. Ein völlig kontingentes Verhältnis zwischen einem Objekt, dessen Funktion durch einen bestimmten Verwendungszweck determiniert ist und welches darüber hinaus zugleich als Medium der visuellen Kommunikation dient, und der Aussage des Bildgehalts, welcher über eben dieses Objekt transportiert wird, zu konstatieren, erscheint wenig sinnvoll. Bildträger, Verwendungskontext und Bild bilden einander bedingende Pole, wobei sich ein tieferes Verständnis hinsichtlich ihrer Funktion(en) jedoch ausschließlich aus einer Betrachtung des gesamten Kontextes und des Verhältnisses dieser Aspekte

¹⁴⁹ Alušík 2005, 31. 40.

¹⁵⁰ Privitera 2016, 154.

¹⁵¹ Privitera 2016, 153 f. – Er stützt sich dabei vor allem auf die dort gefundenen Freskofragmente, die in Stil und Thematik den Darstellungen auf dem Sarkophag ähneln. So lassen sich anhand der Fragmente Szenen mit Prozessionen von Gabenträgern, Lyraspielern und Opfer(?)-Tieren rekonstruieren. Zu den Fresken s. auch Militello 1998, 132–148. 185–224. 283–308; Militello 2006, 193–196.

¹⁵² Privitera 2016, 154.

zueinander ergibt¹⁵³. Somit bleibt festzuhalten, dass zwischen dem Bildprogramm respektive den dargestellten Szenen auf dem Sarkophag und dessen immanenter Funktion als Behältnis, welches zur Bestattung eines Leichnams dient, ein Zusammenhang anzunehmen ist und die Bildthematik daher einen sepulkralen Charakter aufweist¹⁵⁴.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt in der Frage nach der Charakterisierung der Ritualszenen betrifft eine Beobachtung, die bereits Roberto Paribeni in seiner ersten umfassenderen Publikation zum Sarkophag aus Agia Triada äußerte. So wies Paribeni darauf hin, dass die Motivik der Darstellungen in gewissen Teilen von ägyptischen Grabmalereien entlehnt sei. Dies betrifft insbesondere die Szene in der rechten Bildhälfte auf Längsseite A, in der einer männlichen Figur vor einer architektonischen Struktur von einer Prozession weiterer männlicher Figuren Gaben dargebracht werden. Er verglich diese Szene mit einer Darstellung aus dem Grab des Roy in Theben, welches aus der frühen 19. Dynastie stammt und die Präsentation des mumifizierten Verstorbenen vor seinem Grabbau zeigt und welchem sich eine Prozession von Klagenden nähert¹⁵⁵ (Abb. 9). Die Szene auf dem Sarkophag sei in vergleichbarer Weise zu deuten, auch hier nähert sich eine Prozession dem Verstorbenen, welcher sich vor seinem Grabbau befindet¹⁵⁶. Jedoch bemerkt Paribeni, dass hierin nicht etwa eine Mumie zu erkennen sei, sondern viel eher handelt es sich dabei um eine minoische Adaption dieses ägyptischen Motivs bzw. um eine freie Nachahmung. Der Verstorbene erscheint demnach quasi in seiner menschlichen Form, wobei dies einen Hinweis auf sein Weiterleben im Jenseits darstellt¹⁵⁷. Daraus sowie aufgrund des Fundkontextes, aus welchem das Objekt stammt, folgert Paribeni auch, dass die Struktur hinter dem Verstorbenen als sein Grab anzusprechen ist¹⁵⁸. In der Tat handelt es sich hierbei um eine Schlüsselszene, welche mitunter für die bisherigen Interpretationen hinsichtlich des Charakters der dargestellten Rituale in erster Linie ausschlaggebend war¹⁵⁹. Der sepulkrale Charakter der Szenen war bereits für Paribeni augenscheinlich und er meint daher, dass die

¹⁵³ Dies hat beispielsweise Ute Gunkel-Maschek in ihrer Analyse der Wandbilder des Palastes von Knossos jüngst ausführlich dargelegt: Gunkel-Maschek 2020.

¹⁵⁴ So auch Vlachou 2018, 260.

¹⁵⁵ Paribeni 1908, 16. – s. dazu auch Hiller 1999, 363.

¹⁵⁶ Paribeni 1908, 20.

¹⁵⁷ Paribeni 1908, 17.

¹⁵⁸ Paribeni 1908, 16. – Vincenzo La Rosa ist der Ansicht, dass es sich hierbei um die Darstellung des Grabes handelt, aus dem der Sarkophag stammt. Dazu bzw. zu einer Rekonstruktion des Grabbaus s. La Rosa 1999.

¹⁵⁹ Beispielsweise auch Long 1974, 45 f.; Immerwahr 1990, 100; Watrous 1991, 290; Marinatos 1993, 31; Burke 2005, 412; Vlachou 2018, 259 haben abgesehen von Paribeni die Figur als die Darstellung des Verstorbenen gedeutet. Nilsson 1950, 438 f. sieht in der Figur zwar auch den Verstorbenen, jedoch deutet er die Szene als seine Apotheose. Nauert 1965, 93 (s. oben Anm. 142) sowie auch Pötscher 1990, 184–189 (s. oben Anm. 143) meinen hingegen, es handele sich um die Epiphanie einer Gottheit. Alušk 2005, 41. 43 ist der Ansicht, dass es sich hierbei um die Darstellung einer Statue/eines Xoanons handelt und deutet die dargestellten Szenen als Rituale, die in einem Höhenheiligtum stattfinden.

Darstellungen auf den beiden Längsseiten verschiedene Rituale einer zusammenhängenden Zeremonie wiedergeben, die sich auf die Bestattung des Verstorbenen bezieht¹⁶⁰.

Stefan Hiller hat sich in einem Artikel aus dem Jahre 1999 nochmals ausführlich mit der Frage des Einflusses ägyptischer sepulkraler Motivik auf die Bildkompositionen des Sarkophags aus Agia Triada beschäftigt¹⁶¹. In seiner Analyse hat er herausgearbeitet, dass sich für einzelne ikonographische Elemente auf den Längsseiten sowie für bestimmte Motive und deren Komposition bzw. auch deren Symbolik zahlreiche Entsprechungen in der ägyptischen sepulkralen Ikonographie beobachten lassen. So finden sich für nahezu sämtliche Bestandteile der Komposition Parallelen in ägyptischen Darstellungen. Die Kombination von Gabenbringern, dem Toten vor seinem Grabbau, dem Stieropfer und jungen Ziegen als weitere Opfertiere findet sich in ähnlicher Weise in ägyptischen Grabmalereien, auf Sarkophagen und in Illustrationen des ägyptischen Totenbuchs¹⁶². Wie Hiller jedoch betont, kann allein der Umstand, dass bestimmte Motive aus der ägyptischen Ikonographie übernommen und adaptiert wurden, keine Aufschlüsse zur Frage nach der näheren Bedeutung hinter den Szenen auf dem Sarkophag liefern. Da allerdings die Vorbilder eindeutig dem sepulkralen Bereich zuzuordnen sind, erscheint es plausibel, für die auf dem Sarkophag dargestellten Rituale ebenfalls eine vergleichbare Grundbedeutung anzunehmen, d. h. zu konstatieren, dass es sich um Rituale handelt, die Bestandteil einer Bestattungszeremonie waren¹⁶³.

Auch wenn sich, wie Hiller herausgearbeitet hat, zahlreiche Parallelen für die Bildkompositionen der Längsseiten des Sarkophags aus Agia Triada in der ägyptischen sepulkralen Ikonographie beobachten lassen, so fällt dennoch auf, dass scheinbar ein zentraler Aspekt, welcher einen festen Bestandteil der ägyptischen Vorbilder darstellte, nicht übernommen bzw. adaptiert wurde. Wie bereits erwähnt wurde, weist insbesondere die Szene der Gabenträger, die sich in

¹⁶⁰ Paribeni, 1908, 41. 76 f.

¹⁶¹ s. Hiller 1999. – Den Einfluss aus der ägyptischen sepulkralen Ikonographie haben zudem thematisiert: Nilsson 1950, 442; Mylonas 1966, 178; Long 1974, 24. 30–32. 45. 47–49. 78 f.; Watrous 1991, 291; Martino 2011; Vlachou 2018, 260.

¹⁶² Hiller führt unter anderem folgende ägyptische Vergleichsbeispiele an: Wandmalereien aus den thebanischen Gräbern des Roy, des Ipuki und Nebamun, des Neferhotep, Darstellungen auf Sarkophagen in New York und München sowie eine Vignette in London mit einer Darstellung aus dem ägyptischen Totenbuch (Hiller 1999, Taf. LXXVI 4–7. LXXVII 8 f.) – Abgesehen von Hiller, der sich mit den ägyptischen ikonographischen Einflüssen auseinandergesetzt hat, haben etwa Pini 1968, 69 f.; Long 1974, 43 Anm. 70. 50. 71 Anm. 100; Kanta 2012, 234; Leventakis 2012 darauf hingewiesen, dass sich in hethitischen Texten Beschreibungen von Bestattungsritualen höherrangiger Personen der Oberschicht finden, die bemerkenswerte Parallelen zu den Rituale, die auf dem Sarkophag aus Agia Triada dargestellt sind, zeigen. So werden beispielsweise das Musizieren, das Darbringen von unblutigen Opfern sowie von Tieropfern auch als zentrale Bestandteile des Bestattungsrituals (des sog. „Sallis Wastais“) genannt. Ob hier direkte Verbindungen bzw. Einflüsse vorgelegen haben, muss fraglich bleiben, jedoch weisen gewisse Parallelen, die sich somit in den Bestattungsritualen auf Kreta, in Ägypten und Anatolien beobachten lassen sozusagen auf eine spätbronzezeitliche Koiné in Hinblick auf den funerären bzw. sepulkralen Bereich hin. – Zur Frage nach einer spätbronzezeitlichen ostmediterranen Koiné in Bezug auf eine sepulkrale/funeräre Ikonographie s. auch Hiller 2006; Vlachou 2018.

¹⁶³ Hiller 1999, 364.

Richtung der kleineren Figur bewegen, eine besonders auffällige Ähnlichkeit zu ägyptischen Darstellungen sepulkralen Charakters auf. In den ägyptischen Vorbildern sind jedoch Klagende ein wesentlicher Bestandteil dieser Szenen. Sowohl Paribeni als auch Long haben angemerkt, dass in den Szenen auf dem Sarkophag keine Darstellungen von Klagenden wiedergegeben sind¹⁶⁴. Jedoch stellt sich die m. E. berechtigte Frage, weshalb bei einer augenscheinlichen Rezeption ägyptischer sepulkraler Motivik ein derart wesentlicher Bestandteil des Bestattungszeremoniells, wie ihn die Klagenden repräsentieren, nicht übernommen wurde. Dabei ist allerdings anzumerken, dass bestimmte Teile der Bildfelder des Sarkophags nicht zur Gänze erhalten sind und sich die entsprechenden Teile daher nicht gesichert rekonstruieren lassen. Im linken Teil des Bildfeldes von Längsseite B war etwa eine Prozession von insgesamt vier weiblichen Figuren dargestellt, wobei lediglich deren Unterkörper erhalten sind¹⁶⁵. Zudem ist vom oberen Bildfeld der Schmalseite A nur die linke untere Ecke erhalten, welche den Unterkörper einer männlichen Figur sowie das rechte Bein einer weiteren männlichen Figur zeigt. In beiden Fällen lässt sich konstatieren, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die Angabe einer Prozession gehandelt hat, wobei sich jedoch der nähere Charakter bzw. die Handlungen der Figuren und deren Gestik nicht mehr gesichert rekonstruieren lassen. Nähere Aussagen dazu müssen daher letztendlich unsicher bleiben, dennoch ist es m. E. denkbar, dass sich die Figuren in einer der Prozessionen oder aber auch in beiden mit Klagegesten ergänzen lassen¹⁶⁶. Freilich liegen abgesehen von den Überlegungen hinsichtlich der Übernahme bestimmter Motive und Kompositionen aus der ägyptischen sepulkralen Ikonographie keine unmittelbaren Anhaltspunkte vor, die dies verifizieren, aber dennoch ist nicht auszuschließen, dass Klagende dargestellt waren.

¹⁶⁴ Paribeni 1908, 77; Long 1974, 78. – Auch Cavanagh – Mee 1995, 50 sowie Panagiotopoulos 2007, 209 f. konstatieren, dass auf dem Sarkophag aus Agia Triada keine Klagenden dargestellt sind.

¹⁶⁵ Paribeni 1908, 55 hat bereits darauf hingewiesen, dass die fünfte Figur von links auf Längsseite B wohl in Verbindung mit der Szene des Stieropfers zu sehen ist, da sie sich unmittelbar vor dem Opfertisch befindet und ihre Arme in dessen Richtung ausstreckt. Er geht zudem davon aus, dass die vier weiblichen Figuren aus der Prozession direkt dahinter mit einem identen Gestus zu ergänzen sind. Jedoch ist m. E. die weibliche Figur mit den in Richtung des Opferstieres ausgestreckten Armen nicht als Teil der Prozession zu sehen, viel eher handelt es sich beim Tieropfer und der Prozession um zwei nicht unmittelbar aufeinander bezogene Handlungen (s. Anm. 166). Marinatos 1986, 25 f. hat darüber hinaus dargelegt, dass der Gestus der Figur dezidiert mit Opferhandlungen in Verbindung zu bringen ist. Zum einen entspricht er jenem Gestus der weiblichen Figur vor dem Altar im rechten Bildfeld (so könnte ihrer Meinung nach auch ein Zusammenhang zwischen den beiden dargestellten Ritualen bestehen) und zum anderen weist sie darauf hin, dass sich auf einem Siegelabdruck aus Mallia (CMS II,6 173) eine vergleichbare Darstellung eines Stieropfers findet. Auch hier liegt ein Stier auf einem Opfertisch, wobei zur Linken eine Figur zu sehen ist, welche in vergleichbarer Weise die Arme in dessen Richtung ausstreckt.

¹⁶⁶ In der Darstellung aus dem Grab des Roy in Theben (s. etwa Paribeni 1908, 15 f. Abb. 3) besteht die Prozession der Klagenden aus einem Zug aus dicht gedrängten, sich überlappenden Figuren. Die vier weiblichen Figuren der Prozession in der linken Bildhälfte von Längsseite B des Sarkophags aus Agia Triada sind in ähnlicher Weise angegeben. Sie erscheinen jeweils paarweise sich überlappend, was wohl als eine verkürzte Angabe einer hohen Zahl an Prozessionsteilnehmerinnen zu verstehen ist. In Analogie zur Darstellung aus dem Grab des Roy könnte es sich m. E. daher ebenfalls um die Angabe eines Zugs von Klagenden handeln, wobei die oberen Teile der Figuren jeweils mit Klagegesten zu ergänzen wären.

Auch wenn sich ägyptische Einflüsse beobachten lassen, bleibt festzuhalten, dass es sich beim Sarkophag aus Agia Triada um ein eigenständiges Produkt minoisch-mykenischen kunsthandwerklichen Schaffens handelt¹⁶⁷. So lässt sich beobachten, dass offenbar bestimmte Motive und Elemente, die für eine Übertragung und Adaption im eigenen, d. h. minoischen bzw. mykenischen Kontext passend erschienen, aufgegriffen und gemäß eigenen Vorstellungen adaptiert respektive neu interpretiert wurden¹⁶⁸. Wie bereits deutlich wurde, ist ein wesentlicher Aspekt hinsichtlich dieser Überlegung jedoch die Frage nach der Bedeutung der entlehnten Motive in ihrem ursprünglichen Kontext und inwiefern sich daraus Erkenntnisse für die Interpretation in Bezug auf deren Adaption ableiten lassen. Wanda Löwe meinte dazu beispielsweise: „Der Versuch, die Bilder mit Hilfe außerminoischen Vergleichen zu deuten ist höchst problematisch.“¹⁶⁹ Diese Einschätzung mag zwar hinsichtlich einer inhaltlichen Deutung des Bildprogrammes respektive der Frage nach der näheren Charakterisierung der dargestellten Rituale durchaus zutreffen. Jedoch darf die Frage nach Vorbildern und Einflüssen von außen, wie sie bereits Paribeni aufgeworfen hat, nicht zu gering eingeschätzt werden. Wie Stefan Hiller detailliert dargelegt hat, lehnt sich die Ikonographie eindeutig an Motive aus der ägyptischen sepulkralen Bildkunst an, wobei eine Übernahme bestimmter Motive oder Elemente keineswegs gleichzusetzen ist mit einem Transfer ritueller Abläufe oder Vorstellungen. Dennoch darf dabei nicht unberücksichtigt bleiben, dass sich die Verwendungskontexte der Motive in beiden Fällen decken und die ägyptischen Vorbilder einen dezidiert sepulkralen Charakter aufweisen. Es ist daher schwer vorstellbar, dass derartige Grundgedanken und Konnotationen, die bestimmten Motiven zugrunde liegen, völlig ignoriert und als mehr oder weniger bedeutungsleere Bausteine zu Kompositionen gänzlich anderer inhaltlicher Aussage zusammengefügt wurden¹⁷⁰ – zumal es sich beim Bildträger um einen Sarkophag handelt. Ungeachtet des näheren Charakters der dargestellten Rituale, deren konkreter Abläufe sowie der ihnen zugrunden liegenden Vorstellungen, lässt sich somit konstatieren, dass eine Interpretation der Szenen auf dem Sarkophag aus Agia Triada als Darstellungen von Ritualen im Kontext der Bestattung am plausibelsten erscheint.

Wie bereits deutlich wurde, stellt der Sarkophag aus Agia Triada ein singuläres Beispiel minoisch-mykenischer Bildkunst dar. Diese Einzigartigkeit betrifft allerdings nicht

¹⁶⁷ Hiller 1999, 368. – Auf diesen Aspekt hat zuerst auch Paribeni 1908, 83 verweisen: „Ma tutte queste influenze presentano un carattere di ordine più esterno che interno, più di imitazione di usi che non di assimilazione di pensiero.“

¹⁶⁸ s. zu diesem Aspekt etwa Hiller 1996. – s. zudem auch Hiller 1999, 368, der als vergleichbares Phänomen auf die Übernahme der ägyptischen Taweret und deren Adaption bzw. Transformation zum minoischen Genius hinweist.

¹⁶⁹ Löwe 1996, 37.

¹⁷⁰ Hiller 1999, 368.

ausschließlich das Bildprogramm, sondern auch Material und Herstellungstechnik sowie den Fundkontext. So lassen sich etwa für den Typus des Grabes, aus welchem der Sarkophag stammt, bzw. dessen Form zu dieser Zeit auf Kreta nahezu keinerlei Parallelen anführen¹⁷¹. Brendan Burke hat einen plausiblen Erklärungsansatz zu diesem Aspekt formuliert. Er geht davon aus, dass es sich bei jener Person, die im Sarkophag bestattet wurde, um einen Potentaten handelt, der einer mykenischen Elite angehörte, die ihre Vormachtstellung in Agia Triada zu behaupten versuchte¹⁷². So lässt sich beobachten, dass nach der Zerstörung der Villa am Ende von SM IB ein umfassendes (mykenisches) Bauprogramm realisiert wurde. In SM IIIA1/2 wurden direkt auf ihren Ruinen zahlreiche Gebäude errichtet, darunter auch das sog. Megaron ABCD¹⁷³. Die Errichtung mehrerer Strukturen im Bereich eines ehemaligen (minoischen) Zentrums regionaler Verwaltung sieht Burke als „[...] a materialization of Mycenaean authority over the local population, an architecture of memory and power that linked them to the past.“¹⁷⁴ Das Bildprogramm des Sarkophags sei somit laut Burke vor diesem Hintergrund zu deuten. Zudem zeigt auch eine genauere Analyse der Darstellungen, dass minoische Kultsymbole wie die Doppelaxt, ‚Horns of Consecration‘ oder die dargestellten Gefäßtypen, die Parallelen zu mittelminoischen und SM I-zeitlichen Gefäßen aufweisen, zu einer völlig eigenen Komposition zusammengefügt wurden¹⁷⁵. Demgegenüber stehen eindeutig mykenische Elemente wie etwa die Wagen an den beiden Schmalseiten des Sarkophags. Allerdings werden auch hier Motive aus der minoischen und der mykenischen Ikonographie kombiniert. So wird der Wagen auf Schmalseite A von zwei Agrimia gezogen, einem in der minoischen Ikonographie häufig zu beobachtenden Tier¹⁷⁶. Der Wagen der gegenüberliegenden Schmalseite wird von Greifen

¹⁷¹ Löwe 1996, 36 f. – Burke 2005, 410 f. weist jedoch darauf hin, dass es Ähnlichkeiten mit dem früheren minoischen Typus des ‚house tomb‘ aufweist. Zudem verweist er auf zwei zeitgenössische Vergleichsbeispiele in Pharsala in Nordgriechenland und auf ein Grab in Archanes-Phourni, welche in ihrem rechteckigen Grundriss der Form von Grab 4 aus Agia Triada entsprechen.

¹⁷² Interessant erscheint in diesem Kontext auch folgende Beobachtung von Vance Watrous: „Made of limestone, the chest can only be paralleled in XVIIIth Dynasty Egypt where stone sarcophagi were carved for noble families.“ (Watrous 1991, 290). Die Wahl des Materials, sowie auch die im Vergleich zu Tonlarnakes aufwendigere Freskobemalung, sprechen – neben einigen weiteren Aspekten – dafür, dass es sich bei der im Sarkophag bestatteten Person tatsächlich um eine Art Potentat bzw. eine Person, die der Elite entstammt, handelt. Die Übernahme dieser exklusiveren Form der Bestattung, wie sie sich für die ägyptische Oberschicht beobachten lässt, ist demnach abgesehen von der Ikonographie und des Bildprogrammes als weiterer Aspekt hinsichtlich der Orientierung an ägyptischen Vorbildern zu sehen.

¹⁷³ Burke 2005, 408–410. – s. dazu auch Militello 2006, 187 f.; Privitera 2016, 153 f.

¹⁷⁴ Burke 2005, 410.

¹⁷⁵ Burke 2005, 413 f.; Vlachou 2018, 260. – Zu einer Analyse der einzelnen ikonographischen Elemente in den Darstellungen auf dem Sarkophag s. Löwe 1996, 25–36.

¹⁷⁶ Burke 2005, 415. – Die Identifizierung der den Wagen ziehenden Tiere auf dieser Schmalseite des Sarkophags ist nicht unumstritten. Während in der früheren Forschung die Tiere vorwiegend als Pferde angesehen wurden, werden sie in der jüngeren Forschung überwiegend als Agrimia identifiziert, s. dazu Schmid – Neuenfeld 2018, insbes. 214–219 mit der Auflistung der bisher vorgebrachten Interpretationen der Tiere. m. E. besteht jedoch kein Zweifel daran, die Tiere als Agrimia zu identifizieren, bereits Nauert 1965, 92 hat beispielsweise darauf hingewiesen, dass sich auf einem Siegel im Ashmolean Museum (CMS VI 285) eine ähnliche Szene findet. Auch hier ist ein Wagen zu sehen, der eindeutig von zwei Agrimia gezogen wird. – s. auch Nauert 1972; Small 1972.

gezogen, einem Mischwesen, welches sich sowohl in der minoischen als auch der mykenischen Ikonographie häufig beobachten lässt¹⁷⁷. Aber auch die Gewänder, in denen die Figuren dargestellt sind, finden ihre Entsprechungen in zeitgenössischen mykenischen Darstellungen¹⁷⁸. Im größeren Kontext des Bauprogrammes diente daher auch das Bildprogramm dazu, den Anspruch der neuen mykenischen Elite in Hinblick auf kultisch-religiöse und politische Belange zu demonstrieren. Burke folgert somit: „[...] the sarcophagus is an ideological tool of a newly installed Mycenaean elite. [...] The scenes represented on the painted sarcophagus from Ayia Triada maintain and transmit Minoan symbols to a local group in order to communicate Mycenaean power to a broader population.“¹⁷⁹

Dies könnte einen Erklärungsansatz für diese bisher ohne Vergleiche gebliebene Bildkomposition des Sarkophags darstellen, die sich ägyptischer Motive bedient und diese im Lichte des eigenen sepulkralen Kontextes adaptiert und umformt sowie Aspekte dezidiert minoischer Ritualikonographie mit mykenischen Elementen kombiniert. So ist es denkbar, dass solch eine Komposition durchaus den Vorstellungen und Ansprüchen einer mykenischen Elite geeignet erschien, um den Bereich des Sepulkralen auch in der Bildkunst zu thematisieren, damit allerdings nicht dem allgemeinen Konsens entsprach und somit ohne Nachahmung geblieben ist. Ähnliches trifft wohl auch für die bereits erwähnte Larnax aus Knossos zu. Auch in diesem Fall scheint das dargestellte Motiv, eine Prozession klagender weiblicher Figuren, nicht als Form des Ausdrucks kollektiver Ansprüche in Bezug auf eine adäquate sepulkrale Motivik geeignet gewesen zu sein¹⁸⁰. Die in der Nachfolgezeit bzw. bis ans Ende von SM IIIB auf Kreta bezeugte sepulkrale Motivik, welche ausschließlich über die Dekoration von Larnakes überliefert ist, zeigt, dass der Fokus weniger auf den diesseitigen funerären Ritualen bzw. der Bestattung an sich lag. Vielmehr standen mit ikonographischen Elementen wie Meerestieren,

¹⁷⁷ Burke 2005, 415 konstatiert, dass den Agrimia als dezidiert minoischem Bildelement Greifen gegenübergestellt werden, welche als spezifisch mykenisches Bildelement zu interpretieren seien. Wie allerdings Blakolmer 2016, 128–132 dargelegt hat, handelt es sich beim Greif um ein Mischwesen, das sowohl in der minoischen als auch in der mykenischen Ikonographie häufig belegt ist. Die Hypothese Burkes, auf den Schmalseiten eine Gegenüberstellung eines dezidiert minoischen und eines dezidiert mykenischen Bildelementes zu sehen, ist demnach auszuschließen.

¹⁷⁸ Burke 2005, 418.

¹⁷⁹ Burke 2005, 418. – s. zu diesem Aspekt darüber hinaus auch Militello 2006, 200–203.

¹⁸⁰ Militello 1998, 308 weist darauf hin, dass zwischen den Darstellungen auf der Larnax und jenen auf dem Sarkophag aus Agia Triada gewisse Ähnlichkeiten zu beobachten sind. So sind Baum und Vogel auch wesentliche Bestandteile der Bildkomposition auf der Larnax, wobei die Bildfelder wie jene auf dem Sarkophag von Bändern in spiralförmigem Dekor eingefasst sind. Ergänzend lässt sich dazu anmerken, dass in beiden Fällen Prozessionen dargestellt sind, wobei das Ziel jener auf der Larnax der stilisiert wiedergegebene Baum auf einer der Schmalseiten zu sein scheint. Im Falle von Längsseite A des Sarkophags aus Agia Triada bewegt sich die Prozession mit den Gabenbringern in Richtung des Verstorbenen, neben welchem ebenfalls ein Baum dargestellt ist. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass es sich im Falle der Darstellung auf der Larnax möglicherweise um eine noch stärker abgewandelte Form des ägyptischen Motivs der Prozession von Klagenden mit dem Verstorbenen vor seinem Grabbau handelt. – s. zu diesem Aspekt auch Kap. 4.2.1.1.

Papyruspflanzen etc., aber auch Szenen der Jagd wohl Aspekte im Vordergrund, die auf eine Form von Jenseitsvorstellung schließen lassen¹⁸¹. Somit lässt sich konstatieren, dass SM IIIA1–2 in Hinblick auf die Formierung einer sepulkralen Ikonographie sozusagen als ‚Phasen des Experimentierens‘ zu bezeichnen sind. Mit dem ab dieser Zeit zu beobachtenden Bedürfnis, den Tod in der Bildkunst auch dezidiert zu thematisieren, ging daher auch die Frage einher, welche Form als adäquat erschien, dem auch gerecht zu werden. Diesen Umstand legen darüber hinaus zwei weitere Beispiele nahe, die ebenfalls aus SM IIIA2 stammen. Es handelt sich hierbei um Larnakes aus Klima Messaras (**LA2**) sowie aus Pigi, Rethymnon (**LA3**), welche jeweils eine Darstellung einer Prothesis zeigen¹⁸² (Abb. 10–11). Besonders augenfällig wird der genannte Aspekt des Experimentierens anhand des letzteren Beispiels. Die Prothesis-Szene befindet sich an einer außergewöhnlichen Stelle, nämlich an einer der Schmalseiten des Deckels, und wurde zudem mit wellenförmigen Linien übermalt. So hat Katerina Baxevani vorgeschlagen, dass es sich hierbei um „[...] an experiment of the Pigi larnax painter or his apprentice, independent of known iconographic prototypes [...]“¹⁸³ handelt. Jedoch sei dieser Versuch, neue Motive in das Bild- bzw. Themenrepertoire der sepulkralen Ikonographie aufzunehmen, nicht auf fruchtbaren Boden gestoßen und daher wurde die Szene übermalt. Zudem weist Baxevani auch darauf hin, dass sich die Szene hinsichtlich der Ausführung erheblich vom qualitativvolleren Ornamentdekor der Larnax unterscheidet¹⁸⁴. Allerdings blieben auch diese beiden Beispiele auf Kreta bislang ohne Vergleiche.

Gänzlich anders stellt sich die Situation hingegen auf dem mykenischen Festland dar. Belege sepulkraler Motivik in der Bildkunst finden sich hier beispielsweise in Form der Darstellungen auf den Larnakes aus den Nekropolen nahe Tanagra in Böotien, wobei sich die frühesten Larnakes anhand der Fundkontakte in SH IIIA2 datieren lassen¹⁸⁵. Die Sitte der Larnaxbestattung war jedoch bis zur Auffindung der Beispiele aus Tanagra aus Grabbefunden des mykenischen Festlandes nicht bekannt, weshalb dies als eine primär minoische Bestattungssitte angesehen wurde¹⁸⁶. Theodoros Spyropoulos postulierte daher die Präsenz einer minoischen Population in

¹⁸¹ s. unten Anm. 531 und 532.

¹⁸² s. dazu ausführlich Kap. 4.2.2.1.

¹⁸³ Baxevani 1995, 32.

¹⁸⁴ Baxevani 1995, 32. – Auch auf der Oberseite des Deckels befindet sich eine figürliche Szene, die übermalt wurde. Es handelt sich hierbei vermutlich um die Darstellung einer Jagd; identifizieren lassen sich insgesamt drei verschiedene menschliche Figuren, eine davon liegend, sowie ein nicht näher zu benennendes vierbeiniges Tier. Wie die Prothesis-Szene zeichnet sich auch diese Szene in der Ausführung durch eine im Vergleich zum Ornamentdekor der Larnax mindere Qualität aus.

¹⁸⁵ s. oben Anm. 18.

¹⁸⁶ Burke 2008, 71.

Tanagra¹⁸⁷. Allein aufgrund der Tatsache, dass Bestattungen in Larnakes sowohl auf Kreta als auch auf dem Festland bezeugt sind, auf eine minoische Präsenz in Tanagra zu schließen, erscheint jedoch unwahrscheinlich¹⁸⁸. Ebenfalls auszuschließen ist, dass es sich um kretische Importe handelt, denn die Larnakes aus Tanagra unterscheiden sich von kretischen Beispielen hinsichtlich ihrer Form, dem Stil der Bemalung und nicht zuletzt der Thematik der Darstellungen¹⁸⁹. Diese fokussiert hauptsächlich auf Rituale im Kontext der Bestattungszeremonie, wie etwa die Prothesis, wobei jedoch ein Großteil der bekannten Larnakes weibliche klagende Figuren zeigt¹⁹⁰.

Es lässt sich allerdings konstatieren, dass sich die geographische Verbreitung sepulkraler Motivik zur Zeit ihrer Formierung in der Bildkunst in SH IIIA2 auf Tanagra beschränkt. Während sich zumindest für die Anfangsphase in der sepulkralen Ikonographie in beiden Regionen die Thematisierung der diesseitigen Sphäre respektive der Darstellung von Bestattungsriten feststellen lässt, so nimmt diese Entwicklung danach unterschiedliche Formen an¹⁹¹. Auf dem mykenischen Festland bzw. in Tanagra schienen sich Rituale des funerären Bereichs in der Bildkunst als adäquate Form des Umgangs mit dem Tod zu etablieren. Hingegen lässt sich beobachten, dass sich auf Kreta Vergleichbares nicht durchzusetzen vermochte, sondern sich der Fokus auf die Betonung eschatologischer Aspekte verlagerte und somit die Thematisierung des Jenseits ein zentrales Charakteristikum der sepulkralen Ikonographie darstellte.

4.2 Formen und Elemente der Bestattungsriten

4.2.1 Klagegesten und rituelle Totenklage

4.2.1.1 Zeugnisse aus spätmykenischer Zeit

Das in der spätmykenischen sepulkralen Bildkunst am häufigsten auftretende Motiv ist das rituelle Klagen respektive die Totenklage. Es lässt sich in verschiedenen Objektgattungen über einen Zeitraum, der sich von SM/SH III A1–III C erstreckt, beobachten. Die mit dem Klagegestus wiedergegebenen Figuren haben dabei entweder beide Arme, oder aber nur einen, in Richtung des Kopfes erhoben oder berühren diesen. Wenngleich der Gestus in Abhängigkeit des Mediums und der künstlerischen Ausführung einer gewissen Variation unterworfen ist, so

¹⁸⁷ Spyropoulos 1974a, 28. – Cavanagh – Mee 1995, 50 weisen jedoch darauf hin, dass es wahrscheinlicher erscheint, dass sich die Larnakes bzw. deren Form von frühmykenischen Holzsärgen ableiten, s. dazu insbesondere Hägg – Sieurin 1982.

¹⁸⁸ Marinatos 1997, 281.

¹⁸⁹ Burke 2008, 71 f. – Wie Immerwahr 1995, 118 Anm. 7 zutreffend bemerkt, ist auch die Beobachtung von Watrous 1991, 292, dass die Prothesis-Szene auf der Larnax aus Pigi, Rethymnon (LA3) Vorbild für spätere Prothesis-Darstellungen auf den mykenischen Larnakes gewesen sei, unwahrscheinlich.

¹⁹⁰ s. Kramer-Hajos 2015, 635 Abb. 2.

¹⁹¹ s. dazu Marinatos 1997.

bleibt das Grundmotiv der zum Kopf geführten Arme stets das gleiche und ist als zentrales Charakteristikum der Verbildlichung der (Toten-)Klage zu bezeichnen. Auffällig ist, dass in der Bildkunst nahezu ausschließlich weibliche Figuren mit diesem Gestus dargestellt sind. Von den hier behandelten Darstellungen zeigen 40 Beispiele weibliche Figuren mit Klagegesten¹⁹², während sich lediglich ein Beispiel beobachten lässt, dass eine männliche Figur mit einem Klagegestus zeigt¹⁹³. Das Motiv klagender weiblicher Figuren kann entweder eingebettet sein in einen größeren Rahmen einer rituellen Handlung¹⁹⁴ oder durch iterierende Wiedergabe eine Prozession bzw. einen Trauerzug darstellen. Einige Beispiele zeigen jedoch auch isoliert wiedergegebene Klagende, die in keinem näher zu charakterisierenden szenischen Zusammenhang stehen. In diesem Fall beschränkt sich, wie zu zeigen sein wird, die Brisanz des Motivs lediglich auf die Hervorhebung der Funktion des Bildträgers sowie dessen ikonologischen Kontexts.

Den frühesten Beleg weiblicher Klagender in der frühägyptischen Bildkunst stellen die Darstellungen auf einer der Längsseiten der SM IIIA1-zeitlichen Larnax aus Knossos (**LA1**) dar (Abb. 12). Die in mehreren Fragmenten erhaltene Larnax wurde 1978 in einem eisenzeitlichen Kammergrab im ‚North Cemetery‘ freigelegt¹⁹⁵ und 1987 in einem ausführlichen Artikel von Lyvia Morgan publiziert¹⁹⁶. Auf Längsseite A sind zwei weibliche Figuren in langer Gewandung dargestellt; während jene im linken Bildfeld einen Arm zum Kopf führt und die deutlich angegebenen Finger diesen berühren, hat jene im rechten Bildfeld beide Arme erhoben, wobei sie den Kopf allerdings nicht berühren. Morgan sah darin keine Klagegesten, sondern identifizierte die Szene als Darstellung einer Prozession von zwei Priesterinnen mit Adorationsgesten¹⁹⁷. Ziel dieser Prozession ist der stilisiert wiedergegebene Baum auf Schmalseite A in dessen Richtung sie sich bewegt¹⁹⁸ (Abb. 13). Dieser stellt zugleich das zentrale Element der Komposition dar und gibt die Interpretation der gesamten Szene vor. So betont Morgan die sepulkrale Funktion des Baumes als Symbol des Lebens und der Regeneration und interpretiert die Prozession vor dem Hintergrund eines Kults um ein zyklisches Absterben und Wiedererwachen¹⁹⁹. Auch Nanno Marinatos folgt dieser Interpretation und verweist dabei ebenfalls auf die sepulkrale Bedeutung der Aspekte von Regeneration und Erneuerung, welche durch das Ziel der Prozession, den Baum als Symbol der zyklischen Wiedergeburt im Jahresrhythmus, in

¹⁹² s. LA1. LA5–LA14. LA16–LA20. LA23–LA33. LA36. G1–G4. ST1–ST7. F1.

¹⁹³ s. LA15.

¹⁹⁴ s. dazu Kap. 4.2.2.1 und Kap. 4.2.3.1.

¹⁹⁵ s. Coldstream – Catling 1996, 53–56. 148–151.

¹⁹⁶ Morgan 1987.

¹⁹⁷ Morgan 1987, 177. 197 f. – Die beiden erhobenen Arme der Figur im rechten Bildfeld vergleicht sie unter anderem mit dem Gestus der sog. Goddess with upraised Arms. Die Rezeption dieses Gestus interpretiert Morgan als Kennzeichen eines höheren Status dieser Priesterin im Gegensatz zu jenem der Figur im linken Bildfeld.

¹⁹⁸ Zur sepulkralen Bedeutung von Bäumen s. Gallou 2005, 51 f.

¹⁹⁹ Morgan 1987, 186. 198 f.

besonderer Weiser vor Augen geführt werden²⁰⁰. In der Deutung des Baumes als ikonographisches Element, welchem insbesondere im sepulkralen Kontext essenzielle Bedeutung zu kommt, kann Morgan und Marinatos zugestimmt werden. Die erhobenen Arme der Figuren als Gestus der Adoration zu interpretieren muss m. E. jedoch einer erneuten Analyse unterzogen werden. Morgan weist zwar darauf hin, dass Arme, die in Richtung des Kopfes erhoben sind, die Totenklage visualisieren, zieht jedoch eine ähnliche Deutung für die Darstellung auf der Larnax nicht in Betracht²⁰¹. Fritz Blakolmer hat allerdings zurecht darauf hingewiesen, dass es sich hierbei auch um Klagegesten handeln könnte²⁰². Tatsächlich lassen sich mehrere Argumente ins Treffen führen, welche eine Deutung der Figuren als Klagende wahrscheinlich erscheinen lassen.

Morgan führt für ihre Argumentation, wonach die beiden Figuren mit Adorationsgesten wiedergegeben seien, Vergleichsbeispiele an, die identische Gesten zeigen. Allerdings weisen diese Darstellungen keinen sepulkralen Bezug auf, sondern es handelt sich um Kultszenen auf Siegelringen²⁰³. Dies verdeutlicht lediglich die Notwendigkeit einer stärkeren Differenzierung in der Analyse von Gestik in der frühägyptischen Bildkunst. Auch wenn sich Beispiele anführen lassen, welche vergleichbare Gesten zeigen, so dürfen bei der Interpretation Kontext und Funktion des Bildträgers nicht vernachlässigt werden. Figuren mit identischen Gesten mögen zwar in bestimmten ikonographischen Kontexten als Adoranten oder ‚Betende‘ angesprochen werden, jedoch ergeben sich bei genauerer Analyse unseres Beispiels – einer Larnax – Anhaltspunkte, welche eine Deutung der Figuren als Klagende wahrscheinlicher machen²⁰⁴. Wenngleich der Großteil der bislang bekannten Darstellungen den Klagegestus überwiegend in der Form wiedergibt, dass beide Arme sichtlich erhoben sind und den Kopf berühren und dies als konventionelle Chiffre für die Visualisierung der Klage verstanden werden kann, lassen sich dennoch Ausnahmen anführen, die von dieser ikonographischen Regel abweichen und weitere Varianten des Klagegestus zeigen. So finden sich auf einer Larnax aus Tanagra (**LA33**) auf einer der Längsseiten weibliche Figuren mit nur einem erhobenen Arm vor dem Körper (Abb. 14). Jene im mittleren Bildfeld und jene im linken berühren dabei den Kopf nicht, während jene im rechten ihren Arm an den Kopf zu führen scheint. Auch hier handelt es sich wohl um die Angabe einer Prozession, deren Ziel auf der Schmalseite in Form von zwei übereinander angeordneten

²⁰⁰ Marinatos 1993, 37. – Insofern sieht Marinatos in Hinblick auf Bildprogramm und Thematik eine Parallele zum Sarkophag aus Agia Triada (s. Kap. 4.1.2).

²⁰¹ Morgan 1987, 197. – Sie führt hier als Beispiele die Darstellungen Klagender auf den Larnakes aus Tanagra sowie in der geometrischen Vasenmalerei an.

²⁰² Blakolmer 2012b, 16 f. – So bereits auch Sheedy 1990, 127 Anm. 58.

²⁰³ s. Morgan 1987, 193–197. – Auch Marinatos 1993, 36 f. ist der Ansicht, es handle sich um Adorationsgesten.

²⁰⁴ Allgemein zum Problem der Mehrdeutigkeit von Gesten in der Bildkunst s. etwa Poole 2020, 48.

Bäumen/Pflanzen dargestellt ist. Darüber hinaus lassen sich weitere Beispiele von Gesten anführen, die jenen der Figuren auf der Larnax aus Knossos nahezu exakt entsprechen und zweifelsfrei als Klagegesten zu deuten sind. Auf zwei weiteren Larnakes aus Tanagra (**LA24**, **LA26**) und auf einem Krater aus Agia Paraskevi auf Zypern (**G4**) finden sich Klagende, welche ebenfalls beide Arme erhoben haben, jedoch den Kopf damit nicht berühren (Abb. 15. 17–18). Zudem ist auch auf einem SH IIIC-zeitlichen Kraterfragment, das eine Prothesis-Szene zeigt (**G2**), eine weibliche Figur dargestellt, welche ihren rechten Arm in Richtung der Kline ausstreckt und den linken zwar erhoben, allerdings nicht zum Kopf geführt hat (Abb. 19). Aber auch für die Figur im linken Bildfeld lassen sich weitere Vergleichsbeispiele anführen. Neben der weiblichen Figur mit zwei erhobenen, den Kopf aber nicht berührenden Armen finden sich auf Längsseite B von **LA24** Darstellungen weiterer Klagefrauen (Abb. 16), die allerdings nur einen Arm erhoben und in ähnlicher Weise ans Gesicht bzw. an die Stirn geführt haben²⁰⁵ wie jene auf der Larnax aus Knossos. Ein SH IIIC-zeitliches Amphorenfragment mit der Darstellung einer Ekphora (**G3**) zeigt ebenfalls eine weibliche Figur, die lediglich einen Arm erhoben und zum Kopf geführt hat, wobei er in diesem Fall jedoch nicht frontal, sondern von hinten an den Kopf geführt ist (Abb. 20). Dennoch handelt es sich dabei um einen weiteren Beleg, dass der Klagegestus auch nur mit einem erhobenen Arm dargestellt werden kann.

Abgesehen von den bisher beschriebenen Beispielen lässt sich eine weitere, in stilistischer Hinsicht ähnliche Darstellung von Klagefrauen anführen²⁰⁶, welche die Figuren mit einem vergleichbaren Gestus wiedergibt, wie ihn die Figur im linken Bildfeld der Larnax aus Knossos aufweist. Anfang der 1970er Jahre wurde ein mit Fresken ausgestattetes Kammergrab in Megalo Kastelli freigelegt²⁰⁷, dessen Bildprogramm unmittelbar auf die Funktion als Grabbau und auf Bestattungsrituale zu verweisen scheint. Die erhaltenen Fragmente des Freskos (**F1**) zeigen weibliche Figuren (teils in einer Prozession), die beide Arme vor dem Körper erhoben und die Hände über den leicht gesenkten Kopf geführt haben (Abb. 21). In Haltung und Gestik entsprechen sie überwiegend der Figur auf der Larnax²⁰⁸. Aufgrund des Gestus sowie des Umstandes,

²⁰⁵ Auch hier sind die Finger, die das Gesicht berühren, deutlich angegeben. – Auf Längsseite A ist eine weitere Figur dargestellt, welche nur einen Arm erhoben hat und mit diesem den Kopf berührt. Jedoch ist hier der Arm mit den deutlich wiedergegebenen Fingern von hinten an den Kopf geführt (vgl. G3). Aravantinos u. a. 2018, 440 interpretieren die Gesten der Figuren auf beiden Längsseiten als Gebetsgesten, welche sich auf die Sphinx beziehen würden, die auf einer der Längsseiten zu sehen ist. Wie im Falle der Larnax aus Knossos erscheint es m. E. aber auch hier plausibler, Klagegesten respektive unterschiedliche Varianten von Klagegesten zu erkennen.

²⁰⁶ So weist bereits Morgan 1987, 192 darauf hin, dass die Figuren auf der Larnax in ihrem Stil weiblichen Figuren aus der Freskomalerei entsprechen.

²⁰⁷ s. Spyropoulos 1971b; Spyropoulos 1972a.

²⁰⁸ Unterschiede bestehen lediglich darin, dass die Figur auf der Larnax den Kopf erhoben hat, während jene auf dem Fresko den Kopf leicht gesenkt haben. Zudem lässt sich auf einem der Freskofragmenten erkennen, dass beide Arme vor dem Kopf erhoben sind, während bei der Figur auf der Larnax nur ein Arm angegeben ist. Jedoch ist davon auszugehen, dass auch die Darstellung auf der Larnax dahingehend zu deuten ist, dass beide Arme vor dem Körper erhoben und zum Kopf geführt sind.

dass es sich beim Bildträger um ein Fresko handelt, welches ein Kammergrab schmückte, wurden die Figuren bisher als Klagefrauen interpretiert²⁰⁹. Allerdings haben jüngst Aravantinos u. a. diese Deutung wieder in Frage gestellt und interpretieren die Gesten als einen Adorations- bzw. Gebetsgestus²¹⁰. Wie im Falle der Figuren auf der Larnax aus Knossos erscheint es m. E. jedoch auch in diesem Fall plausibler, Klagegesten zu erkennen. Der Erhaltungszustand des Freskos erschwert allerdings nähere Aussagen zum Bildprogramm, da sich auf den Fragmenten abgesehen von den weiblichen Figuren lediglich Teile schematisch wiedergegebener Architektur erkennen lassen²¹¹. So ist die Deutung vor allem abhängig von der Handlung respektive der Gestik der Figuren. Allerdings kommt auch in diesem Fall dem Fundkontext sowie der Funktion des Bildträgers erhebliche Bedeutung zu. Wie Ute Gunkel-Maschek in Bezug auf spätminoische Wandfresken dargelegt hat, ist davon auszugehen, dass Bildprogramm, Funktion des Raumes und die dort praktizierten Handlungen miteinander korrelieren²¹². Hinsichtlich des Freskos im Kammergrab in Megalo Kastelli lässt sich daraus ableiten, dass auch hier der Bildinhalt auf die Funktion des Raumes Bezug nimmt und sich somit die dargestellten Figuren tatsächlich als Klagefrauen ansprechen lassen.

Ein weiteres Argument für eine Deutung der Figuren auf der Larnax aus Knossos als Klagefrauen stellt auch die Komposition der Bildfelder dar. Ähnliche Anordnungen von Bildfeldern, die entweder einzelne oder auch mehrere Figuren mit Klagegestus zeigen und auf eine der Schmalseiten ausgerichtet sind, lassen sich auch auf drei Larnakes aus Tanagra beobachten. Gemein ist diesen Darstellungen, dass sich Klagende in Prozessionen in Richtung einer der Schmalseiten bewegen. Dort befindet sich sozusagen deren Ziel: Ein stilisiert wiedergegebener Baum bzw. eine Pflanze. Abgesehen von der bereits erwähnten Larnax **LA33** lässt sich dieses Schema auch auf **LA19** sowie **LA32** beobachten. Auf **LA19** zeigen die beiden Längs- und eine der Schmalseiten Klagende, die sich alle nach links zu bewegen scheinen²¹³ und somit in Richtung der weiteren Schmalseite, die einen Baum bzw. eine Pflanze zeigt. **LA32** zeigt auf den Längsseiten jeweils Klagende, die sich nach rechts bzw. nach links bewegen und somit hin zu einer der Schmalseiten, auf der wiederum ein Baum bzw. eine Pflanze dargestellt ist²¹⁴ (Abb.

²⁰⁹ Spyropoulos 1972a, 310; Cavanagh – Mee 1998, 68. 95; Gallou 2005, 69; Panagiotopoulos 2007, 209; Aravantinos 2015, 27; Aravantinos – Fappas 2015, 321 f.; Kramer-Hajos 2015, 634.

²¹⁰ Aravantinos u. a. 2018, 437–441.

²¹¹ Aravantinos u. a. 2018, 438.

²¹² s. Gunkel-Maschek 2020, insbes. 141–152.

²¹³ Die Bewegungsrichtung der Klagenden auf der Schmalseite lässt sich allerdings nicht mehr eindeutig feststellen. Der Kopf ist stark abgerieben, weshalb sich nicht erkennen lässt, ob die Figur im linken oder im rechten Profil dargestellt ist. Zudem weist Demargne 1988, 13 darauf hin, dass auch die Füße in keine bestimmte Richtung weisen, sondern möglicherweise frontal wiedergegeben waren. Auch die Darstellung der Klagenden auf Längsseite B ist stark abgerieben, weshalb sich auch hier nicht eindeutig bestimmen lässt, ob sie tatsächlich im linken Profil dargestellt sind.

²¹⁴ Die gegenüberliegende Schmalseite zeigt ebenfalls einen Baum bzw. eine Pflanze.

22). Auffällig ist, dass in all diesen Beispielen das Ziel der Prozessionen von Klagenden stets ähnliche ornamentale Gebilde darstellen, die sich als stilisiert wiedergegebene Pflanzen ansprechen lassen²¹⁵. Daraus ist zu schließen, dass es sich hierbei um ein ikonographisches Element handelt, dem im sepulkralen Kontext eine gewisse Bedeutung zukam. Ähnliches ließ sich bereits im Falle einer der Längsseiten des Sarkophags aus Agia Triada (**S1**) beobachten, auch hier ist neben dem Verstorbenen, dem Ziel der Prozession männlicher Gabenbringer, ein Baum angegeben (Abb. 5).

Prozessionen von Klagenden lassen sich auch über dieses Kompositionsschema hinaus als häufig wiederkehrendes Motiv beobachten²¹⁶. Insgesamt 23 der hier behandelten Beispiele zeigen Prozessionen weiblicher Figuren mit Klagegesten²¹⁷. Die Häufigkeit dieses Motivs legt nahe, dass Zügen von Klagefrauen im Kontext des Bestattungsrituals eine essenzielle Rolle zukam. In den meisten Fällen wird jedoch keine nähere Charakterisierung des übergeordneten Geschehens vorgenommen, sondern die Prozessionen stehen für sich allein. Die beiden SH IIIC-zeitlichen Gefäßfragmente mit Darstellungen einer Prothesis (**G2**) respektive einer Ekphora (**G3**) lassen allerdings vermuten, in welchen Ablauf diese eingebunden waren (Abb. 19–20). In beiden Szenen ist zu erkennen, dass sich von links jeweils ein Trauerzug der Bahre nähert bzw. im Falle der Ekphora dieser folgt. Ein äußerst bemerkenswertes Beispiel stellt zudem die Larnax **LA5** aus Tanagra dar (Abb. 23–26). Die horizontalen Bildfelder kombinieren Darstellungen von Jagd- und Duellszenen sowie Stierspielen mit Prozessionen von Klagenden und der Bettung und Aufbahrung des Leichnams²¹⁸. Unmittelbar weisen die einzelnen Friese keinen szenischen Zusammenhang auf, jedoch ist davon auszugehen, dass sich die Prozessionen der Klagenden auf die Szenen der Bettung und der Aufbahrung und somit auf das Bestattungsritual beziehen. Dies legen auch die Klagenden auf der Larnax **LA6** nahe, die unmittelbar in

²¹⁵ Eine weitere Larnax aus Tanagra (LA23) weist hinsichtlich der Motivik Ähnlichkeiten zu diesen Beispielen auf, unterscheidet sich jedoch im Kompositionsschema. In der linken Hälfte des Bildfeldes einer der Längsseiten sind eine Sphinx sowie ein Baum/eine Pflanze dargestellt, von rechts bewegt sich eine weibliche Figur mit Klagegestus darauf zu; die Klagenden auf den übrigen Seiten der Larnax bewegen sich jeweils nach rechts und somit ebenfalls in die Richtung des Baumes/der Pflanze bzw. der Sphinx.

²¹⁶ Zu Prozessionen in der frühägyptischen Sepulkralkultur s. beispielsweise Cavanagh – Mee 1998, 107 f.

²¹⁷ LA1. LA5. LA6. LA8. LA9. LA11. LA14. LA16. LA18–LA20. LA23. LA24. LA27–LA30. LA32. LA33. LA36. G2. G3. F1. – Die vier diskutierten Larnakes (LA1. LA19. LA32. LA33) zeigen zwar lediglich Bildfelder mit jeweils einzelnen Figuren, aufgrund des Kompositionsschemas (alle Figuren scheinen sich in Richtung der Schmalseite zu bewegen, auf der sich ein Baum/eine Pflanze befindet), ist jedoch der grundlegende Charakter einer Prozession gegeben. Ähnliches trifft auch für LA6 zu, s. unten Anm. 219. – LA20 zeigt ebenfalls Bildfelder mit jeweils einer Klagenden, die sich aber alle in dieselbe Richtung bewegen. Daraus ergibt sich ein äußerst bemerkenswertes Kompositionsschema: Es ist kein Ziel angegeben, auf welches die Klagenden ausgerichtet sind, sondern sie scheinen sich in einer Prozession „im Kreis“ um die Larnax und somit rund um den darin befindlichen Leichnam zu bewegen.

²¹⁸ s. ausführlich dazu Kap. 4.2.2.1.

die Prothesis-Szene auf der Längsseite eingebunden sind²¹⁹ (Abb. 27). So ist zu vermuten, dass Prozessionen als verkürzte Angaben des Bestattungsrituals zu verstehen sind, wobei das Geschehen allerdings auf einen wesentlichen Aspekt beschränkt ist: die rituelle Totenklage. Die Trauer über den Tod wird dadurch in besonderem Maße in den Mittelpunkt gerückt und durch die Verbildlichung perpetuiert²²⁰. Verkürzte Darstellungen des Ritualgeschehens finden sich auch auf zwei weiteren Larnakes aus Tanagra. Auf einer der Längsseiten von **LA8** ist wiederum eine Prozession weiblicher Klagender zu sehen, angeführt wird sie von einer Figur, die auf ihrem ausgestreckten Arm eine Statuette trägt, die mit einem Klagegestus wiedergegeben ist (Abb. 28). Der Charakter dieses Rituals ist allein aufgrund der Darstellung schwerlich zu fassen, allerdings sind vergleichbare Szenen aus Tiryns und Mykene belegt²²¹. Jedoch lässt sich hierbei lediglich eine Ähnlichkeit hinsichtlich der Motivik – weibliche Figur trägt Statuette – beobachten, während sich die Bildkontakte erheblich unterscheiden, da die Vergleichsbeispiele nicht aus sepulkralen Kontexten stammen. Denkbar wäre jedoch, dass es sich um die Darstellung von Statuetten handelt, die den Verstorbenen als Beigaben in die Gräber mitgegeben wurden. Diese Praxis ist bezeugt durch SH IIIC-zeitliche Funde von Statuetten mit Klagegestus, die in Gräbern in Trypes/Kladeos nahe Olympia in Elis, in Kamini auf Naxos (Abb. 29) und in Ialysos auf Rhodos (Abb. 30) freigelegt wurden (**ST3. ST4. ST5. ST7. ST8**)²²².

Eine weitere Larnax (**LA7**) zeigt auf einer Längsseite zwei Bildfelder mit weiblichen Figuren (Abb. 31). Jene im linken ist mit Klagegestus dargestellt, während jene im rechten in ihrem erhobenen linken Arm eine Kylix hält. Durch die Angabe einer Klagefrau wird verdeutlicht, dass das verkürzt wiedergegebene Geschehen Teil des Bestattungsrituals ist. Wie bereits mehrfach vorgeschlagen wurde, ist hierbei wohl an Libationen zu Ehren des/der Verstorbenen bzw. an Totenmahle zu denken, auf deren Existenz keramisches Fundmaterial aus zahlreichen

²¹⁹ Die Szene wird zu beiden Seiten von Klagenden gerahmt. Die anderen drei Seiten der Larnax zeigen ebenfalls Klagende; jene auf den Schmalseiten sind auf die Längsseite mit der Prothesis- bzw. Bettungs-Szene, und somit auf die zentrale Handlung, ausgerichtet. Aufgrund dieses Kompositionsschemas lässt sich diese Längsseite als Hauptseite ansprechen, wobei die Klagenden auf den anderen Seiten sozusagen in Prozessionen von links und von rechts an das Ritualgeschehen heranschreiten.

²²⁰ Dies verdeutlicht insbesondere die Larnax LA20, s. oben Anm. 217.

²²¹ s. Boulotis 1979 und Immerwahr 1990, 114. 120 Abb. 33b zu einem Freskofragment aus Tiryns, auf welchem eine Hand zu sehen ist, die ein Objekt hält, bei dem es sich wohl um den unteren Teil einer Statuette handelt sowie Papadimitriou u. a. 2015 zu einem Fresko aus dem ‚Western Staircase‘ in Tiryns, das weibliche Figuren zeigt, die weibliche Statuetten tragen. – s. Jones 2009 zu einem Fresko aus dem ‚Cult Center‘ in Mykene, welches eine sitzende weibliche Figur zeigt, die eine Statuette hält.

²²² m. W. sind allerdings aus den Nekropolen von Tanagra keine vergleichbaren Statuetten belegt. – In Anbetracht der Größen dieser Statuetten, die ca. 7–10 cm betragen, wäre in der Darstellung auf der Larnax allerdings auch das Proportionsverhältnis nicht stimmig, da hier die Statuette relativ groß wiedergegeben ist. Jedoch ist zu bedenken, dass hier keine ‚maßstabsgetreuen‘ Proportionen zu erwarten sind, da der vorrangige Aspekt wohl in der Wiedergabe des rituellen Ablaufs liegt, dessen Bestandteile eine Prozession Klagender und das Tragen einer Statuette (ebenfalls mit Klagegestus!) darstellen. Es wird somit lediglich auf eine schematisch-repräsentative Weise auf das Ritualgeschehen verweisen.

Gräbern hinweist²²³. Auch in diesem Fall handelt es sich durch die deutlich angegebenen Brüste um eine weibliche Figur, die an diesem Ritualgeschehen teilnimmt.

Wie bereits ausgeführt wurde, sind Prozessionen von Klagenden mitunter als verkürzte Angaben des Ritualgeschehens zu interpretieren und setzen in besonderem Maße den Aspekt der Trauer um die Verstorbenen in Szene. Ein ähnliches Konzept lässt sich für die bereits erwähnten Grabbeigaben in Form von Statuetten beobachten, die Klagefrauen darstellen²²⁴. Die aus Gräbern auf Naxos und Rhodos stammenden Beispiele sind durch die deutliche Angabe der Brüste als weiblich ausgewiesen, unterscheiden sich durch die bogenförmig an den Kopf geführten Arme markant von den Statuetten im Psi-, aber auch jenen im Phi- und im Tau-Typus (Abb. 32) und lassen sich somit als Klagende identifizieren²²⁵. Eine Variante dieser Beigabenform stellen zudem Kalathoi dar, die in Gräbern in Perati in Attika (**ST1. ST2**) sowie in Ialyros auf Rhodos (**ST6**) freigelegt wurden und deren Ränder Figurinen im besprochenen Typus zieren. Auf den Kalathoi aus Perati (Abb. 33–34) waren drei bzw. vier Figurinen befestigt, welche, wie die Lochungen am Rand des Gefäßes sowie an den Unterseiten der Statuetten vermuten lassen, mittels kleiner Stifte montiert waren²²⁶. Bei jenem aus Ialyros sind sie hingegen nicht abnehmbar, sondern es handelt sich um Appliken, die in Form klagender weiblicher Figuren gestaltet sind²²⁷. Von den ursprünglich drei Appliken dieses Kalathos haben sich zwei erhalten, wobei eine mit bogenförmig zum Kopf geführten Armen wiedergegeben ist, während die andere ihre Arme vor dem Oberkörper verschränkt. Hierbei könnte es sich möglicherweise um eine weitere Variation des Klagegestus handeln. Auch diese Belege führen deutlich vor Augen, dass der rituellen Totenklage im Zuge der Bestattung eine äußerst bedeutende Rolle beigemessen wurde. So zeigen sie, dass die Klage nicht lediglich auf den performativen Akt an sich beschränkt war,

²²³ s. Baxevani 1995, 28–30; Cavanagh – Mee 1995, 50; Immerwahr 1995, 116; Gallou 2005, 89; Phialon – Farrugio 2005, 247; Vlachou 2018, 267; Dakouri-Hild 2021, 361. – Zu Libationen im Kontext des Bestattungsrituals s. auch Cavanagh 1998, 106 f. sowie Cavanagh – Mee 1998, 115 und Cavanagh – Mee 2014, die darauf hinweisen, dass diese dem archäologischen Befund zufolge vor allem während SH IIIA–B verbreitet waren. – s. zudem auch D’Agata – De Angelis 2016 zu vergleichbaren Funden in SM III-zeitlichen Gräbern auf Kreta und deren Interpretation als Überreste ritueller Speisungen und Libationen.

²²⁴ s. Anm. 222.

²²⁵ Iakovidis 1966, 43 f.

²²⁶ Iakovidis 1966, 43. – In Iolkos in Thessalien wurde ebenfalls eine weibliche Statuette freigelegt, welche an der Unterseite eine Lochung aufweist. Ihre Arme sind abgebrochen, allerdings weisen die erhaltenen Ansätze der Schultern darauf hin, dass sie wahrscheinlich erhoben (und eventuell bogenförmig an den Kopf geführt waren). Es handelt sich wohl auch in diesem Fall um eine Statuette, die an einem Gefäß befestigt und mit Klagegestus wiedergegeben war. Der Fundkontext gibt dazu allerdings keine näheren Aufschlüsse, da sie im Bereich der Siedlung freigelegt wurde, s. Theocharis 1960, 60 Abb. 72; Cavanagh – Mee 1995, 51.

²²⁷ Ein weiterer Kalathos mit Appliken in Form von Figurinen wurde in Ialyros in Grab XXI gefunden, s. Maiuri 1923/1924, 142 f. Nr. 31. Abb. 65; Mee 1982, 42. Taf. 40.1; Huber 2001, 56 f. 216 Nr. 18. Von den ursprünglich vier Appliken haben sich zwei erhalten; deren Arme sind zwar abgebrochen, jedoch scheinen sie bogenförmig in Richtung des Kopfes geführt gewesen zu sein. Bei einer der Appliken reicht der Arm allerdings noch bis knapp unter den Kopf. Es ist daher davon auszugehen, dass es sich auch hierbei um Figuren mit Klagegesten handelt. – Aus Grab XXXII stammt laut Maiuri 1923/1924, 179 Nr. 25 ein weiterer Kalathos mit einer Applik in Form einer Figur mit Klagegestus.

sondern auch verbildlicht und somit perpetuiert wurde. Aus emotionshistorischer Perspektive handelt es sich dabei um ein äußerst bemerkenswertes Phänomen, welches später noch eingehender beleuchtet wird.

Die Häufigkeit weiblicher Klagender legt nahe, dass ihnen im Kontext des Bestattungsrituals eine eminente Rolle zukam²²⁸. Dass Frauen im sepulkralen Bereich, d. h. von der Vorbereitung/Waschung des Leichnams bis hin zu professionellen Threnoi während der Bestattung, zentrale Funktionen übernahmen, ist beispielsweise auch aus dem klassischen Altertum durch eine Vielzahl an Quellen belegt²²⁹. Der bisherige ikonographische Befund aus spätmykenischer Zeit legt nahe, dass bereits auch in dieser Epoche vor allem Frauen eine wichtige Funktion im rituellen Geschehen der Totenfeier zukam. Im Gegensatz dazu erscheinen männliche Teilnehmer des Ritualgeschehens im Rahmen der Bestattungszeremonie jedoch stark unterrepräsentiert²³⁰. Darüber hinaus ist zu beobachten, dass sich die Kontexte respektive die Funktionen, in denen männliche Figuren dargestellt werden, erheblich von jenen der weiblichen Figuren unterscheiden. Zunächst ist allerdings zu klären, ob sich die Gesten männlicher Figuren ebenfalls als Klagegesten ansprechen lassen. Aus dem in dieser Arbeit behandelten Repertoire an spätmykenischen Darstellungen lässt sich lediglich eine anführen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit einen männlichen Klagenden zeigt. In einer Figur mit geöffnetem Mund auf der Schmalseite einer Larnax aus Tanagra (**LA15**) erkannte bereits Emily Vermeule die Wiedergabe eines Mannes mit Klagegestus²³¹ (Abb. 35). Wenngleich die Physiognomie keine Anhaltspunkte für eine eindeutige Identifizierung des Geschlechts liefert²³², legt jedoch die Gewandung nahe, dass es sich hierbei tatsächlich um eine männliche Figur handelt. Das wesentliche Merkmal zur Bestimmung liegt dabei in der Gestaltung der Tracht²³³. Im Gegensatz zu den weiblichen Figuren auf den Larnakes aus Tanagra ist einerseits die Gewandung deutlich kürzer²³⁴, andererseits weist sie diagonal über den Oberkörper verlaufende Streifen auf. Dieses Charakteristikum ist

²²⁸ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kap. 4.2.2.1.

²²⁹ s. dazu beispielsweise Kurtz – Boardman 1971, 171. 182; Huber 2001, 35; Burkert 2011, 293.

²³⁰ s. auch das Verteilungsdiagramm weiblicher und männlicher Figuren bei Kramer-Hajos 2015, 634 f. Abb. 1 f. in Bezug auf die Larnakes aus Tanagra.

²³¹ Vermeule 1965, 132. – So auch Cavanagh – Mee 1995, 46; Huber 2001, 53; Panagiotopoulos 2007, 207.

²³² In wenigen Fällen finden sich auf den Larnakes aus Tanagra auch Angaben physiognomischer Merkmale, die auch abgesehen von Gestik und Kleidung eine Identifizierung des Geschlechts zulassen. So sind bei den folgenden Beispielen mit weiblichen Figuren auch deren Brüste angegeben: LA7; LA10; LA19.

²³³ Eine Differenzierung zwischen männlichen und weiblichen Figuren, die abseits der Gestik auch über die Tracht erkennbar wird, zeigt sich etwa auch in den Darstellungen auf den Gefäßfragmenten G2 und G3. Während die weiblichen Figuren lange, bis zu den Knöcheln reichende Gewänder, teils mit Fransensaum, tragen (ähnlich zahlreichen weiblichen Figuren auf den Larnakes aus Tanagra) sind die männlichen lediglich mit einem Schurz bekleidet. – Hinsichtlich der Larnakes aus Tanagra meint auch Anastasia Dakouri-Hild: „Dress is of key significance in the analysis of Tanagran imagery, since gender is constructed primarily by means of costume as ‘social skin’.“ (Dakouri-Hild 2021, 359).

²³⁴ Darauf weisen Cavanagh – Mee 1995, 46 hin.

auch bei weiteren Darstellungen männlicher Figuren auf den Larnakes aus Tanagra zu beobachten²³⁵. Parallelen zu dieser Gewandung mit diagonal über den Körper laufenden Streifen finden sich auf einer Reihe neupalastzeitlicher Siegel und Siegelabdrücke mit Darstellungen sog. Priester²³⁶ (Abb. 36–39). Die Identifizierung dieser Figuren als Priester bzw. Personen sozial höheren Ranges geht zurück auf Sir Arthur Evans, der zudem die Vorbilder für diese Bildmotive in den syrisch-levantinischen Raum verortet²³⁷. Auch Nanno Marinatos ist der Meinung, dass es sich bei diesen Darstellungen um Priester handelt, die in einer Tracht syrischer Herkunft gekleidet sind. Der Umstand, dass sie mit kultischen Insignien (Äxten) oder in einem Fall mit einem Greif, also einem Mischwesen, wiedergegeben sind, legt ihrer Ansicht nach diese Deutung nahe²³⁸. Bei ihrer besonderen Tracht handelt es sich laut Bernice Jones um einen Mantel, der mit verschiedenfarbigen Bändern verziert ist und um den Körper gewickelt an einer der Schultern fixiert ist, wodurch sich die diagonal verlaufenden Streifen ergeben²³⁹. Im Falle der männlichen Figuren auf den Larnakes aus Tanagra ist es naheliegend, dass aufgrund der charakteristischen Diagonalstreifen ebenfalls dieser um den Körper gewickelte Mantel gemeint ist²⁴⁰. Daraus ergeben sich zugleich Implikationen hinsichtlich der Deutung der damit dargestellten Figuren. So scheint offenbar der Bedeutungsgehalt des neupalastzeitlichen Motivs des Wickelgewandes übernommen und im sepulkralen Kontext auf die Darstellungen von (männlichen) Personen, die im Bestattungsritual ebenfalls ‚priesterliche‘ Funktionen innehatten, übertragen worden zu sein. Bei dieser im Vergleich zu den weiblichen Figuren jedoch kleineren Gruppe handelt es sich daher höchstwahrscheinlich ebenfalls um Priester²⁴¹.

Der ikonographischen Evidenz zufolge waren ausschließlich Frauen für die rituelle Totenklage zuständig, während Männer andere Funktionen übernahmen, wie etwa die Leitung des rituellen Geschehens bzw. der Bestattungszeremonien. Dies legt auch die Darstellung auf dem Kraterfragment aus Agia Triada in Elis (**G2**) mit einer Prothesis-Szene nahe, in der am

²³⁵ s. LA21; LA22; LA35. – s. auch die Darstellung der männlichen Figur auf einer der Schmalseiten einer Larnax aus Vathianos Kampos auf Kreta (LA4).

²³⁶ CMS I 223; CMS I 225; CMS II,3 147; CMS II,3 198; CMS II,8 258; CMS VI 318; CMS VI 319.

²³⁷ Evans 1935b, 397–419.

²³⁸ Marinatos 1993, 127–129. 132. – So auch Jones 2015, 265 f.

²³⁹ Jones 2015, 265–267. – Wie Jones zudem ausführt, tragen derartige Mäntel etwa auch die sitzenden männlichen Figuren aus dem sog. Camp Stool Fresco aus Knossos (SM II–IIIA) sowie eine männliche Figur in einem Streitwagen auf einem Freskofragment (SM II–IIIA1), welches ebenfalls aus Knossos stammt.

²⁴⁰ In Bezug auf die männlichen Figuren auf den Larnakes von Tanagra hat etwa auch Huber 2001, 53 mit Anm. 10 auf vergleichbare Darstellungen der Kleidung von Männern auf hethitischen Reliefs hingewiesen.

²⁴¹ Auch Immerwahr 1990, 156; Immerwahr 1995, 113; Cavanagh – Mee 1998, 108; Kramer-Hajos 2015, 640 sind der Ansicht, dass es sich bei den männlichen Figuren auf den Larnakes aus Tanagra um Priester bzw. höherrangige Personen handelt. – Interessant erscheint in diesem Kontext auch der Umstand, dass die beiden Wagenlenkerinnen auf den Schmalseiten des Sarkophags aus Agia Triada ebenfalls Mäntel mit diagonalen Streifen tragen (s. dazu Long 1974, 30. 55; Jones 2015, 148). Auch hier ist möglicherweise davon auszugehen, dass es sich um die Kennzeichnung eines besonderen Status bzw. einer besonderen Funktion dieser Figuren handelt, die allerdings aufgrund der Karnatsfarbe als weiblich anzusprechen sind.

Kopfende der Kline eine männliche, mit einem Schurz bekleidete Figur zu sehen ist, die in einer Hand eine Axt oder einen Hammer hält²⁴² (Abb. 19). Zwar ist dieser ‚Priester‘ nicht mit dem beschriebenen Mantel bekleidet, sondern mit einem Schurz, dennoch ist aufgrund seiner Handlung davon auszugehen, dass er im Ritualgeschehen mitunter eine leitende Funktion übernimmt. Eine weitere Darstellung eines ‚Priesters‘ findet sich auf der Schmalseite einer Larnax aus Vathianos Kampos auf Kreta (**LA4**). Sie zeigt eine männliche Figur, die in einen langen Mantel mit mehreren Diagonalstreifen gewickelt ist und beide Arme erhoben hat, worin möglicherweise ein Klagegestus zu erkennen ist²⁴³ (Abb. 40). Auf den anderen Seiten der Larnax befinden sich hingegen keine weiteren figürlichen Szenen, die die Figur in ein bestimmtes Geschehen einbetten respektive eine nähere Interpretation vorgeben²⁴⁴. Die bisherigen Ausführungen legen dennoch nahe, dass es sich auch in diesem Fall um eine Art ‚Priester‘ handelt, der in der Bestattungszeremonie eine bestimmte Funktion ausübte und damit eventuell eine eminente Rolle einnahm, auf die seine Verbildlichung hinweist²⁴⁵. Das Ritualgeschehen an sich wird hier zwar nicht wiedergegeben, mit der Angabe eines Priesters wird aber dennoch in verkürzter Form darauf verwiesen.

Ein weiteres Beispiel, welches eine offiziell-priesterliche Funktion von Männern nahelegt, ist eine weitere Larnax aus Tanagra, deren Längsseiten männliche Figuren zeigen, die ebenfalls in lange Mäntel, die ein Diagonalstreifen ziert, gekleidet sind²⁴⁶ (**LA35**). Eine der Längsseiten zeigt eine Sphinx²⁴⁷ und eine männliche Figur, die antithetisch um eine Säule, die von beiden

²⁴² Schoinas 1999, 258; Vikatou 2001, 276; Psychogiou 2011, 615; Vikatou 2018, 260. – Während Vikatou in dieser Figur den Anführer des Klagezuges sieht, der den Takt vorgibt, ist Psychogiou hingegen der Ansicht, dass er nicht in Zusammenhang mit dem Threnos zu sehen ist, sondern als „priestly figure“ eine andere – jedoch nicht näher zu bestimmende – Funktion übernimmt. Inwiefern sich die Beziehung zwischen Threnos und dieser Figur charakterisieren lässt, ist allein aufgrund der Darstellung nicht zu bestimmen. Festzuhalten ist lediglich, dass er aufgrund der Insignie und wohl auch aufgrund seiner Position am Kopfende der Kline im rituellen Geschehen eine übergeordnete Rolle innehat. m. E. trifft jedoch die Interpretation von Psychogiou 2011, 615. 620, wonach der ‚Priester‘ als auch die männliche Figur auf der Kline ithyphallisch dargestellt sind, nicht zu. Der Strich zwischen den Beinen der beiden Figuren dürfte wohl als Teil des Schurzes, nicht aber als Penis, zu interpretieren sein.

²⁴³ Marinatos 1993, 128 meint, er halte in der rechten Hand einen länglichen Gegenstand. Die Oberfläche ist allerdings stark abgerieben. Um welchen Gegenstand es sich genau handelt bzw. ob er überhaupt etwas in der Hand hält, lässt sich daher nicht eruieren. Marinatos spricht dennoch davon, dass er ein ‚Szepter‘ hält. Möglich ist allerdings auch, dass es sich hierbei lediglich um die Ritzung in der Oberfläche handelt, welche neben dem Arm der Figur verläuft.

²⁴⁴ Die andere Schmalseite der Larnax weist Ornamentdekor auf, auf den Längsseiten befinden sich Darstellungen stilisierter (Papyrus-)Pflanzen. Der Dekor entspricht damit der ‚gängigen‘ kretisch-mykenischen Larnaxikonographie.

²⁴⁵ So auch Alexiou 1976, 138 f., der allerdings meint, er sei mit einer Gebets- bzw. Segenshaltung wiedergegeben und leiste „Fürbitte für den Verstorbenen“.

²⁴⁶ In den Grabungsberichten wurden die Figuren von Theodoros Spyropoulos fälschlicherweise als weiblich bezeichnet (Spyropoulos 1971a, 12; Spyropoulos 1971c, 13–18). Auch Belgioro 1978; Demakopoulou – Konsola 1981, 83 f.; Gallou 2005, 50 bezeichnen die Figuren als weiblich. Dies ist allerdings aufgrund der bisherigen Ausführungen als unwahrscheinlich anzusehen.

²⁴⁷ Spyropoulos 1971a, 12 bezeichnet das Mischwesen bereits als Sphinx, in einem weiteren Grabungsbericht bezeichnet er es jedoch als Kentaur (Spyropoulos 1971c, 14). Belgioro 1978 interpretiert es als einen weiblichen Kentauren, Rutkowski 1979, 35 sowie Rutkowski 1981, 60 meint ebenfalls, es handle sich um einen Kentauren.

berührt wird, angeordnet sind (Abb. 41). Die andere Seite zeigt vier männliche Figuren²⁴⁸, die ebenfalls antithetisch um eine Säule, die von zweien der vier Männer berührt wird, angeordnet sind²⁴⁹ (Abb. 42). Die beiden äußeren fassen dem jeweils Vorderen auf die Schulter. Während drei der Figuren einen Mantel im beschriebenen Typus tragen, unterscheidet sich jedoch die Kleidung jener links der Säule von der anderen, da sie keinen diagonalen Streifen aufweist. Fraglich ist allerdings die Bedeutung dieser Unterscheidung sowie die damit einhergehenden Implikationen. Eine mögliche Erklärung könnte der Umstand darstellen, dass die Figur weiblich ist. Angesichts einer näheren Betrachtung der Gestaltung der Kopfbedeckung erscheint dies aber unwahrscheinlich. Während weibliche Figuren auf anderen Larnakes aus Tanagra in identem Stil ähnliche flache Kappen tragen, die jedoch Bänder, die über den Hinterkopf hinabreichen, aufweisen²⁵⁰, fehlt hier die Angabe eines solchen Bandes. Die Sphinx auf der gegenüberliegenden Längsseite trägt jedoch ebendiese Kopfbedeckung mit einem über den Hinterkopf hinabfallenden Band²⁵¹. Die Kappen der männlichen Figuren hingegen weisen keine Bänder auf und sind ident mit jener der Figur unmittelbar links neben der Säule, weshalb es wahrscheinlich erscheint, dass es sich bei dieser ebenfalls um die Wiedergabe eines Mannes handelt. Die exakte Bedeutung der Unterscheidung der Figuren lässt sich, wie erwähnt, nicht eruieren, jedoch wäre mitunter an verschiedene Funktionen im Rahmen des dargestellten Rituals zu denken²⁵². In Bezug darauf kann davon ausgegangen werden, dass es Teil der Bestattungszeremonie war²⁵³, wobei die Säule als ‚sakrales Emblem‘ wohl auch auf eine priesterliche Funktion der Offizianten verweist²⁵⁴. Eine priesterlich-offizielle Funktion im Kontext des

²⁴⁸ s. dazu Anm. 246.

²⁴⁹ Hinsichtlich der Komposition entspricht die Darstellung auf dieser Längsseite einer weiteren Darstellung männlicher Figuren auf einer anderen Larnax aus Tanagra (LA21). Diese zeigt ebenfalls vier männliche Figuren, die antithetisch gruppiert sind, allerdings nicht um eine Säule, sondern um ein rechteckiges Feld mit Gittermuster, welches die beiden Bildfelder trennt. Die beiden vorderen Figuren berühren mit einem Arm das Feld vergleichbar jenen Figuren auf LA35, die die Säule berühren. Der Zusammenhang in der Motivik legt nahe, dass es sich wahrscheinlich um einen identen rituellen Handlungsablauf handelt, der angesichts seiner Wiedergabe auf Larnakes in sepulkralem Kontext vollzogen wurde.

²⁵⁰ s. dazu Kramer-Hajos 2015, 638–641. – Vgl. auch Immerwahr 1990, 155; Panagiotopoulos 2007, 207.

²⁵¹ Zur Kopfbedeckung s. auch Belgioro 1978, 212; Rutkowski 1979, 35; Immerwahr 1995, 113. – s. auch Blakolmer 2016, 132 f. mit weiteren Beispielen von Sphingen mit dieser Art Kopfbedeckung. – Dakouri-Hild 2021, 359 sieht darin jedoch keine Kappen mit Bändern, sondern das Haar.

²⁵² Auf Längsseite B von LA22 sind ebenfalls vier männliche Figuren zu sehen, wobei wiederum drei davon lange Mäntel mit einem Diagonalstreifen tragen. Der Mantel der vierten männlichen Figur weist jedoch keinen diagonalen Streifen auf. Der Unterscheidung der Figuren liegt möglicherweise die gleiche Bedeutung zugrunde wie jener auf LA35.

²⁵³ s. Anm. 249.

²⁵⁴ Allgemein zur sakralen Bedeutung der Säule in Kult und Religion frühägyptischer Zeit s. etwa Matz 1958, 421–423; Rutkowski 1981, 51–74; Marinatos 1993, 180; Shaw 2022, 99–101. – Interessant erscheint auch die Interpretation von Marinatos 1997, 290 in Bezug auf die Darstellung auf der Larnax: „[...] the column [...] may stand for the tomb or the liminal zone between this and the other world.“ Letzteres trifft mit großer Wahrscheinlichkeit für die Darstellung auf der gegenüberliegenden Längsseite mit der Sphinx zu. Die verkürzte Angabe des Grabmals als Säule würde insbesondere dessen rituelle Brisanz hervorheben, da die Bestattungszeremonie in der Beisetzung des

Begräbnisrituals legt auch die Darstellung auf der gegenüberliegenden Längsseite nahe, die die Sphinx, ein übernatürliches Mischwesen, gemeinsam mit einem Priester wiedergibt und somit einerseits dessen Status anzeigt²⁵⁵. Andererseits verweist diese Szene auch auf die Schwelle von Diesseits zu Jenseits, welche durch den (menschlichen) Priester, der gemeinsam mit einem übernatürlichen Wesen dargestellt ist, verdeutlicht wird²⁵⁶.

Wie sich gezeigt hat, gestalten sich die Funktionen weiblicher und der deutlich weniger häufig vorkommenden männlichen Figuren sehr unterschiedlich. Während Frauen vor allem als Klagende in Aktion treten und sich um die Pflege des Leichnams kümmern²⁵⁷, übernehmen Männer priesterliche Funktionen im Rahmen des Bestattungsrituals oder tragen auch die Kline mit dem Leichnam²⁵⁸, in der Regel treten sie jedoch nicht als Klagende in Erscheinung. Eine Ausnahme bildet allerdings der Klagende auf der Schmalseite von **LA15**, der sich anhand der Kleidung eindeutig als Mann identifizieren lässt. Diamantis Panagiotopoulos lieferte einen interessanten Erklärungsansatz für dieses singuläre Beispiel eines klagenden Mannes. Laut seiner Interpretation ist es denkbar, dass es sich in diesem Fall nicht um die Visualisierung einer rituellen Handlung, d. h. der rituellen Klage, handelt, sondern um eine spontane Bekundung der Trauer²⁵⁹.

Das Motiv des Klagens wird abgesehen von den bisher diskutierten Zusammenhängen aber auch in einem weiteren, nicht unmittelbar auf die Bestattung bezogenen Kontext verwendet. So finden sich auf zwei SH IIIB/C-zeitlichen Beispielen aus der Gefäßkeramik Darstellungen von Klagenden, die Bestandteil von Szenen sind, welche sich mit dem Begriff ‚Kriegerabschied‘ charakterisieren lassen. Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um die sog. Kriegervase aus Mykene (**G1**), die im Jahre 1876 von Heinrich Schliemann im nach diesem Fund benannten ‚Haus der Kriegervase‘ in Mykene freigelegt wurde²⁶⁰. Auf beiden Seiten dieses Kraters sind gerüstete Krieger wiedergegeben; während jene auf der Vorderseite ihre Speere geschultert

Leichnams an ebendiesem Ort kulminiert. – s. auch Rutkowski 1973, 35, der ebenfalls meint: „[...] it is likely that the pillar represents a sacred area [...]“.

²⁵⁵ Cavanagh – Mee 1995, 47. – Vgl. dazu auch Rehak 1994.

²⁵⁶ So auch Nanno Marinatos, die in der Säule die Grenze zwischen diesseitiger und jenseitiger Sphäre sieht (s. oben Anm. 254). – s. auch Spyropoulos 1971a, 21; Gallou 2005, 50; Dakouri-Hild 2021, 362. 367.

²⁵⁷ LA5; LA6. – s. dazu auch Kap. 4.2.2.1.

²⁵⁸ s. die *Ekphora*-Szene auf G3.

²⁵⁹ Panagiotopoulos 2007, 207 f. – Dies impliziert auch, dass die Figur nicht zwingend einen Priester bzw. Offizianten darstellen muss. Die Kleidung würde dabei lediglich den Zweck der Zuschreibung des Geschlechts an die Figur erfüllen; eine nähere Charakterisierung seines Status bzw. seiner Funktion scheint damit hingegen nicht zu erfolgen. Im Falle der SH IIIC-zeitlichen Gefäßfragmente (G2; G3) dürfte dieser Aspekt ohnehin in den Hintergrund getreten sein. Die männliche Tracht, der Schurz, übernimmt hier nicht die Funktion einer ‚doppelten‘ Bedeutungzuweisung wie in der Regel die Mäntel der männlichen Figuren auf den Larnakes aus Tanagra (Mann und Priester). Die Charakterisierung als Offiziant erfolgt hier allein über die Handlung bzw. die Wiedergabe von Insignien/Kultgerät: s. die Figur mit Axt/Hammer auf G2.

²⁶⁰ s. ausführlich zu den Forschungen Schliemanns in Mykene: Demakopoulou 1990, 88–105.

haben und im Begriff sind, in die Schlacht auszuziehen (Abb. 43), haben jene auf der Rückseite ihre Speere in einer Kampfpose erhoben. Hinter den ausziehenden Kriegern befindet sich eine weitere, jedoch weibliche, Figur, die sie verabschiedet²⁶¹. Dieses ‚Abschied nehmen‘ wird durch die Wiedergabe der weiblichen Figur mit einem Klagegestus visualisiert²⁶²: ein Arm ist vor dem Gesicht in einem Bogen zum Kopf geführt und berührt ihn²⁶³. Bereits Spyros Iakovidis hat darauf hingewiesen, dass es sich hierbei nicht um die Wiedergabe einer Klagenden im ‚eigentlichen‘ Sinne handelt, da die Szene keinen unmittelbaren funerären Charakter aufweist²⁶⁴. Der Klagegestus wird jedoch als ikonographische Chiffre verwendet, um eine spezielle Lesart der Szene anzuzeigen. Die implizite Bedeutung dieses Gestus dient der Vorwegnahme der Trauer um den potenziellen Tod der in die Schlacht ziehenden Krieger²⁶⁵. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Beispiel, einem sog. Wagen-Krater²⁶⁶ aus Agia Paraskevi auf Zypern (**G4**), der mit einer dem Inhalt zufolge identen Szene bemalt ist (Abb. 18). Sie zeigt auf einer der beiden Seiten einen von Pferden gezogenen Streitwagen nach links, auf dem sich zwei männliche Figuren befinden. Dahinter, ebenfalls nach links, befindet sich eine weibliche Figur mit spiralförmig gestalteten Brüsten. Sie ist dargestellt mit einem Klagegestus: beide Arme sind erhoben und bogenförmig in Richtung des Kopfes geführt, berühren ihn allerdings nicht. Der Umstand, dass der Kopf nicht berührt wird, hat wohl dazu geführt, dass die Figur mit Idolen im Psi-Typus verglichen wurde²⁶⁷. Aufgrund dieses Vergleichs interpretiert sie auch Joan R. Mertens als Gottheit bzw. als „worshipper“²⁶⁸. Doch hat bereits Spyros Iakovidis darauf hingewiesen, dass es sich hierbei höchstwahrscheinlich um eine vergleichbare Szene wie jener auf der sog. Kriegervase aus Mykene handelt²⁶⁹. In der Tat sprechen einige Gründe für diese Interpretation. Wie bereits dargelegt wurde, kann der Klagegestus in der spätmykenischen Bildkunst in unterschiedlichen Varianten ausgeführt sein. So sind auch erhobene Arme, die jedoch nicht den Kopf berühren, als Visualisierung der Klage durchaus in Form mehrerer Beispiele belegt.

²⁶¹ Dass es sich um eine Szene des Abschieds und somit um ausziehende Krieger handelt, wird nicht nur durch die weibliche Figur nahegelegt, von der sich die Krieger weg bewegen. Auf ihren Speeren hängen zudem kleine Säckchen bzw. ‚Binkerl‘, die wohl als Marschgepäck zu verstehen sind (s. Demakopoulou 1990, 147; Immerwahr 1990, 150; Kaltsas 2007, 146; Deger-Jalkotzy 2008, 76 f.).

²⁶² Bereits 1886 machten Adolf Furtwängler und Georg Loeschcke darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um einen Klagegestus handelt, s. oben Anm. 11.

²⁶³ Der Hinterkopf und die linke Schulter der Figur sind nicht erhalten, jedoch ist davon auszugehen, dass der zweite Arm entweder an der nicht erhaltenen Stelle ebenfalls in einem Bogen an den Kopf geführt ist (so auch Burke 2008, 84), oder, dass beide Arme parallel zueinander vor dem Gesicht zum Kopf geführt sind und somit ähnlich jener der Figuren auf der Larnax aus Knossos (LA1) sowie dem Fresko aus Megalo Kastelli (F1) dargestellt sind.

²⁶⁴ Iakovidis 1966, 46.

²⁶⁵ Vgl. auch Cavanagh – Mee 1995, 50; Huber 2001, 54; Blakolmer 2012b, 17.

²⁶⁶ Allgemein zur Gattung der ‚Wagen-Kratere‘ s. beispielsweise Recht – Morris 2021.

²⁶⁷ s. Huber 2001, 53 f.

²⁶⁸ Mertens 2010, 43.

²⁶⁹ Iakovidis 1966, 46.

Zudem weisen auch Emily Vermeule und Vassos Karageorghis zunächst auf die Ähnlichkeit der Figur zu den Idolen im Psi-Typus hin. Dennoch konstatieren sie, dass es sich um einen Klagegestus handelt und die Figur schwerlich als Göttin zu interpretieren sei, da es unwahrscheinlich ist, dass die beiden Männer im Streitwagen einer Göttin den Rücken zukehren würden. Darüber hinaus verweisen sie auch auf die thematische Ähnlichkeit zur sog. Kriegervase aus Mykene²⁷⁰. So handelt es sich in beiden Fällen um Darstellungen von Männern bzw. Kriegern, die einerseits zu Fuß und andererseits mit einem Streitwagen in den Kampf ausziehen und in beiden Fällen werden sie von einer Frau verabschiedet. Dies wird in beiden Szenen durch den Klagegestus visualisiert, der die Trauer über den prospektiven Tod der Männer im Krieg implizit hervorhebt. Das erwähnte Zukehren des Rückens ergibt sich als kompositorische Konsequenz, um die Bewegungsrichtung und das Fortbewegen von der (bzw. den) zurückbleibenden Frau(en) anzugeben.

Die dadurch implizierte sepulkrale Bedeutung dieser Szenen²⁷¹ wird auch durch den Verwendungskontext der Bildträger augenfällig. Beide Gefäße dienten höchstwahrscheinlich als Grabmarker²⁷². Daraus ist auch zu folgern, dass die Bildthematik möglicherweise auf die Person des Verstorbenen rekurriert und es sich demnach um Krieger bzw. allenfalls männliche Verstorbene handelt. Die sepulkrale Bedeutung zumindest der ‚Kriegervase‘ aus Mykene legt zudem eine freskierte SH IIIC-zeitliche Stele nahe, welche 1893 von Christos Tsountas in einem Kammergrab in der Unterstadt von Mykene freigelegt wurde²⁷³ (Abb. 44). Die ursprünglich wohl aus der Schachtgräberzeit stammende Stele wurde wiederverwendet und mit einem Fresko überzogen, welches drei horizontale Bildfelder zeigt²⁷⁴. Vom oberen sind lediglich Reste eines Opfertisches (?) und weiblicher Figuren erhalten²⁷⁵, das untere zeigt vier Hirsche²⁷⁶ und einen Igel nach rechts. Im mittleren Bildfeld sind fünf gerüstete Krieger nach rechts mit Schilden und Speeren in der jeweils erhobenen Linken zu sehen. Komposition und vor allem

²⁷⁰ Vermeule – Karageorghis 1982, 36.

²⁷¹ Weitere Hinweise zur sepulkralen Bedeutung der Darstellungen liefern mitunter die Angabe von Wasservögeln auf der ‚Kriegervase‘ unter einem der Henkel (hinter der weiblichen Figur), wie Deger-Jalkotzy 2008, 76 betont, sowie die Pflanzen auf dem Krater aus Agia Paraskevi (laut Vermeule – Karageorghis 1982, 36 handelt es sich dabei um Hybride aus Palme, Papyrus und Lilie).

²⁷² So Vlachou 2018, 270 zur ‚Kriegervase‘ aus Mykene. Auch Burke 2008, 80 merkt an, dass wenn dieser Krater auch innerhalb eines Gebäudes (dem ‚Haus der Kriegervase‘) gefunden wurde, er ursprünglich dennoch als Grabmarker gedient haben dürfte. – In Bezug auf den ‚Wagen-Krater‘ aus Agia Paraskevi, dessen genauer Fundkontext nicht bekannt ist, meint Mertens 2010, 43, dass von einer Verwendung in funerärem Kontext ausgegangen werden kann. Recht – Morris 2021, 118 f. betonen ebenfalls, dass vor allem auf Zypern ein deutlicher Zusammenhang zwischen diesen Kratern und Bestattungen zu beobachten ist.

²⁷³ s. Tsountas 1896.

²⁷⁴ Immerwahr 1990, 151.

²⁷⁵ Theodoros Iliopoulos ergänzt in dieser Szene neben einem Rind auf dem vermeintlichen Opfertisch auch mehrere weibliche Figuren mit Klagegestus, s. Iliopoulos 2012.

²⁷⁶ Zu dieser Interpretation der vierbeinigen Tiere s. Vermeule – Karageorghis 1982, 133; Immerwahr 1990, 151; Iliopoulos 2012, 35.

Stil gleichen nahezu exakt der Darstellung der Krieger auf der sog. Kriegervase, weshalb anzunehmen ist, dass beide Werke einer Künstlerhand zuzuweisen sind²⁷⁷. Das Motiv der Kriegerreihe in Kampfpose ist im Falle der Stele eindeutig einem sepulkralen Kontext zuzuordnen, der damit verbundene Bedeutungsgehalt als Dekor eines Grabmarkers ist demnach eventuell auch für die Darstellung auf der ‚Kriegervase‘ anzunehmen²⁷⁸.

4.2.1.2 Zeugnisse aus geometrischer Zeit in vergleichender Perspektive

Wie in spätmykenischer, so ist auch in geometrischer Zeit die rituelle Totenklage innerhalb der sepulkralen Ikonographie ein äußerst häufig auftretendes Motiv. Das dazu vorhandene Quellenmaterial setzt sich zum überwiegenden Teil aus Darstellungen der attischen Vasenmalerei²⁷⁹ zusammen, wobei vereinzelt auch Beispiele anderer Kunstlandschaften – Böotien, Argolis, Kykladen, Samos – überliefert sind²⁸⁰. Daneben sind auch einige Statuetten respektive Gefäßappliken in Form von klagenden Figuren belegt²⁸¹. Nach einem Hiatus in der Bildkunst während der sog. Dark Ages finden sich die frühesten Belege figürlicher Darstellungen ab der mittelgeometrischen Periode²⁸², auch die frühesten Zeugnisse sepulkraler Thematik sind ab dieser Zeit belegt²⁸³. Das früheste Beispiel stellt ein MG II-zeitliches Kraterfragment aus dem

²⁷⁷ Darauf hingewiesen hat bereits der Ausgräber der Stele, Christos Tsountas (Tsountas 1896, 8). Seither gilt die Zuweisung beider Werke an einen Künstler in der Forschung als Konsens: s. Vermeule – Karageorghis 1982, 132; Immerwahr 1990, 151; Huber 2001, 54; Burke 2008, 83; Deger-Jalkotzy 2008, 82; Iliopoulos 2012, 35; Crouwel 2018, 99; Pliatsika 2018, 535; Vlachopoulos 2018, 558.

²⁷⁸ Burke 2008, 83. – Insofern kann Burke zugestimmt werden, seine inhaltliche Interpretation der Szenen ist m. E. allerdings weniger wahrscheinlich. Seiner Ansicht nach handelt es sich bei der Darstellung auf der Vorderseite der ‚Kriegervase‘ nicht um einen Auszug von Kriegern, sondern um eine Prozession im funerären Kontext. Diese wäre auch in Verbindung mit der Rückseite des Kraters zu sehen, auf der weitere Krieger bei Leichenspielen (beim Speerwurf) wiedergegeben seien (s. Burke 2008, 81 f.). Dieser Ansatz erscheint durchaus interessant, vor allem in Hinblick darauf, dass – zumindest was Prozessionen gerüsteter Krieger und Klagefrauen betrifft – vergleichbare Szenen auch aus geometrischer Zeit bekannt sind (s. Kap. 4.2.1.2). Wie allerdings bisher dargelegt wurde, ist es wahrscheinlicher, dass es sich tatsächlich um die Darstellung eines ‚Kriegerabschieds‘ handelt. So hat bereits Demakopoulou 1990, 147 die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass eventuell Wettkämpfe für einen Toten wiedergegeben seien, diese jedoch wieder verworfen mit der Begründung: „Die ganze Szene hat allerdings mehr kriegerisches als zeremonielles Gepräge.“ Ähnlich sieht es auch Deger-Jalkotzy 2008, 77: „Weniger wahrscheinlich ist, dass die Bilder der Kriegervase mit Totenehrung und Leichenspielen zu tun hätten, denn der kriegerische Charakter dieser Darstellungen ist unübersehbar.“

²⁷⁹ Eine grundlegende Materialsammlung dazu s. nach wie vor bei Ahlberg 1971, 25–30, 214–239. Darüber hinaus s. eine aktualisierte Auflistung bei Merthen 2005, 384–400 sowie eine aktuelle Zusammenstellung aller figuralen Keramikgefäße Attikas vom 8. bis ins frühe 6. Jh. v. Chr. bei Rönnberg 2021, 393–419.

²⁸⁰ s. dazu Merthen 2005, 129–133.

²⁸¹ s. etwa Haug 2012, 47.

²⁸² Auf Kreta finden sich figürliche Szenen bereits in PGB, jedoch lässt sich in den überlieferten Beispielen kein eindeutiger Verweis auf Rituale funerären Charakters erkennen. Anthropomorphe Figuren sind zudem lediglich aus proto- sowie spätgeometrischer Zeit überliefert, in den früh- sowie mittelgeometrischen Stilstufen sind sie nicht belegt, s. Kaiser 2013, 142. Eine Ausnahme hinsichtlich der funerären Thematik könnte allerdings eine protogeometrische Bauchhenkelamphora aus einem Grab in Fortetsa darstellen. Der Schulterbereich ist dekoriert mit mehreren Figuren, die jeweils ihre Arme erhoben haben, jedoch den Kopf nicht berühren. Brock 1957, 35 f. Nr. 339 sowie Coldstream 1968, 238 deuten die Figuren als Klagende, Kaiser 2013, 151 f. hingegen sieht in der Szene einen Reigentanz.

²⁸³ Die überwiegende Mehrheit des heute bekannten Materials stammt jedoch aus den Phasen SG I und SG II, s. Ahlberg 1971, 23. – Zu den mittelgeometrischen Beispielen s. Huber 2001, 61–64; Merthen 2005, 73. 84 f.

Kerameikos dar, das eine Figur, die aufgrund der angegebenen Brüste als weiblich charakterisiert ist, mit Klagegestus zeigt²⁸⁴ (Abb. 45). Zum überwiegenden Teil ist die Wiedergabe von klagenden Figuren assoziiert mit Szenen der Prothesis oder der Ekphora. Klagende treten in diesem Kontext zu größeren Gruppen als Prozessionszüge auf oder sind im unmittelbaren Bereich der Bahre bzw. des Wagens platziert, werden aber auch häufig kniend, sitzend oder hockend dargestellt²⁸⁵. Daneben finden sich ab SG II auch Gefäße, die auf keinen spezifischen Ritualmoment, der den Leichnam einschließt, verweisen, sondern lediglich einzelne Klagende wiedergeben²⁸⁶.

In Ansätzen wird damit bereits deutlich, dass in Thematik und Motivik gewisse Überschneidungen mit den Zeugnissen aus spätmykenischer Zeit vorliegen. Dennoch sind einige markante Unterschiede hervorzuheben, die sich in Hinblick auf die geographische Verteilung des Fundmaterials, des Stils und der Bildträger an sich abzeichnen. Wie bereits dargelegt wurde, besteht der überwiegende Teil des spätmykenischen Quellenkorpus aus Larnakes, wobei große offene Gefäße, die wohl als *Sema* am Grab dienten, lediglich einen Bruchteil darstellen²⁸⁷. Demgegenüber stellen die geometrischen Bildträger mehrheitlich ebensolche *Semata* dar, welche als Marker an den Gräbern positioniert waren. Es handelt sich dabei um monumentale Kratere und Bauchamphoren, die vor allem in SG I auftreten und abhängig von der Gefäßform für die Aufstellung an Gräbern männlicher bzw. weiblicher Verstorbener bestimmt waren, erstere für Männer, zweitere für Frauen²⁸⁸. Das Gefäßrepertoire lässt jedoch in der Folgezeit (SG II) eine gewisse Differenzierung erkennen, so treten auch kleinere Halshenkellamphoren sowie Kannen/Oinochoen als weitere Typen auf, die mit Darstellungen sepulkraler Thematik dekoriert sind und als Grabbeigaben verwendet wurden²⁸⁹; auf Kratern und Bauchamphoren hingegen finden sich ab dieser Zeit kaum mehr Szenen funerärer Thematik. Zudem lassen sich vereinzelt auch Hydrien, Skyphoi sowie Becher mit applizierten Klagefiguren an den Henkeln beobachten²⁹⁰. Das vorhandene Quellenmaterial gestaltet sich vergleichsweise homogener als in

²⁸⁴ Athen, Kerameikos-Museum 1254. – Huber 2001, 61 f. 216 Nr. 23; Merthen 2005, 397 Nr. G409.

²⁸⁵ Ahlberg 1971, 69–137. 214–219. 225–232; Huber 2001, 61–86; Merthen 2005, 73–122; Haug 2012, 65–101.

²⁸⁶ Haug 2012, 47.

²⁸⁷ s. G1–G4.

²⁸⁸ Kurtz – Boardman 1971, 63; Merthen 2005, 74; Haug 2012, 45; Vlachou 2017, 191. – Haug weist etwa darauf hin, dass einige Gefäße auch Lochungen im Boden aufweisen. Dies könnte einerseits darauf hindeuten, dass den *Semata* auch die Funktion eines Spendegefäßes zukam. Andererseits kann dies, wie sie weiter bemerkt, auch auf rein praktische Gründe zurückzuführen sein, da sie unter freiem Himmel aufgestellt waren und somit als Abfluss für Regenwasser gedient haben könnten.

²⁸⁹ Merthen 2005, 73 f. – Merthen sowie Haug 2012, 47 mit Anm. 8 weisen darauf hin, dass Gefäße mit Darstellungen sepulkraler Thematik auch aus Heiligtümern stammen. Letztere ist der Ansicht, dass solche Gefäße vereinzelt auch geweiht wurden bzw. folgt sie weitgehend Gauß – Ruppenstein 1998, 30–40, die im Falle von Fragmenten von der Athener Akropolis, die sich zu vier Gefäßen mit Prothesis-Szenen zusammenfügen lassen, vorgeschlagen haben, dass sich die Nutzung des Burgbergs als Nekropole sowie die dortige Kultaktivität überschnitten haben.

²⁹⁰ Huber 2001, 72. 76 f.; Merthen 2005, 74 f.; Haug 2012, 47.

spätmykenischer Zeit²⁹¹. Es erlaubt Rückschlüsse über stilistische Entwicklungen sowie das Vorherrschen bzw. die Wahl bestimmter Motive in Athen und Attika im Verlauf von MG II bis an den Übergang von SG zu FPA, im Zuge dessen sich in Stil und Themenrepertoire gewisse Zäsuren beobachten lassen²⁹². Wie bereits angesprochen, finden sich allerdings auch in anderen Regionen Zeugnisse sepulkraler Thematik, die somit nahelegen, dass das Motivrepertoire in geometrischer Zeit – zumindest in Ansätzen – auch über Attika hinaus Verbreitung fand.

In Hinblick auf die Darstellung von Klagegesten respektive der rituellen Totenklage lassen sich teils große Übereinstimmungen mit den Beispielen aus spätmykenischer Zeit konstatieren. Eine der größten Gemeinsamkeiten liegt m. E. in der starken Differenzierung von weiblichen und männlichen Protagonisten in der Bestattungszeremonie. Wenngleich männliche Figuren in spätmykenischer Zeit in quantitativer Hinsicht in den Darstellungen einen geringen Anteil einnehmen, so ist doch auffällig, dass sie – wie dargelegt wurde – in ihrer Gestik und ihren Handlungen deutlich von jenen der weiblichen Figuren unterschieden werden. So ist auch in geometrischer Zeit in der sepulkralen Ikonographie der Handlungsspielraum von Frauen nahezu ausschließlich auf die Klage beschränkt. Ausnahmen bestehen jedoch bei Figuren, die in unmittelbarer Nähe zur Bahre platziert sind²⁹³. Gudrun Ahlberg hat in Bezug auf die geometrischen Darstellungen funerärer Thematik grundlegend zwischen zwei Gruppen von Protagonist*innen unterschieden. So differenziert sie zwischen ‚private mourners‘ und ‚professional mourners‘²⁹⁴. Ersteres bezieht sich auf Figuren, welche durch ihre räumliche Nähe zum/zur Toten sowie die ausgeführten Handlungen ein besonderes Naheverhältnis zum/zur Verstorbenen erkennen lassen bzw. als Individuen charakterisiert werden. Der letztere Begriff bezieht sich auf jene Figuren, welche sich durch eine weitgehend vereinheitlichte Körpersprache bzw. vereinheitlichte Handlungen der Trauerbekundung auszeichnen und die in größeren Gruppen bzw. in Reihen iterierend wiedergegeben sind²⁹⁵. William Cavanagh und Christopher Mee schlagen hingegen vor, neutralere Bezeichnungen zu verwenden, etwa ‚family mourners‘ anstatt ‚private mourners‘ und ‚collective mourners‘ anstatt ‚professional mourners‘²⁹⁶. M. E. ist

²⁹¹ Wie dargelegt wurde, sind aus spätmykenischer Zeit vielfach auch vereinzelt auftretende Beispiele belegt, die abgesehen von der stilistischen Heterogenität vor allem auch eine große geographische Streuung aufweisen. Auch der größte in sich geschlossene Quellenkorpus aus dieser Periode, die Larnakes aus Tanagra, weist in Hinblick auf Stil und Themenwahl erhebliche Unterschiede auf, anhand derer sich eine diachrone Entwicklung nur schwerlich ablesen lässt. Die Hauptgründe hierfür liegen jedoch im schlechten Publikationsstand der Larnakes begründet. Kramer-Hajos 2015 hat zwar die Darstellungen auf den Larnakes in stilistische Gruppen eingeteilt, jedoch wäre dies mit einer abschließenden Publikation der Funde auch in chronologischer Hinsicht noch abzulegen.

²⁹² s. Huber 2001, 87; Merthen 2005, 142–144; Haug 2012, 47–49.

²⁹³ s. ausführlich zu diesem Aspekt Kap. 4.2.2.2. – Auch in spätmykenischer Zeit sind weibliche Figuren nicht ausschließlich auf die Klage beschränkt, da sie auch den Leichnam betten bzw. in das Leichentuch einhüllen, s. LA5 und LA6.

²⁹⁴ Ahlberg 1971, *passim*.

²⁹⁵ s. Ahlberg 1971, 69–137. 214–219. 225–232.

²⁹⁶ Cavanagh – Mee 1995, 52.

es tatsächlich sinnvoller, diese neutraleren Begriffe zu verwenden, da in der Ikonographie lediglich eine Unterscheidung in Figuren, welche ein besonderes Naheverhältnis zum/zur Verstorbenen aufweisen bzw. eine (rituelle) Handlung als Individuum ausführen, und kollektiven Gruppen von Klagenden getroffen wird. Die in mehrfacher Ausführung auftretenden klagenden Figuren werden als Gruppe oder Teilnehmer*innen von Prozessionen charakterisiert, welche sich als Kollektiv durch identische, rituell gebundene Gesten von den als Individuen anzusprechenden Figuren unterscheiden. Die Gruppe der ‚family mourners‘ soll uns allerdings im Abschnitt zu den geometrischen Prothesis-Szenen noch näher beschäftigen.

Darüber hinaus führen Cavanagh und Mee zwei weitere Kategorien zur Unterscheidung der Figuren ein, die auf eine nähere, d. h. geschlechtsspezifische Unterscheidung der ‚collective mourners‘ abzielt. So differenzieren sie innerhalb dieser Gruppe zwischen ‚female mourners‘ und ‚male mourners‘²⁹⁷. Die Untergruppe der ‚female mourners‘ wird primär durch die Art und Weise des Klagens charakterisiert, wobei zusätzlich auch die Angabe anatomischer Merkmale auf das Geschlecht verweisen kann. In diesen Punkten weisen die geometrischen Darstellungen erhebliche Gemeinsamkeiten mit jenen aus spätmykenischer Zeit auf. In letzterer ist die Klage nahezu ausschließlich auf Frauen beschränkt und wird durch den sog. beidhändigen Klagegestus visualisiert, d. h. beide Arme sind an den Kopf geführt und berühren ihn²⁹⁸. Die Wiedergabe der Klage wird auch in geometrischer Zeit unter anderem mit dem beidhändigen Klagegestus umgesetzt, der wiederum ausschließlich auf weibliche Figuren beschränkt ist²⁹⁹. Diese ‚gendered gesture‘ blieb somit bis in geometrische Zeit – und auch darüber hinaus – als ikonographische Chiffre verbindlich, um eine geschlechtsspezifische Differenzierung respektive Charakterisierung der Figuren im sepulkralen Ritualgeschehen anzuzeigen. Die, wenngleich vereinzelt, vorkommende Angabe von Brüsten bei weiblichen Figuren ließ sich ebenfalls bereits in spätmykenischer Zeit beobachten. Diese Kennzeichnung mittels der anatomischen Geschlechtsmerkmale ist auch für die geometrischen Klagefrauen belegt, wie beispielsweise eine

²⁹⁷ Cavanagh – Mee 1995, 53–55. – Ihre Kategorisierung erfolgt aufbauend auf Ahlbergs Analysen und geschlechtsspezifischen Charakterisierungen der Figuren; allerdings hat Ahlberg nicht explizit mit dieser Terminologie gearbeitet.

²⁹⁸ Wie in Kap. 4.2.1.1 dargelegt, kann der Gestus jedoch graduell variieren; die Grundformel von in Richtung des Kopfes erhobenen Armen bleibt jedoch gleich.

²⁹⁹ Ahlberg 1971, 77 f. 261; Cavanagh – Mee 1995, 53; Huber 2001, 82–84; Merthen 2005, 101; Haug 2012, 71. 85 f. – Wie Haug festhält, lassen sich auch in geometrischer Zeit verschiedene Varianten des beidhändigen Klagegestus beobachten, jedoch wird er auf ein- und demselben Gefäß nie variiert. – Die einzige Ausnahme von der ikonographischen Konvention allein Frauen mit dem beidhändigen Klagegestus darzustellen, findet sich auf einem SG I-zeitlichen Kraterfragment mit Prothesis-Szene in Athen, Nationalmuseum 812 (s. unten Ann. 447) auf dem auch Männer mit diesem Gestus dargestellt sind; die Differenzierung zwischen den Geschlechtern erfolgt hierbei anhand der Angabe von Brüsten bei den weiblichen Figuren.

Halshenkelaamphora in Athen³⁰⁰ (Abb. 46) sowie ein Krater in New York³⁰¹ (Abb. 47) zeigen. Hierbei zeichnen sich allerdings im diachronen Verlauf gewisse Änderungen ab. Während in SG Ia zumeist keine anatomische Kennzeichnung weiblicher Figuren zu beobachten ist, werden hingegen vor allem in SG Ib die Brüste angegeben, um zusätzlich zum beidhändigen Klagegestus eine geschlechtsspezifische Charakterisierung der Figuren vorzunehmen³⁰². In SG II wird darauf jedoch – bis auf vereinzelte Ausnahmen – wieder verzichtet³⁰³, allerdings tritt, wie noch zu zeigen sein wird, in dieser Phase ein weiteres Merkmal auf, um eine Figur als weiblich zu kennzeichnen: die Kleidung.

Eine weitere, durchaus bemerkenswerte Gemeinsamkeit mit Darstellungen spätmykenischer Klagefrauen liegt in der kompositorischen Eigenart von iterierend wiedergegebenen identen Figuren, die, wie dargelegt, daher treffend als ‚collective mourners‘ zu bezeichnen sind. Durch die Angabe einer Gruppe identer Figuren wird ein Trauerzug bzw. eine Prozession gekennzeichnet, eine individuelle Charakterisierung spezifischer Protagonistinnen wird dabei jedoch nicht angestrebt. Vielmehr wird auf eine Gruppe von weiblichen Klagenden an sich verwiesen, die als wesentlicher Bestandteil einer Bestattungszeremonie zu gelten haben. Dieses kompositorische Phänomen ließ sich bereits anhand zahlreicher Beispiele aus spätmykenischer Zeit beobachten. Dennoch offenbaren sich in diesem Punkt auch erhebliche Unterschiede. Während in dieser Periode die Mehrheit der Darstellungen isolierte Figuren bzw. Figurengruppen zeigt und deren Assoziation mit einem aufgebahrten Leichnam auf wenige Beispiele beschränkt ist, verhält es sich in geometrischer Zeit genau umgekehrt. Gruppen klagender Figuren lassen sich zunächst ausschließlich in Zusammenhang mit Prothesis- und Ekphora-Szenen beobachten. Erst ab SG II sind auch Darstellungen auf Gefäßen belegt, deren Hauptthema³⁰⁴ sich auf die Wiedergabe von Reihen Klagender beschränkt³⁰⁵. So zeigt beispielsweise eine

³⁰⁰ Athen, Nationalmuseum 18062: Ahlberg 1971, 27 Nr. 24; Rombos 1988, 419 Nr. 53; Merthen 2005, 386 Nr. G117.

³⁰¹ New York, Metropolitan Museum of Art: 14.130.14: Ahlberg 1971, 27 Nr. 25; Rombos 1988, 418 Nr. 48; Huber 2001, 217 Nr. 31; Merthen 2005, 390 Nr. G147.

³⁰² Haug 2012, 71.

³⁰³ Merthen 2005, 76 f. mit Anm. 27; Haug 2012, 83.

³⁰⁴ Dieser von Merthen 2005, 122 verwendete Begriff zur Beschreibung des Phänomens isoliert auftretender Reihen klagender Figuren mag auf den ersten Blick etwas irreführend sein, da sich auf den Gefäßen abgesehen davon noch weitere Zonen mit figürlichem Dekor befinden (etwa Wagenzüge und Reihen von Kriegern). Dennoch sind die Klagereihen zumeist, wie im Falle der Halshenkelaamphoren, an prominenter Stelle im obersten Bildfeld positioniert. Da sie zudem als verkürzte Angabe des Bestattungsrituals gelten können, ist die Bezeichnung ‚Hauptthema‘ daher durchaus treffend.

³⁰⁵ Merthen 2005, 122. 127. – Merthen listet insgesamt 12 Beispiele mit Reihen klagender Frauen: Hydria in Athen, Agora-Museum P5499: Merthen 2005, 394 Nr. G301 – Halshenkelaamphora in Athen, Kerameikos-Museum 1370: Merthen 2005, 395 Nr. G304 – Kanne in Athen, Nationalmuseum 16022: Merthen 2005, 395 Nr. G307 – Halshenkelaamphora in Berlin, Antikensammlung 3203: Merthen 2005, 395 Nr. G309 – Halshenkelaamphora in Bern, Historisches Museum 23270: Merthen 2005, 396 Nr. G310 – Hydria in Brauron, Archäologisches Museum 148: Merthen 2005, 396 Nr. G311 – Halshenkelaamphora in Brüssel, Musées Royaux du Cinquantenaire A3474: Merthen 2005, 396 Nr. G312 – Becher in Paris, Musée du Louvre CA 1779: Merthen 2005, 396 Nr. G314 –

Halshenkkelamphora in New York³⁰⁶ (Abb. 48) in den Bildzonen am Hals auf der Vorder- und Rückseite jeweils drei klagende Frauen nach rechts, auch eine Hydria in Würzburg³⁰⁷ (Abb. 49) zeigt am Hals sieben Klagende nach rechts; in beiden Fällen fehlt jedoch die Angabe einer Prothesis bzw. einer Ekphora. Wie Annette Haug überzeugend feststellt, lässt sich daraus ableiten, dass sich in dieser Zeit die Klagegesten bereits so tief ins Bildgedächtnis eingeschrieben haben, dass sie auch als isolierte Motive verständlich waren. Daher ist es, wie sie weiter ausführt, auch nur konsequent, dass ab dieser Phase auch die ersten Klagenden in Form von Statuetten bzw. Gefäßappliken belegt sind³⁰⁸. Diese sollen uns allerdings später noch näher beschäftigen.

Ein ausschließlich innerhalb der Gruppe der ‚female mourners‘ auftretendes und lediglich in SG I zu beobachtendes Motiv, findet sich in Form von sitzenden Klagenden, die wiederum iterierend wiedergegeben sind und daher wiederum auf eine größere Gruppe verweisen³⁰⁹. Wie etwa eine Darstellung auf Fragmenten eines Kraters in Paris³¹⁰ (Abb. 50) zeigt, handelt es sich hierbei um ein Motiv, welches im Kontext von Szenen der Prothesis vorkommt³¹¹. Für die spätmykenische Zeit lassen sich jedoch keine vergleichbaren Beispiele anführen, welche sitzende Klagende zeigen.

Die Charakterisierung der ‚male mourners‘ zeichnet sich im Vergleich zu den ‚female mourners‘ durch eine vergleichsweise stärkere Differenzierung in Hinblick auf Gestik, die ausgeführten Handlungen, aber auch durch die Verwendung sekundärer Attribute zur Geschlechtsbestimmung aus. So ist etwa das Tragen von Waffen ein wesentliches Merkmal männlicher Figuren; die Anzahl an Bewaffnungsarten nimmt allerdings in SG II gegenüber SG I ab³¹². Zudem unterscheiden sich ihre Klagegesten vom beidhändigen Gestus, der für die weiblichen Figuren charakteristisch ist. Vielmehr lassen sich unterschiedliche Armhaltungen, welche in verschiedenen Kombinationen auftreten können, beobachten. Ahlberg sowie Cavanagh und Mee beobachten sechs verschiedene Gesten/Handlungen, anhand derer Figuren als männlich

Skyphos in Tübingen, Universität 5629: Merthen 2005, 396 Nr. G316 – Fragmente einer Amphora oder einer Hydria in Athen, Agora-Museum P5025: Merthen 2005, 397 Nr. G401 – sowie die beiden in Anm. 306 und Anm. 307 zitierten Beispiele.

³⁰⁶ New York, Metropolitan Museum of Art 10.210.8: Merthen 2005, 396 Nr. G313.

³⁰⁷ Würzburg, Martin von Wagner-Museum L80: Merthen 2005, 396 Nr. G317.

³⁰⁸ Haug 2012, 47. – Für die spätmykenischen Darstellungen ist, wie bereits ausgeführt wurde, das genaue Gegen teil zu beobachten. Das Motiv der Klagenden bedurfte offenbar keiner Bedeutungsaufladung über eine Verknüpfung mit anderen Motiven, etwa der Prothesis, respektive die Einbettung in den weiteren funerären Ritualkontext, um erst in weiterer Folge auch als isoliertes Motiv als rituelle Totenklage im Zuge der Bestattungszeremonie erkannt und verstanden zu werden. Zudem trifft die Beobachtung Haugs lediglich für Attika zu, da, wie unten zu zeigen sein wird, auf Kreta bereits in protogeometrischer Zeit Statuetten mit Klagegestus belegt sind.

³⁰⁹ Merthen 2005, 105 f.

³¹⁰ Paris, Musée du Louvre A 517: Ahlberg 1971, 25 Nr. 4; Merthen 2005, 391 Nr. G151.

³¹¹ Merthen 2005, 105 f.

³¹² Ahlberg 1971, 75; Merthen 2005, 76; Haug 2012, 71. 89 f.

identifiziert werden können³¹³: 1. eine Hand liegt am Kopf an, die andere berührt das Schwert/den Dolch³¹⁴ (Abb. 51), 2. eine Hand liegt am Kopf an, die andere ist vor dem Körper erhoben³¹⁵ (Abb. 52), 3. eine Hand berührt das Schwert, die andere ist vor dem Körper erhoben³¹⁶ (Abb. 53), 4. beide Arme sind in einer Art ‚Tanzgestus‘ erhoben³¹⁷ (Abb. 54), 5. eine Hand liegt am Kopf an und die andere hängt zur Seite herab oder ist nach hinten geführt³¹⁸ (Abb. 55) und 6. das Tragen von Gaben (Abb. 56). Freilich ist in Bezug auf den letzten Punkt darauf hinzuweisen, dass bei den Gabenträgern nicht von Klagenden im engeren Sinne gesprochen werden kann, weshalb der Begriff ‚mourners‘ in diesem Kontext mitunter irreführend ist. Ihr zentrales Charakteristikum sind nicht bestimmte Gesten, die die Klage visualisieren, sondern das Tragen von Gaben und/oder Utensilien, die wohl im Laufe des Bestattungsrituals Verwendung fanden³¹⁹. Ahlbergs sowie Cavanagh und Mees Typologie folgend, wäre demnach von einer weiteren Kategorie zu sprechen, die etwa als ‚gift bearers‘ bezeichnet werden kann. Wie die ‚female mourners‘ treten auch die ‚male mourners‘ als isoliertes Motiv erst in SG II in Erscheinung³²⁰, wie etwa eine Halshenkkelamphora in Philadelphia³²¹ (Abb. 57) zeigt; im Bildfeld am Hals befinden sich sechs klagende Männer nach rechts.

Gemäß der geometrischen Formensprache beschränken sich die für die inhaltliche Aussage notwendigen Angaben auf die Gestik und im Falle der männlichen Figuren auf die Angabe von Waffen³²². Wie bereits ausgeführt wurde, werden zudem in SG Ib auch Brüste angegeben, um Klagende – zusätzlich zum beidhändigen Klagegestus – als weiblich zu kennzeichnen. Demgegenüber werden die Figuren jedoch nicht mit Kleidung wiedergegeben. Erst ab SG II wird auch

³¹³ Ahlberg 1971, 261–267. 327 Zeichnung 3. – s. auch Cavanagh – Mee 1995, 54.

³¹⁴ Bauchhenkelamphora des Dipylon-Malers in Athen, Nationalmuseum 804: Ahlberg 1971, 25 Nr. 2; Rombos 1988, 413 Nr. 1; Huber 2001, 216 Nr. 27; Merthen 2005, 385 f. G114.

³¹⁵ Halshenkkelamphora in Oxford, Ashmolean Museum 1916.55: Ahlberg 1971, 27 Nr. 33; Merthen 2005, 391 Nr. G150.

³¹⁶ Krater in Athen, Nationalmuseum 806: Ahlberg 1971, 26 Nr. 20; Merthen 2005, 386 Nr. G115.

³¹⁷ Oinochoe in Paris, Musée du Louvre CA 3283: Ahlberg 1971, 28 Nr. 47; Merthen 2005, 390 Nr. G145.

³¹⁸ Halshenkkelamphora in Essen, Folkwang Museum K 969: Ahlberg 1971, 28 Nr. 41; Rombos 1988, 446 f. Nr. 169; Huber 2001, 218 Nr. 46; Merthen 2005, 389 Nr. G137.

³¹⁹ s. etwa neben den Gabenträgern auf dem Krater in New York, Metropolitan Museum of Art 14.130.15 (Ahlberg 1971, 27 Nr. 22; Rombos 1988, 502–504 Nr. 310; Huber 2001, 217 Nr. 32; Merthen 2005, 390 f. Nr. G148) auch die Gabenträger auf einer Halsenkelamphora in Athen, Agora Museum P 4990 (s. Ahlberg 1971, 28 Nr. 39; Rombos 1988, 444 f. Nr. 167; Huber 2001, 217 Nr. 42; Merthen 2005, 384 Nr. G103), zu letzteren s. unten.

³²⁰ Merthen 2005, 123. – Merthen führt insgesamt 9 Beispiele an, die Reihen männlicher Figuren zeigen: Halshenkkelamphora in Athen, Agora-Museum P24032: Merthen 2005, 394 f. Nr. G302 – Kanne in Athen, Kerameikos-Museum 1368: Merthen 2005, 395 Nr. G303 – Halshenkkelamphora in Athen, Kerameikos-Museum 1370: Merthen 2005, 395 Nr. G304 – Halshenkkelamphora in Athen, Kerameikos-Museum ohne Inventarnummer: Merthen 2005, 395 Nr. G305 – Halshenkkelamphora in Berlin, Antikensammlung 3203: Merthen 2005, 395 Nr. G309 – Halshenkkelamphora in Bern, Historisches Museum 23270: Merthen 2005, 396 Nr. G310 – Halshenkkelamphora in Brüssel, Musées Royaux du Cinquantenaire A3474: Merthen 2005, 396 Nr. G312 – Fußtasse in Athen, Kerameikos-Museum 1153: Merthen 2005, 397 Nr. G406 – sowie das in Anm. 321 zitierte Beispiel.

³²¹ Philadelphia, Universität MS 5464: Merthen 2005, 396 Nr. G315.

³²² Zum geometrischen Körperfild s. etwa Huber 2001, 82; Haug 2012, 503 f.

die Angabe von Kleidung zu einem zentralen Kennzeichen weiblicher Figuren³²³, wie etwa eine Halshenkellamphora in Athen³²⁴ (Abb. 58) veranschaulicht. Sie treten nun – vergleichbar etwa den Frauenfiguren in spätmykenischer Zeit – in langen Roben auf, die entweder schraffiert oder ausgefüllt gestaltet sein können, wie die erwähnte Halshenkellamphora in Athen bzw. eine Oinochoe in Paris³²⁵ (Abb. 54) zeigen. Darüber hinaus sind einige Darstellungen belegt, in denen der Oberkörper ausgefüllt und der untere Teil der Roben schraffiert gestaltet ist, wie sich etwa auf einer Halshenkellamphora in Baltimore beobachten lässt³²⁶ (Abb. 59). Zwei Beispiele zeigen darüber hinaus auch bekleidete Männer: Auf zwei Halshenkellamphoren in Philadelphia³²⁷ (Abb. 57) und in Brauron³²⁸ (Abb. 60) sind männliche Figuren mit Schurzen bzw. den Oberkörper bedeckenden und bis zu den Knien reichenden, gemusterten Roben bekleidet³²⁹. Bezeichnend ist auch hierbei, dass, wie in spätmykenischer Zeit, die Kennzeichnung des Geschlechts über bestimmte verbindliche Formen der Bekleidung erfolgte. Im Vergleich zu den Darstellungen männlicher Figuren aus dieser Periode lassen sich allerdings in geometrischer Zeit teils erhebliche Unterschiede festmachen. So treten sie nun in der sepulkralen Ikonographie viel stärker in Erscheinung. Eine Charakterisierung etwa als Priester lässt sich jedoch nicht erkennen, vielmehr treten sie gleichermaßen wie auch Frauen als Klagende auf. Durch die Angabe von Waffen wird nun aber vor allem die Eigenschaft des Mannes als Krieger betont³³⁰. Daneben treten männliche Figuren auch als diejenigen Personen auf, die Gaben bzw. Utensilien für das Bestattungsritual herbeitragen und verweisen demnach auch auf eine bestimmte Funktion der Männer im Rahmen des Bestattungsrituals³³¹. Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Szene mit Gabenträgern auf einer Halshenkellamphora in Athen³³² (Abb. 61). Sie zeigt drei Männer nach rechts, die vorderen zwei tragen einen Kranz bzw. ein Messer (?) während der dritte einen Gegenstand trägt, den Claudia Merthen wie auch Annette Haug als Statuette in Form einer klagenden Gestalt ansprechen³³³. Möglicherweise handelt es sich aber auch um ein Gefäß mit applizierter Klagefigur³³⁴. Die Darstellung verweist demnach auf die

³²³ Merthen 2005, 78 mit Anm. 44.

³²⁴ Athen, Benaki Museum 7675: Ahlberg 1971, 28 Nr. 46; Merthen 2005, 384 f. Nr. G108. – Auf dem gegenüberliegenden Bildfeld des Halses befindet sich die Darstellung einer Prothesis.

³²⁵ s. oben Anm. 317.

³²⁶ Baltimore, Walters Art Gallery 48.2231: Ahlberg 1971, 28 Nr. 37; Merthen 2005, 387 Nr. G127.

³²⁷ s. Anm. 321.

³²⁸ Brauron, Archäologisches Museum 8a: Ahlberg 1971, 28 Nr. 35; Merthen 2005, 388 Nr. G133.

³²⁹ Merthen 2005, 78; Haug 2012, 90.

³³⁰ Haug 2012, 73.

³³¹ Die geschlechtsspezifische Zuweisung bestimmter Funktionen innerhalb des Bestattungsrituals wurde etwa auch in den Darstellungen spätmykenischer Zeit augenfällig.

³³² s. oben Anm. 319.

³³³ Merthen 2005, 120. 134. 384 Nr. G103; Haug 2012, 90. – Merthen meint, es handle sich hierbei entweder um eine klagende Figur oder um ein Thymiaterion.

³³⁴ Haug 2012, 90 spricht auch von einem „Gefäß in Menschengestalt“.

Verwendung derartiger Gefäße bzw. von Statuetten im Rahmen des Bestattungsrituals. Bemerkenswert ist allerdings, dass sich, wie oben dargelegt, eine ähnliche Darstellung auf einer Larnax aus Tanagra (**LA8**) findet (Abb. 28). Hier trägt eine Figur eine Statuette mit Klagegestus und verweist damit höchstwahrscheinlich auf Statuetten wie sie auch mehrfach in SH IIIC-zeitlichen Nekropolen belegt sind³³⁵.

Statuetten mit Klagegestus und Gefäßappliken in Form von klagenden Figuren sind allerdings auch in geometrischer Zeit belegt. Auf Kreta wurden zudem auch frühere, in protogeometrische Zeit bzw. in die Übergangsphase subminoisch-protogeometrisch datierende Beispiele freigelegt. In allen Fällen handelt es sich um Funde aus Grabkontexten. Das erste Beispiel stellt ein Kernos, der aus der Nekropole von Kourtes stammt, dar³³⁶ (Abb. 62). Auf dem Grundring befinden sich sechs Gefäße sowie drei menschliche Figuren. Während eine dieser Figuren die Arme zu einem dieser Gefäße geführt hat, sind die anderen beiden mit Klagegesten wiedergegeben: Eine ist mit dem beidhändigen Klagegestus dargestellt, die andere hat einen Arm an den Kopf geführt und den anderen an die Brust³³⁷. Ein weiteres Beispiel ist eine Gruppe von drei Statuetten mit Klagegesten (Abb. 63), die ebenfalls aus einem funerären Kontext stammen; nähere Informationen zum Fundkontext, außer die Angabe „östliches Kreta“ sind laut Harald Schmid allerdings zu den Objekten nicht bekannt³³⁸. Die ca. 7 cm großen Statuetten weisen einen walzenförmigen, bemalten Körper mit konischen Hälsen, auf denen die kugeligen Köpfe sitzen, auf. Bei zwei der Statuetten sind beide Arme an den Kopf geführt³³⁹, die dritte Figur hat allerdings lediglich einen Arm an den Kopf geführt, den anderen aber an die Brust³⁴⁰. In diesem Gestus, der sich auch bei einer der Figuren auf dem Kernos beobachten lässt, ist wohl das bei Homer beschriebene Schlagen der Brust als Ausdruck der Klage zu verstehen³⁴¹. Bemerkenswert ist zudem der Umstand, dass alle drei Statuetten an der Unterseite leicht eingezogen sind und eine zentrale Bohrung aufweisen, d. h. sie waren höchstwahrscheinlich an Rand oder Henkel eines Gefäßes befestigt³⁴². Weitere Beispiele aus protogeometrischer Zeit finden sich auch in den Statuetten aus den Nekropolen in Vrokastro sowie in Arkades auf Kreta. Bei ersterem handelt es sich um eine Gefäßapplik in Form einer Figur mit Klagegestus³⁴³, bei zweiterem um

³³⁵ s. Kap. 4.2.1.1.

³³⁶ Xanthoudides 1905/1906, 15–17. – Genaueres ist laut Xanthoudides zum Fundkontext allerdings nicht bekannt, lediglich, dass der Kernos aus einem der zahlreichen kleineren Gräber der Nekropole stammt.

³³⁷ Xanthoudides 1905/1906, 17; Schmid 1967, 169.

³³⁸ Schmid 1967, 168.

³³⁹ Bei einer sind sie annähernd kreisförmig gestaltet, während sie bei der anderen eindeutig abgewinkelt wiedergegeben sind, woraus sich eine klare Unterscheidung zwischen Ober- und Unterarm erkennen lässt.

³⁴⁰ Schmid 1967, 169.

³⁴¹ Schmid 1967, 170 f. – s. auch Andronikos 1968, 10; Huber 2001, 33; Merthen 2005, 64.

³⁴² Schmid 1967, 169.

³⁴³ Iakovidis 1966, 45. Taf. 16 Abb. 8; Schmid 1967, 170; Hayden 1991, 130 Abb. 11. 134 Nr. 36. 136 f.; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 80. 218 Nr. 58. – Iakovidis meint, die Applik stamme von einer „cinerary urn“; die

zwei Oberkörperfragmente mit Klagegesten³⁴⁴. Es handelt sich demnach in allen Fällen – dem Kernos und den Statuetten – um weitgehend identische Formen an Grabbeigaben, wie es sich auch für die SH IIIC-zeitlichen Gefäße mit Appliken bzw. Statuetten beobachten ließ. Aufgrund der Zeitstellung aller dieser Beispiele, kann von einer Kontinuität der Verwendung derartiger Beigaben im funerären Bereich, die sich von SH IIIC bis in protogeometrische Zeit erstreckt, ausgegangen werden³⁴⁵. Auch wenn sich die geographische Verteilung dieser Funde in beiden Phasen unterscheidet³⁴⁶ und sich in subminoisch-protogeometrischer Zeit auf Kreta konzentriert, zeigt die weiträumige Verteilung der Fundstellen in SH IIIC, dass diese Praxis bereits in weiten Teilen der Ägäis bekannt war.

Plastische Darstellungen von Klagenden sind nach den diskutierten Beispielen erst wieder ab SG II belegt³⁴⁷ und konzentrieren sich auf Attika. Von der Athener Agora stammt etwa eine Statuette mit Klagegestus, die wahrscheinlich als Applik an einem Gefäß angebracht war³⁴⁸ (Abb. 64). Geschlechtsmerkmale sind nicht angegeben, aufgrund des beidhändigen Klagegestus handelt es sich allerdings höchstwahrscheinlich um eine Frau³⁴⁹. Bemerkenswert ist, dass auf Brust und Rücken jeweils eine Figur in langer Robe und mit beidhändigem Klagegestus – und demnach als weiblich anzusprechend – aufgemalt ist³⁵⁰. Ingeborg Huber charakterisierte dieses Phänomen treffend mit dem Begriff „Bild im Bild“³⁵¹. Durch diese doppelte Konstitution der Klage wird sie in besonderem Maße in Szene gesetzt respektive in gewissem Sinne für die Betrachtenden auch verstärkt. Ein Becher in Paris³⁵² (Abb. 65) zeigt eine Reihe klagender Frauen; es handelt sich hierbei um das Hauptthema, Prothesis oder etwa Ekphora sind nicht angegeben. Am Henkel ist eine sitzende weibliche Figur mit Klagegestus appliziert³⁵³, in ähnlicher Weise war wahrscheinlich auch die Applik von der Athener Agora auf einem Gefäß

Höhe der Figur beträgt ca. 13 cm. Die genaue Datierung ist allerdings fraglich, Hayden sowie Cavanagh und Mee bezeichnen die Applik als früheisenzeitlich. – Hayden deutet die Figur als männlich, Cavanagh und Mee folgen ihr darin. Ausgangspunkt für diese Deutung sind die geteilten Beine (die sich ansonsten bei den weiblichen Statuetten mit Klagegestus nicht feststellen lassen), sowie der Umstand, dass unter den in Vrokastro gefundenen Statuetten weibliche überhaupt fehlen. Allerdings machten Maria Englezou und Giorgos Rethemiotakis darauf aufmerksam, dass sich zwischen den Beinen der Figur eine Gravur befindet, die möglicherweise als Angabe des weiblichen Geschlechts zu deuten ist, s. Englezou – Rethemiotakis 2013, 166 f.

³⁴⁴ Levi 1927–1929, 196 f.; Brandt 1965, 72 f.; Huber 2001, 80. 219 Nr. 59. – Die Fragmente der beiden Statuetten weisen eine Höhe von ca. 4 bzw. ca. 7 cm auf.

³⁴⁵ Wie Huber 2001, 80 in Bezug auf die Statuette aus Vrokastro feststellt, gestaltet sich bei Terrakotten eine scharfe Abgrenzung zwischen spätmykenisch und (proto)geometrisch oftmals schwierig.

³⁴⁶ Fundstellen in SH IIIC: Perati/Attika (ST1 und ST2), Trypes/Kladeos/Elis (ST3), Kamini/Naxos (ST4 und ST5), Ialyssos/Rhodos (ST6–ST8).

³⁴⁷ Cavanagh – Mee 1995, 51; Haug 2012, 47.

³⁴⁸ Agora Museum T 807: Huber 2001, 77. 218 Nr. 51.

³⁴⁹ Shear 1936, 28.

³⁵⁰ Huber 2001, 77; Haug 2012, 105.

³⁵¹ Huber 2001, 77.

³⁵² s. oben Anm. 305.

³⁵³ Haug 2012, 47.

angebracht. Abgesehen von Klagenden als Gefäßappliken³⁵⁴ finden sich ab dieser Zeit in Attika auch Statuetten mit Klagegestus ohne Gefäßzugehörigkeit³⁵⁵. Wenngleich zwischen den früheren Beispielen und jenen aus SG II eine größere Lücke klafft, so zeigen die Funde dennoch, dass diese Form der Beigaben bzw. mitunter auch deren Verwendung im Bestattungsritual auch weiterhin Verwendung fand³⁵⁶.

Der Klagegestus findet sich wie in spätmykenischer auch in geometrischer Zeit nicht ausschließlich in Darstellungen, die auf Bestattungsrituale verweisen. Eine Oinochoe in Hobart³⁵⁷ aus SG II zeigt eine Szene (Abb. 66), die in Komposition und Thematik jenen vergleichbar ist, die sich auf der ‚Kriegervase aus Mykene‘ (**G1**, Abb. 43) sowie dem Krater aus Agia Paraskevi (**G4**, Abb. 18) finden³⁵⁸. Dargestellt ist ein Schiff, auf welches zwei Figuren steigen, die durch die Angabe von Schwertern sowie das Tragen von Speeren als Männer charakterisiert sind. Dahinter befinden sich vier weitere Männer, die wiederum mit Schwertern wiedergegeben sind; sie haben einen Arm an die Schwerter geführt und den anderen vor ihrem Körper erhoben. Hierin lässt sich somit eine der Varianten der männlichen Klagegesten erkennen³⁵⁹. Hinter diesen vier Männern befinden sich zwei Figuren in langen Roben, die ihre Arme bogenförmig an den Kopf geführt haben. Es handelt sich um Frauen, die mit dem beidhändigen Klagegestus dargestellt sind³⁶⁰. Aufgrund des Schiffes, auf das die Männer im Begriff sind zu steigen, lässt sich die Darstellung als Abschiedsszene – vergleichbar jenen aus spätmykenischer Zeit – charakterisieren. Die Krieger besteigen das Schiff und ziehen in den Kampf, sie werden jedoch von den zurückbleibenden Frauen verabschiedet. Wie Elena Walter-Karydi meint, verabschieden die beiden Frauen sowie die vier Männer die beiden bereits auf dem Schiff befindlichen Männer³⁶¹. Auch Claudia Merthen ist dieser Ansicht, wenngleich sie offenlässt, ob auch die anderen Männer eventuell im Begriff sind, das Schiff zu besteigen³⁶². Es könnte sich daher durchaus auch um eine Reihe an Kriegern handeln, die nach und nach das Schiff besteigen und ihrerseits den Abschied, wie die beiden Frauen, ebenfalls beklagen. Die Klage bzw. Klagegesten werden demnach als ikonographische Chiffre verwendet, um die tiefere Bedeutung der Szene – den

³⁵⁴ s. weitere Beispiele bei Haug 2012, 587 Anm. 147.

³⁵⁵ s. dazu Haug 2012, 47. 580 Anm. 13 mit Beispielen.

³⁵⁶ Auch in der Folgezeit sind Statuetten mit Klagegesten zahlreich belegt, ein besonders bemerkenswertes Beispiel stellt ein in Vari freigelegtes Terrakottamodell eines Leichenwagens mit Bahre, Leichnam und Klagenden aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. dar (Athen, Nationalmuseum 26747; Kurtz – Boardman 1971, 92 f. 97 Abb. 22; Huber 2001, 90. 219 Nr. 70; Haug 2012, 110 f.).

³⁵⁷ Hobart, University of Tasmania Classics Museum 31. – Der genaue Fundkontext ist jedoch nicht bekannt, laut Hood 1967, 82 stammt sie vermutlich aus Attika.

³⁵⁸ Es handelt sich bei der Darstellung auf der Oinochoe m. W. um das einzige Beispiel dieser Art in der attisch-geometrischen Vasenmalerei, so auch Merthen 2005, 135.

³⁵⁹ Hood 1967, 85; Merthen 2005, 135; Walter-Karydi 2015, 44.

³⁶⁰ Hood 1967, 85; Merthen 2005, 135; Walter-Karydi 2015, 44.

³⁶¹ Walter-Karydi 2015, 44 f.

³⁶² Merthen 2005, 135.

Abschied, der unter Umständen mit einem endgültigen assoziiert ist – zu verdeutlichen. In Inhalt, Bedeutungsgehalt und der Verwendung des Klagegestus in einem nicht primär funerären Kontext schließt diese Darstellung somit an die erwähnten aus spätmykenischer Zeit an. Ein weiteres Beispiel ähnlichen Inhalts vom Ende des 8. bzw. dem beginnenden 7. Jahrhundert v. Chr. ist aus einem Tholosgrab aus Skouriasmenos auf Kreta überliefert³⁶³. Es handelt sich um eine Hydria, die am Schulterbereich zwei figürliche Szenen aufweist (Abb. 67–68): Auf einer Seite zeigt sie eine männliche Figur auf einem Wagen, auf der anderen drei weibliche Figuren nach links mit Klagegesten. Die weiten Chitonärmel dieser Figuren hängen zudem als Zipfel deutlich herab, wie Ingeborg Huber feststellt³⁶⁴. Vergleichbar jenen oben beschriebenen Beispielen aus Attika, deren Darstellungen sich auf die Angabe von Reihen Klagender als verkürzte Wiedergabe der Bestattungszeremonie beschränken, könnte die Szene auf der Hydria in ähnlicher Weise zu deuten sein. Auch auf den attischen Beispielen finden sich neben den Klagereihen weitere Bildfelder mit Wagenzügen und Kriegern³⁶⁵. In diesem Fall besteht die Darstellung jedoch nicht aus einem Zug, sondern beschränkt sich auf einen Wagen mit einer männlichen Figur. Demnach kann auch Doro Levi zugestimmt werden, der meint, dass es sich bei dieser Figur um den Verstorbenen handelt, der auf seinem „war-chariot“ davonzieht³⁶⁶. Daraus ergibt sich eine Deutung der Darstellungen als Szenen eines Kriegerabschieds, die somit inhaltlich mit jener auf der Kanne in Hobart sowie den spätmykenischen Beispielen zu vergleichen sind.

4.2.2 Prothesis und Bettung des Leichnams

4.2.2.1 Zeugnisse aus spätmykenischer Zeit

Im Gegensatz zum Motiv der rituellen Klage sind in der spätmykenischen Bildkunst Beispiele, die dezidiert den/die Verstorbene(n) ins Zentrum der Darstellung rücken, weit weniger häufig anzutreffen. Wie gezeigt wurde, dominieren Prozessionen von Klagenden oder isoliert angegebene Klagende, welche in verkürzter Form auf die Bestattungszeremonie verweisen³⁶⁷. Szenen, die weitere zentrale Bestandteile der Bestattung, wie die Aufbahrung/Prothesis respektive die Bettung des Leichnams, zeigen und somit ob der Visualisierung des/der Toten auch eine gewisse rituelle Brisanz aufweisen, beschränken sich in spätmykenischer Zeit auf bislang sechs bekannte Darstellungen³⁶⁸. Die zeitliche, wie auch die geographische Verteilung dieser

³⁶³ Heraklion, Archäologisches Museum: Levi 1927–1929, 604– 608; Levi 1969, 20; Huber 2001, 218 Nr. 57.

³⁶⁴ Huber 2001, 79 f.

³⁶⁵ s. oben Anm. 304.

³⁶⁶ Levi 1969, 20.

³⁶⁷ s. Kap. 4.2.1.1.

³⁶⁸ s. LA2. LA3. LA5. LA6. G2. – Auf LA5 befinden sich zwei Szenen; die Bettung des Leichnams in eine Larnax sowie dessen Aufbahrung.

Beispiele zeigen allerdings, dass Aufbahrung und Bettung von SH/SM IIIA2 bis SH IIIC Bestandteil des ikonographischen Repertoires waren und sowohl auf dem griechischen Festland als auch auf Kreta Verbreitung fanden. In thematisch-motivischer Hinsicht weisen die Beispiele dieser – vergleichsweise kleinen – Gruppe an Darstellungen dennoch gewisse Unterschiede auf³⁶⁹, die sich in dieser Form etwa unter den geometrischen Prothesis-Szenen nicht beobachten lassen³⁷⁰. In formaler Hinsicht zeigt sich zunächst die Visualisierung unterschiedlicher Vorgänge und Handlungen innerhalb des Bestattungsrituals, einerseits die Bettung des Leichnams (in die Larnax) und andererseits die Klage am bereits aufgebahrten Leichnam. Beide Aspekte geben Aufschluss über Form und Charakter der Prothesis im Bestattungsritual spätmykenischer Zeit.

Wie im Falle der Darstellungen von Klagenden, stammen auch die frühesten Szenen der Prothesis in der frühägäischen Bildkunst aus Kreta. Auf dem giebelförmigen Deckel der bereits erwähnten SM IIIA2-zeitlichen Larnax (Abb. 11) aus einem Kammergrab in Pigi/Rethymnon befindet sich auf einer der Schmalseiten die Wiedergabe der Aufbahrung eines Leichnams (**LA3**). An der Oberseite weist der Deckel weiteren figürlichen Dekor auf, in dem mit der Angabe eines vierbeinigen Tieres sowie drei menschlichen Figuren höchstwahrscheinlich eine Jagdszene zu erkennen ist³⁷¹. Die weiteren Seiten des Deckels sowie die der Larnax sind mit ornamentalem Dekor und stilisierten Pflanzen bemalt und entsprechen damit einem Dekorationsschema, welches auf zahlreichen kretischen Larnakes zu finden ist³⁷².

Die Darstellung auf der Schmalseite des Deckels zeigt den Leichnam mit dem Kopf nach rechts auf einer Kline mit vier Beinen. Der im Profil wiedergegebene Kopf liegt, wie die Angabe des Auges verdeutlicht, frei, während der restliche Körper in ein Leinentuch eingewickelt zu sein scheint. Einzelne Gliedmaßen sind nicht angegeben, sondern der Körper ist als eine kompakte Einheit gestaltet, die mit vertikalen Strichen verziert ist. Darin ist höchstwahrscheinlich das Muster des Bahrtuches zu erkennen. Am Kopf- und am Fußende befindet sich jeweils eine Figur. Jene am Fußende trägt eine lange Robe und ist daher als weiblich anzusprechen, die Figur am Kopfende trägt hingegen kürzere, bis ungefähr auf Hüfthöhe reichende Kleidung und ist als Mann zu interpretieren³⁷³. Unmittelbar rechts neben der Figur befindet sich eine Struktur,

³⁶⁹ Darauf weist beispielsweise auch Blakolmer 2012b, 17 hin.

³⁷⁰ s. dazu Kap. 4.2.2.2. – So wird in spätmykenischer Zeit, wie zu zeigen sein wird, etwa die Prothesis auf Klinen sowie in Larnakes dargestellt.

³⁷¹ Baxevani 1995, 27. – s. dazu auch oben Anm. 184

³⁷² s. Rutkowski 1966; Mavriyannaki 1972, 87–100; Watrous 1991, 289 f.; Marinatos 1993, 229–241; Marinatos 1997; Merousis 2000a, 266–273; Merousis 2000b.

³⁷³ Baxevani 1995, 31; Montecchi 2016, 682. – Auch wenn es sich hierbei um das einzige Merkmal handelt, welches Rückschlüsse über das Geschlecht der Dargestellten zulässt, ist diese Interpretation durchaus plausibel. Wie bereits in Kap. 4.2.1.1 gezeigt wurde, tragen vor allem weibliche Figuren lange Roben; dies lässt sich in allen hier behandelten Beispielen beobachten. Die Tracht männlicher Figuren variiert hingegen stark.

welche laut Katerina Baxevani als Wiedergabe eines dreibeinigen Stuhles, wie sie auch in Form von Terrakotten belegt sind, zu deuten ist³⁷⁴. Zwar mag diese Interpretation durchaus überzeugen, dennoch bleibt fraglich, inwiefern der Stuhl in der Prothesis-Szene von Bedeutung ist. Baxevani verwies in Bezug darauf auf die Darstellungen geometrischer Zeit, in denen auch Sitzmöbel bzw. Stühle mit Sitzenden häufig zu beobachten sind³⁷⁵. Jedoch handelt es sich hierbei lediglich um die Wiedergabe des Sitzmöbels und sie stellt zudem ein singuläres Beispiel unter den spätkyberischen Aufbahrungsszenen dar. Anhaltspunkte für eine Deutung kann eventuell die männliche Figur zwischen Stuhl und Bahre liefern. Im Vergleich zur weiblichen Figur befindet sie sich näher am Leichnam und nimmt darüber hinaus mit der Position am Kopfende einen bedeutenden Platz innerhalb der Szene ein. Die beiden Arme sind ausgestreckt und scheinen den Kopf des/der Verstorbenen zu berühren – wie noch zu zeigen sein wird, kommt dem Berühren des Leichnams in den Prothesis- bzw. Bettungsszenen eine einnehmende Bedeutung zu³⁷⁶. Zudem befindet sich auch der dreibeinige Stuhl sehr nahe an der männlichen Figur. Demnach könnte es sich um jemanden handeln, dem es eventuell vorbehalten war, während der Bestattungszeremonie darauf Platz zu nehmen, das Sitzmöbel würde somit auf seinen Status verweisen³⁷⁷. So ließe sich daraus folgern, dass die männliche Figur mitunter einen Priester darstellt oder aber einen nahen Angehörigen.

Die weibliche Figur scheint demgegenüber erst an die Bahre heranzuschreiten³⁷⁸ und hat auch ihre Arme ausgestreckt. Wie im Falle der oben besprochenen Prozessionen weiblicher Figuren auf den Larnakes aus Tanagra, erscheint es auch hier möglich, dass mit der Angabe einer einzigen Figur repräsentativ auf einen größeren Trauerzug bzw. eine größere Trauergemeinde verwiesen wird³⁷⁹.

Bemerkenswert an dieser Larnax ist abgesehen von der Position der figürlichen Szenen an Schmal- und Oberseite des Deckels der Umstand, dass sie mit Linien bzw. Wellenlinien übermalt wurden³⁸⁰. Fraglich erscheinen daher die Gründe für die sekundäre Übermalung der beiden Darstellungen. Nanno Marinatos meint etwa, dass die Wellenlinien, die die Prothesis-Szene überdecken, auf die Symbolik des Meeres verweisen und daher auf eine Seebestattung zu

³⁷⁴ Baxevani 1995, 31 f.

³⁷⁵ Baxevani 1995, 31. – s. dazu auch die Ausführungen in Kap. 4.2.2.2.

³⁷⁶ Das Berühren des Kopfes oder der Füße des Leichnams zeigt etwa in geometrischen Prothesis-Szenen, wie Ahlberg 197, 302 dargelegt hat, ein nahes Verhältnis zum/zur Verstorbenen an.

³⁷⁷ Eine Differenzierung der Figuren hinsichtlich Status/Funktion ist etwa auch für die Unterscheidung von Sitzenden und Stehenden in den geometrischen Prothesis-Szenen anzunehmen, s. Kap. 4.2.2.2.

³⁷⁸ Ein Hinweis für das Heranschreiten der Figur, die somit in Bewegung begriffen wäre, lässt sich möglicherweise in der Wiedergabe des hinteren Fußes erkennen. Im Gegensatz zum vorderen scheint hier lediglich die Fußspitze auf dem Boden aufgesetzt zu sein. Freilich ist bei derartigen Details aber Vorsicht vor Überinterpretationen geboten; die Beobachtungen dazu beruhen auf der Umzeichnung bei Baxevani 1995, 18 Abb. 11.

³⁷⁹ Jedoch lässt sich in diesem Fall kein Klagegestus erkennen.

³⁸⁰ Baxevani 1995, 19 f.

beziehen seien. Allerdings beziehe sich dies lediglich auf eine symbolische Ebene, da die Larnax die Knochen des/der Verstorbenen enthielt³⁸¹. Auch Barbara Montecchi schließt sich dieser Interpretation an und meint darüber hinaus, dass in diesem Fall der Darstellung zwei Bedeutungsebenen zugrunde liegen: Mit der Prothesis verweist die Szene einerseits auf das Diesseits, andererseits bezieht sich die Symbolik des Meeres auf das Jenseits. Als weiteres Beispiel für diese Doppeldeutigkeit, die beide Sphären in der Bildkunst kombiniert, führt sie eine Larnax aus Episkopi (Abb. 69) an, auf der mit einem Trankopfer, das den Bezug zum Diesseits verdeutlicht, und der Reise ins Jenseits wiederum beide Ebenen gegenübergestellt werden³⁸². In Bezug auf die Larnax aus Episkopi erscheint diese Interpretation durchaus plausibel, jedoch ist zu bezweifeln, dass diese Erklärung auch für die Szene auf der Larnax aus Pigi zutrifft. Der in Kapitel 4.1.2 bereits ausgeführte Erklärungsansatz, der unabhängig von der Symbolik auf rein praktischen Gründen fußt, mag in diesem Fall eher überzeugen. So hat Baxevani auf den Umstand hingewiesen, dass sich die figürlichen Szenen in stilistischer Hinsicht in der Qualität deutlich von den ornamentalen und floralen Motiven unterscheiden, welche darüber hinaus als Elemente des vorherrschenden ikonographischen Repertoires kretischer Larnakes anzusehen sind. Zudem weist sie auch auf die etwas ungewöhnliche Platzierung der Darstellungen auf der Stirn- sowie der Oberseite des Deckels hin. Dass beide Szenen übermalt sind, ließe sich ihrer Meinung nach damit erklären, dass die Maler mit neuen Motiven experimentierten, allerdings mit dem Ergebnis scheinbar nicht zufrieden waren und daher durch das Übermalen zu ‚verstecken‘ versuchten³⁸³. In Anbetracht des Umstandes, dass sich für die Übermalung der Jagdszene schwerlich eine analoge Bedeutungsebene ableiten lässt, wie sie mit der Meeressymbolik für jene der Prothesis-Szene vorgeschlagen wurde, ist auch zu bezweifeln, dass sich letztere auf eine Seebestattung respektive auf eine symbolhafte Ebene bezieht, welche Dies- und Jenseits gegenüberzustellen versucht³⁸⁴. Abgesehen davon entstammt die Larnax aus Pigi, wie bereits aufgezeigt wurde, einer ‚Phase des Experimentierens‘, in der sich auf Kreta Versuche abzeichnen, Motive in der sepulkralen Ikonographie zu etablieren, welche den Fokus auf die Darstellung von Bestattungsritualen legen, sich aber gegenüber der Symbolik des Jenseits nicht durchzusetzen vermochten³⁸⁵.

³⁸¹ Marinatos 1997, 282. – Auf die sepulkrale Bedeutung des Meeres haben zudem hingewiesen: Watrous 1991, 294. 298. 301–306; Laffineur 1991b.

³⁸² Montecchi 2016, 684 f.

³⁸³ s. oben Ann. 183 und 184.

³⁸⁴ Dennoch ist zu betonen, dass die Symbolik der Wellenlinien in der Bildkunst durchaus auf Wasser bzw. das Meer bezogen sein kann (s. dazu etwa Watrous 1991, 289 f. 299. 301; Baxevani 1995, 25).

³⁸⁵ s. dazu die Ausführungen in Kap. 4.1.2.

Ein weiteres Beispiel, welches mit hoher Wahrscheinlichkeit als eine Darstellung der Prothesis anzusprechen ist, findet sich auf einer Larnax, die in einem Kammergrab nahe Klima Messaras auf Kreta freigelegt wurde (LA2, Abb. 10). Giorgos Rethemiotakis deutete die Szene auf einer der Längsseiten als die Wiedergabe einer Epiphanie; eine männliche Figur schwebt auf eine Plattform vor einem überdimensionalen Thron herab. Aufgrund der fehlenden Angabe von Brüsten identifiziert Rethemiotakis die Figur als männlich und deutet sie zunächst ob der langen Tunika als Priester³⁸⁶. Die Linien, welche vom Oberkörper der Figur schräg nach oben verlaufen, interpretiert er als Bänder, die allerdings ihrer Ausrichtung zufolge wehen bzw. flattern müssen, was seiner Ansicht nach dahingehend zu verstehen ist, dass die Figur herabschwebt. Daraus folgert Rethemiotakis schließlich, dass es sich hierbei nicht um einen Priester, sondern um eine erscheinende Gottheit handelt, wonach die Szene als eine Darstellung einer Epiphanie zu deuten sei³⁸⁷. Die Struktur vor der herabschwebenden Gottheit sei als Thron zu interpretieren, wobei sich darauf eine Polsterung in Form von Tierfellen (?) befindet und die Mulde in der Mitte die Sitzfläche angeben würde³⁸⁸. Rethemiotakis betont auch, dass der Thron einerseits in Relation zur Figur überdimensioniert sei und diese andererseits teilweise auch verdeckt, d. h. er befindet sich in der vordersten Bildebene, während die Gottheit im Bild lediglich eine sekundäre Position einnehmen würde³⁸⁹. Daraus folgert er, dass der Semantik des Thrones in der Szene eine besondere Rolle zukommt. So sei er als Symbol weltlicher und religiöser Macht zu verstehen, wobei Rethemiotakis in Analogie dazu auf die Bedeutung des Thrones in der ägyptischen Ikonographie verweist³⁹⁰.

Eine nähere Betrachtung der Szene offenbart jedoch berechtigte Zweifel an der Interpretation als Darstellung einer Epiphanie vor einem überdimensionalen Thron³⁹¹. Athanasia Kanta wies zurecht darauf hin, dass es sich bei den vermeintlich wehenden Bändern um einen ausgestreckten Arm handelt. Zudem hält die Figur ein nicht näher zu bestimmendes Objekt in der

³⁸⁶ Rethemiotakis 1997, 173.

³⁸⁷ Rethemiotakis 1997, 174. – Die Bänder seien seiner Ansicht nach vergleichbar jenen, welche sich auch bei den Figuren auf dem Sarkophag aus Agia Triada (S1) finden.

³⁸⁸ Ein Vergleichsbeispiel sieht Rethemiotakis in der Darstellung eines Thrones auf einem elfenbeinernen Griff eines Spiegels aus einem Grab in Mykene (s. Platon 1951, 401 Abb. 261), die wohl einen steinernen Thron, vergleichbar jenen, die in Prinias und Katsamba gefundenen wurden (s. Platon 1951, 393 Abb. 24γ. 24δ), wiedergibt. Auch wenn diese – zumindest im Entferntesten – gewisse Ähnlichkeiten aufweisen mögen, so ist es dennoch, wie zu zeigen sein wird, wahrscheinlicher, in der Darstellung auf der Larnax eine Kline zu erkennen.

³⁸⁹ Rethemiotakis 1997, 175. – Gallou 2005, 56 sowie Vettters 2011, 320. 327 folgen ihm in der Interpretation der Szene. Gallou weist jedoch darauf hin, dass es ungewöhnlich sei, dass der Thron die Gottheit verdeckt und diese somit in der Komposition lediglich eine sekundäre Rolle einnimmt.

³⁹⁰ Rethemiotakis 1997, 175 f.

³⁹¹ Vettters 2011 deutet Terrakotta-Thron-Modelle, die vom spätmykenischen griechischen Festland stammen, als Symbole, die auf paliale Epiphanie-Rituale verweisen. Derartige Thron-Modelle wurden sowohl in Siedlungskontexten als auch in Gräbern freigelegt; die Darstellung auf der Larnax deutet Vettters ausgehend davon ebenfalls als ein Epiphanie-Ritual vor einem Thron, s. auch Anm. 389.

Hand³⁹². In der Deutung der zweibeinigen Struktur als Thron folgt sie zwar Rethemiotakis, allerdings schlägt sie als alternativen Interpretationsansatz eine Darstellung eines Rituals vergleichbar dem hethitischen Sallis Wastais vor, bei welchem ein Bildnis des Verstorbenen zunächst auf einem Podest und danach auf einem Thron platziert wird. Die Figur sei demnach als das Bildnis des Verstorbenen zu verstehen³⁹³. Angesichts des Umstandes, dass es sich beim Bildträger um eine Larnax handelt, erscheint es durchaus wahrscheinlicher, dass die Szene einen sepulkralen Charakter aufweist. Jedoch erscheint die Deutung der Struktur, hinter der sich die Figur befindet, als Thron wenig überzeugend. Fritz Blakolmer machte erstmals darauf aufmerksam, dass darin viel eher eine Bahre zu erkennen sei, woraus zu folgern ist, dass die Darstellung eine Prothesis zeigt³⁹⁴. Auch Barbara Montecchi ist der Ansicht, dass die Szene auf der Larnax die Aufbahrung eines Verstorbenen zeigt. Sie weist auch darauf hin, dass unter dem ausgestreckten Arm der stehenden Figur die Silhouette eines mit dem Kopf nach rechts positionierten Leichnams zu erkennen sei³⁹⁵.

In der Tat sprechen einige Argumente für die Deutung der Szene als Wiedergabe einer Prothesis. Gegen die Interpretation von Rethemiotakis ist etwa einzuwenden, dass im Falle der Darstellung einer Epiphanie die Gottheit einen zentralen Platz einnehmen würde, nicht aber in eine sekundäre Bildebene gerückt wird³⁹⁶. Zudem sind die vermeintlichen Bänder, wie bereits angemerkt, als ein ausgestreckter Arm zu deuten; die Figur ist daher nicht als Gottheit anzusprechen. Die als Bahre anzusprechende Struktur nimmt hingegen in der Komposition den zentralen Platz ein, weshalb – wie auch Rethemiotakis meinte – die semantische Signifikanz der Szene auf sie zu beziehen ist. Dass darüber hinaus eine Deutung als Bahre wahrscheinlicher ist, legen auch Vergleiche mit den beiden SH IIIC-zeitlichen Prothesis- und Ekphora-Szenen (**G2**, Abb. 19 und **G3**, Abb. 20) nahe, die hinsichtlich der Form der Klinen markante Überschneidungen aufweisen, die darüber hinaus auch an geometrische Darstellungen von Klinen erinnern³⁹⁷. So ruhen die oben bauchigen und sich nach unten hin verjüngenden Beine auf annähernd quadratischen bzw. quaderförmigen Sockeln. Die Liegefläche wird gekennzeichnet durch eine horizontale Leiste, die in den SH IIIC-zeitlichen Darstellungen, wie auch häufig in den geometrischen³⁹⁸, aus einem Zick-zack- bzw. Gittermuster gestaltet ist. Auf **LA2** ist sie allerdings mit konzentrischen Kreisen versehen, die wahrscheinlich eine Art Verzierung

³⁹² Kanta 2012, 236 f. – Ihrer Ansicht nach könnte es sich dabei um einen Kranz, eine Blume oder aber auch eine Schläge handeln.

³⁹³ Kanta 2012, 237. – Zum hethitischen Sallis Wastais s. auch oben Anm. 162.

³⁹⁴ Blakolmer 2012b, 17.

³⁹⁵ Montecchi 2016, 685 f.

³⁹⁶ s. dazu Anm. 389.

³⁹⁷ s. auch Blakolmer 2012b, 26.

³⁹⁸ s. dazu Kap. 4.2.2.2.

wiedergeben. Auch das Größenverhältnis zwischen Figur und der Struktur legt nahe, dass es sich um eine Bahre handelt. Die Größe der Figur entspricht in etwa der Länge der Kline, d. h. insofern stimmen die Proportionen überein, dass eine liegende Figur darauf Platz finden würde. In diesem Punkt ist an Montecchis Beobachtung anzuknüpfen, die meint, dass auf der Bahre ohnehin die Silhouette eines Leichnams zu erkennen sei. Wenn auch von einer weiteren Figur auf den ersten Blick an sich nichts zu erkennen ist, sondern nur ein Umriss, der von Rethemiotakis als eine Art ‚Polsterung‘ angesprochen wurde, so besteht m. E. die Möglichkeit, darin den in ein Bahrtuch eingewickelten Leichnam zu erkennen. Wie bereits Montecchi meinte, liegt dieser mit dem Kopf nach rechts. Dafür spricht der Umstand, dass die stehende Figur an der Bahre ebenfalls nach rechts wiedergegeben ist und ihren Arm auch in diese Richtung, d. h. in Richtung des Kopfes, ausstreckt. Auf **LA3** findet sich, wie bereits ausgeführt, ebenfalls eine Figur am Kopfende, die mit beiden Händen den Kopf des Leichnams zu berühren scheint³⁹⁹ (Abb. 11).

Wie bereits angesprochen wurde, stammt eine weitere Darstellung einer Prothesis aus SH IIIC; ein im Dromos eines Kammergrabes in Agia Triada in Elis gefundenes Kraterfragment⁴⁰⁰ zeigt die Aufbahrung eines Verstorbenen auf einer Kline an die ein Trauerzug heranschreitet⁴⁰¹ (**G2**, Abb. 19). Die Kline entspricht in ihrer Gestaltung jener auf **LA2** sowie jenen in geometrischen Prothesis-Szenen⁴⁰². Über die Bahre ist allerdings eine Art ‚Bogen‘ gespannt, der von Diamantis Panagiotopoulos als Bahrtuch erkannt wurde, welches wie ein Baldachin über den Verstorbenen drapiert ist⁴⁰³. Dieser liegt mit dem Kopf nach rechts und lässt sich anhand des Schurzes als männlich identifizieren⁴⁰⁴. Zu beiden Seiten der Kline befinden sich Figuren, jene am Fußende, die aufgrund ihres langen Gewandes als weiblich anzusprechen ist, vollführt mit der Rechten den Gestus der Klage, während sie den linken Arm in Richtung des Leichnams ausstreckt. Am Kopfende befindet sich eine kleinere Figur, eventuell ein Kind⁴⁰⁵, welche ebenfalls mit einem Arm den Klagegestus vollführt, während der andere ein Bein der Kline berührt. Unmittelbar rechts neben dieser kleineren Figur befindet sich eine, wiederum aufgrund des

³⁹⁹ In den geometrischen Prothesis-Szenen finden sich häufig Figuren am Kopfende, die in ihren ausgestreckten Armen Zweige über den Kopf des Leichnams halten (s. Ahlberg 1971, 91 f. 302). Sollte die Figur auf LA2 tatsächlich, wie von Kanta (s. oben Anm. 392) vorgeschlagen, einen Kranz oder eine Blume halten, so wäre hier mitunter ein ähnliches Motiv zu erkennen. – s. dazu auch oben Anm. 376.

⁴⁰⁰ s. Schoinas 1999.

⁴⁰¹ Weitere Fragmente, die vom gegenüberliegenden Bildfeld auf dem Krater stammen, zeigen Pferde sowie Fische. Das genaue Thema lässt sich aufgrund des fragmentarischen Zustandes jedoch nicht eruieren (s. Schoinas 1999, 259).

⁴⁰² Vikatou 2019, 283.

⁴⁰³ Panagiotopoulos 2007, 211. – Auch Crouwel 2006, 19 spricht bereits von einem Bahrtuch, unter dem der Leichnam liegt. – s. auch Schoinas 1999, 258, der ebenfalls von einer Art Baldachin bzw. Bedeckung spricht.

⁴⁰⁴ s. dazu oben Anm. 242.

⁴⁰⁵ So bereits auch Schoinas 1999, 258.

Schurzes, als männlich zu identifizierende Figur mit Kultgerät, die, wie oben ausgeführt, als eine Art ‚Priester‘ anzusprechen ist und dem die Leitung des Ritualgeschehens obliegt. Die Szene lässt sich somit in drei Teile untergliedern: Auf der linken Seite des Bildfeldes befindet sich ein Trauerzug, der – soweit es die Darstellung erkennen lässt – aus einer männlichen Figur, deren Beine am linken Bildrand noch erhalten sind, einer Ziege/einem Ziegenbock und einer Klagefrau besteht. Die rechte Seite nimmt die Figur des aktiven Ritualausführenden ein, der als Leiter der Bestattungszeremonie fungiert. In der Bildmitte findet sich mit dem auf der Kline aufgebahrten Leichnam das zentrale Motiv respektive der Fokus des Ritualgeschehens. Die unmittelbar an Kopf- und Fußende positionierten Figuren dürften höchstwahrscheinlich als Angehörige oder Personen mit einem gewissen Naheverhältnis zum Verstorbenen zu charakterisieren sein. Da der Verstorbene eindeutig als Mann gekennzeichnet ist, erscheint es denkbar, dass hier an der Kline Frau und Kind als zentrale Protagonist*innen der Totenklage auftreten. Auf symbolischer Ebene dürfte es sich somit um die Repräsentation des ‚Oikos‘ handeln. Be merkenswert ist darüber hinaus der Umstand, dass der Tote selbst mit einem Klagegestus wiedergegeben zu sein scheint⁴⁰⁶. Zur Semantik eines mit Klagegestus dargestellten Leichnams lassen sich aufgrund fehlender Vergleichsbeispiele nur schwerlich Aussagen treffen. Die Geste könnte m. E. allerdings auf symbolischer Ebene als Klage über das Zurücklassen der Familie seitens des Verstorbenen selbst aufzufassen sein. Darüber hinaus könnte darin aber auch eine Art Abschiedsbekundung des Verstorbenen zu verstehen sein, der sich mit dem Tod zugleich auf die Reise in Jenseits begibt. Dennoch müssen Interpretationen wie diese vorerst reine Spekulation bleiben⁴⁰⁷. Abgesehen von den näheren inhaltlichen Deutungen einzelner Bestandteile der Szene bzw. der Szene als Ganzes nimmt die Darstellung auf dem Kraterfragment in motivischer Hinsicht bereits maßgebliche Elemente der geometrischen Prothesis-Ikonographie vorweg. Die genauen Überschneidungen bestimmter ikonographischer Elemente aber auch Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Bildträger und deren Funktion sollen uns allerdings später noch näher beschäftigen⁴⁰⁸.

Während die bisher besprochenen Beispiele die Aufbahrung auf einer Kline zeigen, sind darüber hinaus auch Darstellungen überliefert, welche die Bettung in eine Larnax sowie die Aufbahrung in einer Larnax wiedergeben. Auf einer Larnax aus Tanagra (**LA5**) finden sich auf allen vier Seiten jeweils zwei horizontal übereinander angeordnete Bildfelder. Die oberen

⁴⁰⁶ Darauf hat auch Vlachou 2018, 270 hingewiesen.

⁴⁰⁷ Nicht zu überzeugen vermag hingegen die Interpretation von Psychogiou 2011, insbes. 620 f. Ihrer Ansicht nach zeigt die Darstellung keine Prothesis im Kontext des Bestattungsrituals, sondern ein Ritual im Kontext eines Kultes um einen zyklisch sterbenden und wiederauferstehenden Vegetationsgott. Die Figur auf der Bahre zeige demnach einen Lebenden, der diesen Gott in einer Art ‚Reenactment‘ darstellt.

⁴⁰⁸ s. dazu Kap. 4.2.2.2.

Bildfelder der Schmalseiten zeigen Prozessionen weiblicher Figuren mit Klagegestus, in den unteren sind einerseits die Bettung sowie andererseits die Aufbahrung eines Leichnams zu sehen (Abb. 25–26). Die Handlungen beider Szenen hängen zusammen, es handelt sich um die Wiedergabe aufeinanderfolgender Abläufe im Kontext des Bestattungsrituals⁴⁰⁹. Im unteren Bildfeld von Schmalseite A betten zwei weibliche Figuren einen Leichnam in eine Larnax; sie berühren den bereits darin liegenden, in ein Bahrtuch eingewickelten Körper an Kopf und Füßen und beugen sich nach unten⁴¹⁰. Aufgrund der Größenverhältnisse handelt es sich um den Leichnam eines Kindes⁴¹¹. Bemerkenswert erscheint der Umstand, dass der Vorgang des Bettens sowie der Leichnam an sich zu erkennen sind, da aufgrund der gewählten Perspektive das Innere der Larnax eigentlich nicht sichtbar wäre. Um die Wiedergabe dieses rituell brisanten Vorganges allerdings dennoch zu ermöglichen, wandte der Maler offenkundig einen künstlerischen ‚Kniff‘ an. So ist die Längsseite der Larnax transparent gestaltet, wodurch der gebettete Leichnam zu erkennen ist⁴¹². Mit der Szene im unteren Bildfeld von Schmalseite B ist im rituellen Ablauf der Bestattungszeremonie der auf die Bettung folgende Schritt dargestellt, die Prothesis. An Kopf- und Fußende der Larnax sind weibliche Klagende dargestellt, eine weitere Klagende befindet sich am linken Rand des Bildfeldes. Unmittelbar vor der Larnax befindet sich, in etwas eigenständlich anmutender Position bzw. Haltung, eine weitere Figur, die aufgrund ihrer Kleidung wahrscheinlich ebenfalls als weiblich anzusprechen ist. Es dürfte sich hierbei allerdings um einen besonders heftigen Ausdruck der Klage handeln, da die Figur sich auf den Boden geworfen zu haben scheint respektive am Boden kauert⁴¹³. Da die Darstellung teils stark abgerieben ist, lässt sich zwar der Kopf nicht eindeutig erkennen, jedoch scheinen die Arme im Klagegestus in dessen Richtung geführt zu sein. Es erscheint aber auch möglich, dass die Arme nicht an den Kopf, sondern an die Larnax geführt sind. Vergleichbare Motive mit unmittelbar vor der Bahre hockenden oder knienden Klagenden finden sich etwa auch in geometrischen Prothesis-Szenen⁴¹⁴, in der spätmykenischen Bildkunst bildet dieses Beispiel allerdings den einzigen Beleg dieser Art.

⁴⁰⁹ Anders interpretieren dies Barbara Montecchi und Anastasia Dakouri-Hild, s. Anm. 413.

⁴¹⁰ Demakopoulou – Konsola 1981, 82; Baxevani 1995, 27; Cavanagh – Mee 1995, 50; Immerwahr 1995, 110; Benzi 1999, 217; Huber 2001, 51; Phialon – Farrugio 2005, 243; Panagiotopoulos 2007, 206; Blakolmer 2012b, 25; Montecchi 2016, 687 f.; Dakouri-Hild 2021, 366.

⁴¹¹ Immerwahr 1995, 110; Marinatos 1997, 282; Cavanagh – Mee 1995, 46; Dakouri-Hild 2021, 366.

⁴¹² Immerwahr 1995, 110 bezeichnete diese Darstellungsweise als „X-ray fashion“. – s. dazu auch Baxevani 1995, 27; Benzi 1999, 217; Dakouri-Hild 2021, 366.

⁴¹³ Montecchi 2016, 687 f. und Dakouri-Hild 2021, 366 deuten diese Figur fälschlicherweise als einen in der Larnax liegenden Leichnam, der jedoch im Gegensatz zur Darstellung auf der gegenüberliegenden Schmalseite eine Art „dress“ tragen würde. Aufgrund der Größe der Figur sowie ihrer Position ist dies allerdings auszuschließen, dass es sich hierbei um die Wiedergabe des Leichnams handelt, auch wenn Montecchi in der Größe einen Hinweis darauf sieht, dass hier zwei verschiedene Bestattungen wiedergegeben sind.

⁴¹⁴ Ahlberg 1971, 124; Hiller 2006, 188 f. – s. dazu auch die Ausführungen in Kap. 4.2.2.2.

In Hinblick auf die Frage nach einer näheren Charakterisierung des Verstorbenen bzw. nach seiner – zumindest sozialen – Identität kann ein Blick auf die weiteren Bildfelder der Larnax Auskunft geben. Neben den Friesen mit den Klagenden sowie den beiden diskutierten Szenen finden sich auch Darstellungen, die keine unmittelbare sepulkrale Thematik aufweisen⁴¹⁵. So zeigen drei der Bildfelder einen Zweikampf und Wägen, eine Jagd- sowie eine Stierspielszene⁴¹⁶ (Abb. 23–24). Diese Szenen werden mitunter als Leichenspiele, die zu Ehren des Toten veranstaltet wurden, interpretiert⁴¹⁷. Mario Benzi meinte hingegen, es handle sich um Initiationsriten und somit um eine Anspielung auf den sozialen Status des Verstorbenen, der jedoch als Kind und damit vor seiner Adoleszenzphase verstorben ist⁴¹⁸. Allerdings dürften diese Darstellungen wohl nicht unbedingt als Initiationsriten, sondern eher als allgemeiner Verweis auf die gesellschaftliche Sphäre, welcher der Bestattete entstammt, zu verstehen sein. So erscheint die von Diamantis Panagiotopoulos vorgebrachte Interpretation überzeugender: „Das anspruchsvolle Bildprogramm könnte [...] auf die Lebensweise der sozialen Gruppe des Toten bezogen [sein] und somit seine ideelle – und durch den verfrühten Tod nicht erreichte – soziale Identität schlaglichtartig dargestellt haben.“⁴¹⁹ Im Falle dieser Larnax weisen daher weitere Darstellungen anderer Thematik, die allerdings in Kombination mit Szenen der Prothesis respektive von Bestattungsritualen auftreten, den Verstorbenen als männliches Mitglied der Gesellschaft aus. Ähnliche Schemata der Charakterisierung der Verstorbenen, die über eine Verknüpfung von Prothesis und Themen erfolgt, die auf eine genuin männliche Sphäre verweisen, jedoch keinen unmittelbar sepulkralen Bezug erkennen lassen, begegnen, wie zu zeigen sein wird, auch in geometrischer Zeit⁴²⁰.

Gegenüber den bisher diskutierten Beispielen, welche die Prothesis auf einer Kline zeigen, impliziert eine Aufbahrung in einer Larnax jedoch gewisse Unterschiede in Hinblick auf den

⁴¹⁵ So auch Panagiotopoulos 2007, 211.

⁴¹⁶ Die Jagdszene könnte etwa einen Verweis auf die Aktivitäten des Verstorbenen im Jenseits darstellen, wie es Watrous 1991, 298–301 in Bezug auf die Jagdszenen auf den kretischen Larnakes vorgeschlagen hat. Die Jagd im Jenseits sieht Watrous von eschatologischen und ikonographischen Prototypen der ägyptischen Vorstellungswelt entlehnt.

⁴¹⁷ s. etwa Immerwahr 1995, 116; Gallou 2005, 49; Phialon – Farrugio 2005, 247 f.; Kramer-Hajos 2015, 650.

⁴¹⁸ s. Benzi 1999. – Nicht zutreffend erscheint m. E. seine Interpretation der Zweikampfszene. Benzi 1999, 219–223 meint, darin nicht einen Kampf mit Schwertern/Dolchen, sondern eine Boxszene zu erkennen. Die in Form von Strichen angegebenen Objekte, die die Protagonisten halten, sind allerdings eindeutig als Waffen, d. h. Schwerter/Dolche, anzusprechen. Interessanterweise finden sich auf zwei zyprischen ‚Wagen-Krateren‘ ähnliche Duellszenen, wobei es sich in diesen Fällen bei den Protagonisten tatsächlich um Boxende handeln dürfte; auch sie befinden sich zwischen Wägen (s. Recht – Morris 2021, 116, 119. Nr. A241, A255; auf den sepulkralen Aspekt der ‚Wagen-Krater‘ wurde bereits oben in Anm. 272 verwiesen).

⁴¹⁹ Panagiotopoulos 2007, 211. – s. auch Dakouri-Hild 2021, 366 f., die von einer „aristocratic dimension“ der Szenen spricht, die sich darüber hinaus der Aneignung (etwa hinsichtlich der Stierspiele) typisch minoischer Ikonographie bedient (so beispielsweise auch Marinatos 1997, 288; Kramer-Hajos 2015, 650). – Nicht auszuschließen bleibt hingegen dennoch, dass, wie in Anm. 416 dargelegt, die Jagdszene einen Verweis auf das Jenseits darstellt.

⁴²⁰ s. dazu ausführlich in Kap. 4.2.2.2.

Ablauf und den Charakter der Bestattungszeremonie. Während in ersterem Fall die Kline als ein wesentliches ikonographisches Motiv erscheint und im Ablauf des Bestattungsrituals jener Vorgang wiedergegeben wird, welcher dem Transport des Leichnams zum Ort der eigentlichen Bestattung und der Grablege selbst vorausgeht, zeigt in letzterem Fall die Larnax an, dass zumindest die Bettung bereits durchgeführt wurde⁴²¹. In weiterer Konsequenz ergibt sich die Frage, ob die Aufbahrung in der Larnax jene auf der Kline ersetzt, oder ob damit tatsächlich eine erst später stattfindende Handlung – eventuell bereits im Grab selbst – verdeutlicht wird. Wurde der Leichnam zunächst auf einer Kline aufgebahrt und danach zum Ort der Grablege überführt und dort in eine Larnax gebettet, oder erfolgte die Bettung und Aufbahrung in der Larnax bereits vor der Ekphora? Die später noch näher zu diskutierende Darstellung einer Ekphora auf einem SH IIIC-zeitlichen Amphorenfragment (**G3**) belegt zwar, dass einerseits der aufgebahrte Leichnam mitsamt der Kline zum Grab überführt wurde. Andererseits kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass die Verstorbenen zunächst in eine Larnax gebettet und erst anschließend zum Grab gebracht wurden. Der derzeitige Quellenstand respektive das Fehlen erklärender schriftlicher Quellen, wie sie etwa aus dem klassischen Altertum bekannt sind⁴²², erschwert zwar nähere Aussagen zum konkreten Ablauf der Bestattungszeremonie, denkbar ist allerdings, dass beide Varianten parallel zueinander existiert haben.

Eine Darstellung auf einer weiteren Larnax aus Tanagra (**LA6**) zeigt auf einer der Längsseiten eine Szene, die auf den ersten Blick nicht eindeutig erkennen lässt, ob die Aufbahrung auf einer Kline oder aber die Bettung in eine Larnax dargestellt ist (Abb. 27). Das zentrale Geschehen um den Leichnam, der aufgrund des Größenverhältnisses zu den anderen Figuren als der eines Kindes anzusprechen ist⁴²³, wird links und rechts von je einer Klagefrau gerahmt. Die Szene wurde mehrfach als Prothesis auf einer Kline gedeutet, wobei – vergleichbar den geometrischen Darstellungen – die netzartig gestaltete Auflagefläche in die Darstellungsebene geklappt ist⁴²⁴. Am Kopf- und Fußende befinden sich zwei weibliche Figuren, die den mit dem Kopf nach links liegenden Leichnam in ein Bahrtuch hüllen, welches in Form eines ihn überspannenden Bogens wiedergegeben ist⁴²⁵. Diese Deutung der Szene erscheint m. E. zwar plausibel, jedoch ist darüber hinaus auch die Möglichkeit einer Interpretation als Bettung in einer

⁴²¹ Wie auch Benzi 1999, 217 betont, ist daraus aber nicht zu erschließen, ob die Ekphora bereits erfolgt ist, oder der Leichnam in der Larnax zum Grab überführt wird.

⁴²² s. dazu etwa Kurtz – Boardman 1971, 169–187; Merthen 2005, 19–72. – s. zudem auch die Diskussion der Belegstellen bei Homer in Kap. 4.2.3.1.

⁴²³ Cavanagh – Mee 1995, 46; Huber 2001, 52.

⁴²⁴ Baxevani 1995, 28; Benzi 1999, 217; Huber 2001, 52; Blakolmer 2012b, 25; Montecchi 2016, 686; Vikatou 2019, 281.

⁴²⁵ Demakopoulou – Konsola 1981, 83; Phialon – Farrugio 2005, 243; Montecchi 2016, 686; Dakouri-Hild 2021, 367.

Larnax in Betracht zu ziehen. Kaiti Demakopoulou und Dora Konsola erkannten in der angesprochenen Struktur keine Kline, sondern die Wiedergabe einer Larnax; in diese werde der Leichnam von den beiden Figuren, vergleichbar der Szene auf **LA5**, gebettet⁴²⁶ (Abb. 25). Von Interesse ist in diesem Kontext auch eine weitere, bisher allerdings unbeachtet gebliebene Struktur im unteren Bereich der mittleren Szene. Es scheint sich hierbei um eine Plattform zu handeln, deren drei Beine in Spiralen auslaufen⁴²⁷. Aufgrund der Anordnung beider Strukturen – auch wenn zwischen ihnen ein Freiraum zu erkennen ist – scheint es, als ob die obere auf der Plattform positioniert ist. Dies erscheint auch angesichts des Umstandes plausibel, dass der untere Abschluss der Plattform und die Standlinie der Figuren ungefähr eine Ebene bilden; die Larnax respektive Kline selbst wäre jedoch zu klein, um bis zum Boden zu reichen⁴²⁸. Außerdem kann der Abstand zwischen beiden Strukturen auch dahingehend interpretiert werden, dass sich die Larnax unmittelbar dahinter bzw. daneben befindet und in der dreibeinigen Struktur die eigentliche Bahre zu erkennen ist⁴²⁹, von der der Leichnam in die Larnax gebettet wird.

Aufgrund der bisherigen Ausführungen lässt sich m. E. jedoch nicht mit Sicherheit bestimmen, ob auf **LA6** die Prothesis auf einer Kline oder aber die Bettung in eine Larnax dargestellt ist. Die Heterogenität der bislang diskutierten Beispiele bei einer vergleichsweise geringen Anzahl an Darstellungen erlaubt zudem keine Rückschlüsse, die eindeutig für eine der beiden Varianten sprechen würden. Auffällig ist dennoch, dass die Prothesis auf einer Bahre auf den Larnakes aus Tanagra ansonsten nicht belegt ist. Mit den Szenen auf **LA5** sind hingegen die Bettung in eine Larnax als auch die Aufbahrung darin eindeutig bezeugt und lassen mitunter vermuten, dass auch auf **LA6** eine Larnax wiedergegeben ist. Die Erklärung für diese geographische Auffälligkeit im Fundmaterial könnte möglicherweise durch regionale Gepflogenheiten bedingt sein, nach denen in der Region Tanagras dem Vorgang der Bettung als besonders brisanter und bildwürdiger Moment des Bestattungsrituals besondere Bedeutung beigemessen wurde. Dieser dezidierte Hinweis auf die Form der Larnaxbestattung in den Darstellungen selbst bekommt auch angesichts des Umstandes, dass sie auf dem griechischen Festland ausschließlich in dieser Region belegt ist, eine gewisse Brisanz.

⁴²⁶ Demakopoulou – Konsola 1981, 83. – So auch Cavanagh – Mee 1995, 50; Immerwahr 1995, 110; Burke 2008, 72; Dakouri-Hild 2021, 366 f. – Phialon – Farrugio 2005, 243 legen sich nicht fest und weisen darauf hin, dass die Struktur entweder eine Larnax oder eine Bahre zeigt.

⁴²⁷ Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es sich lediglich um ein Füllmotiv handelt; so sind etwa ornamentale bzw. spiralförmige Füllmotive auf den Larnakes aus Tanagra mehrfach belegt.

⁴²⁸ In diesem Fall bestünde auch die Möglichkeit, dass die Plattform im weiteren Verlauf der Bestattungszeremonie für die Überführung (Ekphora) als Transportmittel für die Larnax diente.

⁴²⁹ Auch Dakouri-Hild 2021, 367 weist darauf hin, dass in dieser Struktur möglicherweise eine schematisiert wiedergegebene Bahre zu erkennen ist.

4.2.2.2 Zeugnisse aus geometrischer Zeit in vergleichender Perspektive

Wie bereits im Kapitel zu den Klagegesten und der rituellen Totenklage ausgeführt wurde, beschränkt sich das Quellenmaterial zur sepulkralen Ikonographie in geometrischer Zeit überwiegend auf Darstellungen der attischen Vasenmalerei. Auf bislang 62 bekannte Prothesis-Szenen aus Attika⁴³⁰ kommen drei Beispiele aus Böotien⁴³¹, Paros⁴³² und Samos⁴³³. Die früheste Darstellung einer Aufbahrung findet sich in Attika bereits in MG II (Abb. 70). Ein Krater in New York⁴³⁴ zeigt in einem kleinen, hochrechteckigen Feld eine Kline mit einem Leichnam, darunter befinden sich Wasservögel sowie Figuren mit beidhändigem Klagegestus; auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine weitere Darstellung einer Prothesis mit Klagenden. Bis zum Ende der geometrischen Periode bleibt die Prothesis auch das dominierende Motiv innerhalb der sepulkralen Ikonographie Attikas, bevor sie in frühprotoattischer Zeit nur mehr in Ausnahmefällen anzutreffen ist⁴³⁵. Das Motiv der Prothesis scheint in den Regionen außerhalb Attikas allerdings erst relativ spät ins ikonographische Repertoire übernommen worden zu sein, da die erwähnten Belege allesamt aus SG II stammen.

Es war bereits in spätmykenischer Zeit auffällig, dass in allen Szenen der Aufbahrung bzw. der Bettung der Leichnam – mit einer Ausnahme – jeweils mit dem Kopf nach rechts positioniert ist. Diese Darstellungskonvention scheint sich in geometrischer Zeit fortzusetzen, in allen bekannten Prothesis-Szenen liegt der/die Verstorbene ebenfalls mit dem Kopf nach rechts und den Füßen nach links auf der Bahre⁴³⁶. Eine nähere Charakterisierung des Leichnams ließ sich zudem ebenfalls bereits in den spätmykenischen Darstellungen erkennen. So handelt es sich in den Szenen auf **LA5** und **LA6** bei den Verstorbenen aufgrund der geringeren Körpergröße in Relation zu den anderen Figuren um Kinder⁴³⁷. Das SH IIIC-zeitliche Kraterfragment aus Agia Triada in Elis (**G2**) zeigt einen männlichen Verstorbenen, dessen Geschlecht sich anhand seines Schurzes identifizieren lässt. In den übrigen Fällen wird auf eine nähere Kennzeichnung des Leichnams allerdings verzichtet. Auch in den geometrischen Prothesis-Szenen lässt sich dieser Umstand beobachten, so weist die überwiegende Zahl der Beispiele keine unmittelbaren

⁴³⁰ Eine aktuelle Auflistung s. bei Merthen 2005, 394–393 Nr. G101–162.

⁴³¹ Hydria in Paris, Musée du Louvre A 575: Ahlberg 1971, 216 Nr. 52; Huber 2001, 78. 218 Nr. 53; Merthen 2005, 393 Nr. G163.

⁴³² Halshenkelamphora in Parikia, Archäologisches Museum: Merthen 2005, 393 Nr. G164.

⁴³³ Kantharos in Samos, Archäologisches Museum K76: Ahlberg 1971, 214 Nr. 51; Huber 2001, 81. 219 Nr. 62; Merthen 2005, 394 Nr. G165.

⁴³⁴ New York, Metropolitan Museum of Art 34.11.2: Ahlberg 1971, 25 Nr. 1; Huber 2001, 62. 216 Nr. 24; Merthen 2005, 391 Nr. G149.

⁴³⁵ Haug 2012, 47.

⁴³⁶ Zschietzschmann 1928, 19; Ahlberg 1971, 31; Merthen 2005, 87. – Dies trifft auch für die geometrischen Ekphora-Szenen zu, s. dazu Kap. 4.2.3.2.

⁴³⁷ Darstellungen der Bestattung von Kindern lassen sich in der geometrischen Bildkunst jedoch nicht beobachten, s. etwa Haug 2012, 69.

Angaben auf, die dezidiert darauf hindeuten, dass es sich bei dem Leichnam um eine Frau oder einen Mann handelt. In einigen Fällen wird hingegen durch die Angabe bestimmter Merkmale oder Attribute explizit auf das Geschlecht der Verstorbenen hingewiesen, was sich insbesondere bei der Kennzeichnung männlicher Figuren in SG II beobachten lässt. Die Charakterisierung erfolgt dabei vorwiegend über die Angabe von Waffen als attributive und genuin in der männlichen Sphäre zu verortende Elemente⁴³⁸. Dies veranschaulichen etwa eine Halshenkellamphora in Essen⁴³⁹ (Abb. 55) sowie die Fragmente einer weiteren Halshenkellamphora in Athen⁴⁴⁰ (Abb. 71), auf denen neben dem Leichnam auf der Bahre auch Waffen platziert sind. Gelegentlich verweisen aber auch anatomische Merkmale auf das Geschlecht der Verstorbenen, wie eine Kanne aus SG II⁴⁴¹ (Abb. 72) sowie ein Kraterfragment aus SG I⁴⁴² (Abb. 73), beide in Athen, zeigen. Ersteres Beispiel zeigt aufgrund der angegebenen Brüste den Leichnam einer Frau, während bei zweiterem durch einen Strich auf Höhe der Hüfte auf das Geschlecht eines Mannes hingedeutet wird.

Die abgesehen von den besprochenen Beispielen weitgehende Absenz attributiver Elemente in den Prothesis-Szenen, die explizit auf das Geschlecht der Verstorbenen verweisen würden, relativiert sich jedoch bei einem näheren Blick auf die gesamte Komposition des figürlichen Dekors sowie auf die Gefäßform an sich. Wie im Kapitel zu den Klagegesten bereits ausgeführt wurde, besteht zwischen der verwendeten Gefäßform und dem Geschlecht der Bestatteten ein unmittelbarer Zusammenhang. So wurden üblicherweise großformatige Kratere als *Sema* für männliche Verstorbene, großformatige Bauchhenkelamphoren für weibliche Verstorbene verwendet. Ab SG II erweitert sich zudem das Formenrepertoire der mit sepulkralen Themen bemalten Gefäße, so sind nun auch Halsamphoren, die vorwiegend mit Männern, und Oinochoen/Kannen, die vorwiegend mit Frauen assoziiert sind, belegt. Annette Haug hat zudem darauf hingewiesen, dass sich dabei auch Unterschiede in der Gestaltung der übrigen Frieszonen abzeichnen. Auf Kratern und Halsamphoren mit Prothesis-Szenen finden sich auch Bildfelder, die mit Kriegern und Wagenzügen bemalt sind und somit die Eigenschaft des Mannes als Krieger hervorheben. Demgegenüber lässt sich feststellen, dass auf Bauchamphoren, Oinochoen und Kannen, die Thematik allein auf das Bestattungsritual respektive die Prothesis

⁴³⁸ Ahlberg 1971, 32 f.; Merthen 2005, 88; Haug 2012, 68 f. 83. – Auf einem Kraterfragment in Paris, Musée du Louvre A 547 (Ahlberg 1971, 26 Nr. 13; Rombos 1988, 415 Nr. 21; Merthen 2005, 392 Nr. G155) verweisen, wie Haug feststellt, Dreifüße unter der Kline darauf, dass es sich um einen männlichen Verstorbenen handelt.

⁴³⁹ s. oben Ann. 318.

⁴⁴⁰ Athen, Kerameikos-Museum 5643: Rombos 1988, 448 f. Nr. 172; Merthen 2005, 385 Nr. G110.

⁴⁴¹ Athen, Nationalmuseum 18474: Ahlberg 1971, 28 Nr. 34; Rombos 1988, 483 Nr. 261; Merthen 2005, 386 Nr. G118.

⁴⁴² Athen, Nationalmuseum 802: Ahlberg 1971, 26 Nr. 7; Rombos 1988, 415 Nr. 17; Merthen 2005, 385 Nr. G113.

beschränkt bleibt⁴⁴³. Allein aus diesen Aspekten resultiert bereits der Hinweis auf das Geschlecht der Bestatteten und erfordert somit keine zusätzliche Charakterisierung des Leichnams durch spezifische Attribute. Wenn dennoch eine nähere Kennzeichnung vorgenommen wird, so „[...] fällt diese visuelle Charakterisierung mit der Genderkonstruktion zusammen, die Bildmedium und Bildkomposition vornehmen [...]“⁴⁴⁴, wie Haug weiter feststellt. Im Gegensatz zu den Darstellungen der spätmykenischen Zeit lässt sich somit ein direkter Zusammenhang zwischen Bildträger und Komposition erkennen, der auch abgesehen von bestimmten Merkmalen und Attributen auf das Geschlecht der Verstorbenen verweist. Allerdings ist auch in diesem Fall eine Ausnahme anzuführen. So legt, wie oben bereits ausgeführt, die Komposition der Bildfelder auf der Larnax **LA5** respektive deren Thematik nahe, dass es sich bei dem Bestatteten um ein männliches Individuum, das wohl vor seiner Phase der Adoleszenz verstorben ist, handelt. Auch hier verweisen die Darstellungen in den Bildfeldern auf Aspekte, die als genuin männlich verstanden wurden⁴⁴⁵.

Wie bereits Gudrun Ahlberg herausgearbeitet hat, lassen sich auch in Hinblick auf die Form der Kline bzw. Bahre, auf denen die Verstorbenen liegen, unterschiedliche Varianten beobachten. Es handelt sich dabei jedoch durchwegs um eine Struktur, die entweder mit allen vier (Abb. 47) oder lediglich mit zwei Beinen wiedergegeben ist (Abb. 51). Die Liegefläche erscheint als rechteckige Leiste, welche in der Regel die oberen Abschlüsse der Beine⁴⁴⁶ miteinander verbindet und ein netz- oder gitterartiges Muster aufweist⁴⁴⁷. Auffällig ist, dass auch in der Gestaltung der Klinen vergleichsweise starke Überschneidungen mit jenen aus der spätmykenischen Bildkunst vorliegen. Die Larnax **LA2** zeigt eine Bahre (Abb. 10), die mit den quaderförmigen Sockeln und den sich nach unten hin verjüngenden Stützen, zwischen denen sich eine Leiste befindet, im Ansatz weitgehende Ähnlichkeiten mit den geometrischen Varianten aufweist. Weitaus frappierender sind allerdings die Übereinstimmungen mit den Bahren aus den SH IIIC-zeitlichen Szenen einer Prothesis (**G2**, Abb. 19), auf die später noch zurückzukommen sein wird, sowie einer Ekphora (**G3**, Abb. 20), die beide aus Elis stammen. In diesen Beispielen

⁴⁴³ Haug 2012, 56. 83–85.

⁴⁴⁴ Haug 2012, 69.

⁴⁴⁵ Vergleichbares könnte auch im Falle des SH IIIC-zeitlichen Kraters aus Agia Triada in Elis (**G2**), der auf einer Seite eine Prothesis-Szene zeigt, zu beobachten sein. Allerdings erlauben die wenigen Fragmente von der gegenüberliegenden Seite, auf denen sich lediglich Pferde und Fische erkennen lassen, keine näheren Rückschlüsse auf das ursprünglich dargestellte Thema respektive ob es auch, vergleichbar den geometrischen Beispielen, auf die soziale Identität des Verstorbenen rekurriert (s. oben Anm. 401).

⁴⁴⁶ Ausnahmen bilden allerdings die Darstellungen auf einem Krater in New York, Metropolitan Museum of Art 14.130.15 (SG I, s. Ahlberg 1971, 27 Nr. 22; Rombos 1988, 502–504 Nr. 310; Huber 2001, 217 Nr. 32; Merthen 2005, 390 f. Nr. G148) sowie ein Amphorenfragment in Thorikos, Archäologisches Museum TC 65.666 (SG II, s. Ahlberg 1971, 27 Nr. 30; Rombos 1988, 506 Nr. 314; Merthen 2005, 393 Nr. G161) in denen die Beine der Kline bis über die Liegefläche bzw. den darauf liegenden Leichnam hinausragen. Den Abschluss bildet in beiden Fällen das Leichtentuch, das an den oberen Enden der Beine wie ein Baldachin drapiert ist.

⁴⁴⁷ s. Ahlberg 1971, 46–54. 325 Zeichnung 1. – Darüber hinaus s. auch Laser 1968, 17–34.

weisen nicht nur die Formen der Stützen große Ähnlichkeiten auf, sondern auch die Leiste dazwischen besteht aus einem gitternetzartigen Muster, wie es auch in den geometrischen Darstellungen zu finden ist.

Ein weiteres Charakteristikum geometrischer Darstellungen der Prothesis ist die Angabe des Bahr- bzw. Leichtentuches⁴⁴⁸. Es erscheint üblicherweise als ausgebreitete Fläche über bzw. hinter dem auf der Bahre liegenden Leichnam (Abb. 47, 51). In den überwiegenden Fällen weist es ein schachbrettartiges Muster auf, wobei es vereinzelt auch aus einem Schrägstrichgitter oder einzelnen Punkten bestehen kann⁴⁴⁹, wie etwa die SG II-zeitlichen Darstellungen auf einem Kraterfragment von der Athener Akropolis⁴⁵⁰ (Abb. 74) sowie auf den Fragmenten eines Kantharos aus dem Heraion von Samos⁴⁵¹ (Abb. 75) zeigen. Zuweilen scheint es über dem Leichnam zu ‚schweben‘, wie eine Szene aus SG II auf einer Hydria in Baltimore veranschaulicht⁴⁵² (Abb. 59), andererseits wird es auch in zahlreichen Beispielen von je einer Figur am Kopf- und am Fußende der Bahre gehalten, wie etwa auf einer Bauchamphora aus SG I in Athen zu sehen ist⁴⁵³ (Abb. 51). Das Breiten des Bahrtuchs über den Leichnam begegnet auch in spätmykenischer Zeit, wie anhand der Szene auf der Larnax **LA6** (Abb. 27) deutlich wurde. Eine Sonderform bildet hingegen die Art und Weise wie das Bahrtuch auf einer SG IIb-zeitlichen Kanne in London gestaltet ist⁴⁵⁴ (Abb. 76). Es verläuft in einem Bogen in Form eines schmalen Streifens vom Kopf- bis zum Fußende der Bahre und bildet somit eine Art Baldachin. Diese Form das Leichtentuch zu drapieren begegnet auch in der Prothesis- sowie in der Ekphora-Szene auf den erwähnten SH IIIC-zeitlichen Gefäßfragmenten aus Elis (**G2**, Abb. 19 und **G3**, Abb. 20). Im Falle der Darstellung auf einem Kraterfragment aus SG I in Athen⁴⁵⁵ (Abb. 77) scheint der Leichnam bereits in das Bahrtuch eingewickelt bzw. davon bedeckt zu sein⁴⁵⁶. In der Regel erscheinen die Verstorbenen auf der Bahre jedoch wie alle anderen Figuren auch, so werden der Oberkörper frontal sowie der Kopf und die Beine im Profil wiedergegeben⁴⁵⁷, oder wie Ahlberg es formuliert: „[...] the corpse is represented on the bier lying on its side, i.e. a standing

⁴⁴⁸ Grundlegend dazu s. Marwitz 1961.

⁴⁴⁹ Marwitz 1961, 11; Ahlberg 1971, 55–59.

⁴⁵⁰ Athen, Nationalmuseum 283: Ahlberg 1971, 29 Nr. 49; Merthen 2005, 385 Nr. G112.

⁴⁵¹ s. oben Anm. 433. – s. auch eine Amphora aus SG II in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek 2680: Ahlberg 1971, 27 Nr. 29; Rombos 1988, 507 f. Nr. 317; Merthen 2005, 390 Nr. 143.

⁴⁵² s. oben Anm. 326.

⁴⁵³ s. oben Anm. 314.

⁴⁵⁴ British Museum 1912,0522.1: Ahlberg 1971, 28 Nr. 45; Rombos 1988, 513 f. Nr. 334; Huber 2001, 217 Nr. 38; Merthen 2005, 390 Nr. G144.

⁴⁵⁵ Athen, Nationalmuseum 812: Ahlberg 1971, 26 Nr. 18; Huber 2001, 216 Nr. 25; Merthen 2005, 386 Nr. G116.

⁴⁵⁶ So auch Haug 2012, 68. – Ahlberg 1971, 56 meint hingegen, es sei nicht sicher, ob der Leichnam bekleidet oder unbekleidet sei. – Eine weitere Szene mit einem Leichnam, der bereits in das Bahrtuch eingehüllt ist, findet sich etwa auf der Hydria des Analatos-Malers (SG II) in Melbourne, National Gallery of Victoria D23/1982: Sheedy 1990; Huber 2001, 218 Nr. 48; Merthen 2005, 390 Nr. G146.

⁴⁵⁷ Merthen 2005, 87. – s. dazu auch Andronikos 1968, 45 f.; Haug 2012, 65.

position turned horizontally.“⁴⁵⁸ Auf dem Athener Fragment ist jedoch nur der Kopf sichtbar, der Körper hingegen ist komplett bedeckt. Eine ähnliche Wiedergabe des Leichnams ließ sich auch auf dem Deckel der Larnax aus Pigi/Rethymnon (**LA3**, Abb. 11) sowie auf einer der Larnakes aus Tanagra (**LA5**, Abb. 25–26) beobachten. Auch hier sind jeweils die Köpfe eindeutig zu erkennen, während der übrige Körper in das Leichtentuch eingewickelt ist. Neben den bislang beschriebenen Varianten das Bahrtuch in der geometrischen Bildkunst wiederzugeben, sind allerdings auch einige Beispiele überliefert, die auf eine Angabe gänzlich verzichten⁴⁵⁹, wie etwa auf der subgeometrischen böotischen Hydria in Paris⁴⁶⁰ (Abb. 78) oder auf einem Kraterfragment aus SG I in Athen⁴⁶¹ (Abb. 79) zu sehen ist.

Das Geschehen in unmittelbarer Nähe der Bahre wird, wie im Abschnitt zur rituellen Totenklage bereits angedeutet wurde, durch die sog. *family mourners* bestimmt. Gudrun Ahlberg unterscheidet zwischen acht verschiedenen Handlungen respektive Gesten, die die Protagonist*innen als solche charakterisieren⁴⁶²: 1. Das Berühren der Bahre: entweder der Stützen⁴⁶³ (Abb. 80) oder der Unterseite⁴⁶⁴ (Abb. 81), 2. das Berühren/Halten des Bahrtuches (Abb. 51), 3. das Berühren der Füße des Leichnams⁴⁶⁵ (Abb. 82), 4. das Berühren des Kopfes des Leichnams⁴⁶⁶ (Abb. 83), 5. das Halten eines Armes über die Füße des Leichnams⁴⁶⁷ (Abb. 76), 6. das Halten eines Armes über den Kopf des Leichnams⁴⁶⁸ (Abb. 78), 7. das Halten eines Objektes über die Füße des Leichnams⁴⁶⁹ (Abb. 77) und 8. das Halten eines Objektes über den Kopf des Leichnams⁴⁷⁰ (Abb. 47). Die Nähe zum/zur Verstorbenen sowie der Umstand, dass diese Figuren bestimmte Handlungen, wie etwa das Berühren des Leichnams, vollführen, kann einerseits auf eine besondere Beziehung zum/zur Toten, oder auf eine bestimmte Funktion innerhalb des Bestattungsrituals verweisen. Ob es sich dabei jedoch tatsächlich um Personen handelt, die ein familiäres bzw. verwandtschaftliches Verhältnis zum/zur Toten pflegen, ist allein daraus nicht

⁴⁵⁸ Ahlberg 1971, 31.

⁴⁵⁹ s. Marwitz 1961, 9 f.; Ahlberg 1971, 55.

⁴⁶⁰ s. oben Anm. 431.

⁴⁶¹ Nationalmuseum 4310: Ahlberg 1971, 26 Nr. 19; Rombos 1988, 421 Nr. 74; Merthen 2005, 386 Nr. G115.

⁴⁶² Ahlberg 1971, 88–91. – s. auch Cavanagh – Mee 1995, 52, die allerdings die letzten beiden Punkte vernachlässigen und lediglich sechs Handlungen/Gesten zur Differenzierung zwischen den im Kollektiv klagenden Figuren und jenen im unmittelbaren Bereich der Bahre erkennen wollen.

⁴⁶³ Krater aus SG I in Athen (Aufbewahrungsort unbekannt): Ahlberg 1971, 26 Nr. 8; Rombos 1988, 415 Nr. 18; Merthen 2005, 387 Nr. G126.

⁴⁶⁴ Krater aus SG I in Sydney, Nicholson Museum 46.41: Ahlberg 1971, 26 Nr. 14; Rombos 1988, 415 Nr. 22; Merthen 2005, 392 f. Nr. G160.

⁴⁶⁵ Halshenkelamphora aus SG II, ehemals London, Kunsthändel: Ahlberg 1917, 28 Nr. 48; Rombos 1988, 517 f. Nr. 347; Merthen 2005, 391 Nr. G145.

⁴⁶⁶ Kanne aus SG I in Dresden, Staatliche Kunstsammlung ZV 1635: Ahlberg 1971, 27 Nr. 23; Merthen 2005, 388 f. Nr. G136.

⁴⁶⁷ Kanne in London, s. oben Anm. 454.

⁴⁶⁸ s. oben Anm. 431.

⁴⁶⁹ Kraterfragment in Athen, s. oben Anm. 455.

⁴⁷⁰ Krater in New York, s. oben Anm. 301.

mit Sicherheit festzustellen. Darüber hinaus lässt sich eine weitere Kategorie anführen, welche sich weniger durch bestimmte Handlungen bzw. Gesten definiert, sondern allein durch die räumliche Nähe zur Bahre, die Größe sowie deren auftreten in Verbindung mit einer weiteren Figur. Auf einem Krater in Athen⁴⁷¹ (Abb. 73) sowie auf einem weiteren in New York⁴⁷² (Abb. 47) befinden sich sitzende Figuren. Jene auf Ersterem ist durch den beidhändigen Klagegestus als weiblich charakterisiert, in beiden Darstellungen ist jeweils auf dem Schoß der Sitzenden eine kleinere Figur wiedergegeben. Auf dem New Yorker Krater befindet sich zudem ‚auf‘ der Bahre⁴⁷³ eine weitere kleinere Figur, die von einer größeren (ohne Klagegestus) an die Hand genommen wird. In diesen Fällen handelt es sich, wie Ahlberg überzeugend feststellt, um Kinder. Des Weiteren schließt sie daraus, dass es sich bei diesen Figuren um ‚Verwandte‘ („relatives“) der Verstorbenen handelt⁴⁷⁴.

Den Bereich unter der Kline nehmen, wie Claudia Merthen festhält, in nahezu allen Fällen figürliche Darstellungen ein⁴⁷⁵. Überwiegend handelt es sich dabei um menschliche Figuren, die entweder stehend, auf Stühlen sitzend⁴⁷⁶, oder kniend wiedergegeben sind. In einem Fall, auf einer Kanne in Dresden⁴⁷⁷ (Abb. 83), ist unter der Kline eine kauernde bzw. hockende Gestalt dargestellt. Bei der Wiedergabe dieser Figuren unter, aber auch bei jenen auf der Bahre, handelt es sich um eine ikonographische Konvention, die die räumlichen Verhältnisse der Figuren zueinander bzw. deren Position innerhalb der gesamten Darstellung angibt. ‚Unter‘ oder ‚auf‘ der Bahre ist demnach nicht wörtlich zu verstehen, sondern die Figuren sind als vor oder hinter der Kline platziert bzw. diese umgebend anzusprechen⁴⁷⁸. Die Gestik der Figuren unter der Bahre weist sie nahezu durchwegs als weibliche Klagende aus⁴⁷⁹. Demnach beschreiben diese Motive Szenen, in denen der auf der Kline aufgebahrte Leichnam ringsum von Klagenden umgeben wird, die teils stehen, sitzen, oder aber (in heftiger Klage) auf dem Boden knien bzw. kauern. Das Motiv einer heftig klagenden und auf dem Boden kauernden weiblichen Figur, die sich unmittelbar vor dem aufgebahrten Leichnam befindet, ließ sich bereits in spätmykenischer Zeit beobachten. Das untere Bildfeld einer der Schmalseiten der Larnax **LA5** (Abb. 26) zeigt

⁴⁷¹ s. oben Anm. 442.

⁴⁷² s. oben Anm. 301.

⁴⁷³ Wie Merthen 2005, 90 feststellt, findet sich die Konvention Figuren auf der Bahre wiederzugeben ausschließlich in SG I. Die Figuren sind allerdings nicht als auf der Bahre stehend zu verstehen, sondern verweisen lediglich auf eine Position hinter bzw. neben der Bahre.

⁴⁷⁴ Ahlberg 1971, 108. 135. – s. auch Cavanagh – Mee 1995, 52.

⁴⁷⁵ Merthen 2005, 90.

⁴⁷⁶ Wie Haug 2012, 79 festhält, zeigt das Sitzmotiv an, dass den jeweiligen Figuren eine besondere Rolle im Rahmen der Klage zukam.

⁴⁷⁷ s. oben Anm. 466.

⁴⁷⁸ s. etwa Ahlberg 1971, 130. 273 f.; Merthen 2005, 92.

⁴⁷⁹ Merthen 2005, 91 f.; Haug 2012, 78 f. – Eine einzige Ausnahme findet sich allerdings auf einem Krater mit unbekanntem Aufbewahrungsort aus SG I. Durch die Angabe eines Schwertes ist die Figur unmittelbar neben dem linken Klinenbein als männlich gekennzeichnet, s. Ahlberg 1971, 26 Nr. 8; Merthen 2005, 387 Nr. G126.

eine klagende Frau, die vor dem in einer Larnax liegenden Verstorbenen wiedergegeben ist. Im Gegensatz zur geometrischen Bildsprache, die in der Regel Überschneidungen vermeidet und die darzustellenden Elemente in eine zweidimensionale Ebene projiziert⁴⁸⁰, ist die Position der Klagenden vor der Larnax insofern angegeben, als sie von ihr teils verdeckt wird.

Abgesehen von menschlichen Figuren kann der Bereich unter der Kline auch von Tieren⁴⁸¹ oder in einem Fall auch von Dreifüßen ausgefüllt sein, wie ein Kraterfragment in Paris zeigt⁴⁸² (Abb. 84). Hinsichtlich der Tiere handelt es sich entweder um Vögel respektive Wasservögel (Abb. 46. 70) oder Hirsche(?)/Ziegen(?)⁴⁸³. Letztere finden sich etwa auf einem Krater in New York⁴⁸⁴ (Abb. 47) sowie auf einer Kanne in London⁴⁸⁵ (Abb. 76). Das Motiv eines Vierbeiners unter der Bahre in einer Prothesis-Szene begegnet zudem ebenfalls bereits in einer Darstellung aus SH IIIC. Das Kraterfragment aus Agia Triada in Elis (**G2**, Abb. 19) zeigt, vergleichbar den geometrischen Beispielen, ein Tier, das mit dem Kopf nach rechts unter der Kline lagert.

Das bereits mehrfach angesprochene Kraterfragment aus Agia Triada stellt ob seiner teils frappierenden Ähnlichkeiten mit den geometrischen Prothesis-Szenen ein besonders bemerkenswertes Beispiel dar. Insbesondere der Vergleich mit der Szene auf der Kanne in London offenbart weitreichende motivische Überschneidungen. Stefan Hiller machte bereits darauf aufmerksam, dass sich das Tier unter der Bahre sowie die baldachinartige Konstruktion in ähnlicher Weise in beiden Darstellungen finden und schloss daraus, dass spätmykenische ‚Prototypen‘, die den Vasenmalern noch in geometrischer Zeit zugänglich waren, bis zu einem gewissen Grad das motivische Repertoire beeinflussten⁴⁸⁶. Auch Diamantis Panagiotopoulos wies darauf hin, dass die Prothesis-Szene auf dem Kraterfragment in einigen Punkten frappierende Ähnlichkeiten mit jenen der geometrischen Zeit aufweist. Abgesehen von den von Hiller hervorgehobenen Punkten führt er folgende weitere an: die Bahre stimmt in ihrer Grundform mit den Stützen, zwischen denen ein gemustertes Geflecht gespannt ist, mit jenen aus der geometrischen Bildkunst überein, der Leichnam liegt darauf mit dem Kopf nach rechts und den Füßen nach links und am Kopfende der Bahre befindet sich eine kleinere klagende Figur⁴⁸⁷. In der Tat handelt es sich dabei um Charakteristika, die zahlreichen Prothesis-Szenen geometrischer Zeit gemein sind. Vor allem aber die motivischen Übereinstimmungen speziell mit der Darstellung auf

⁴⁸⁰ s. dazu Merthen 2005, 93. – Eine Ausnahme von dieser ikonographischen Konvention stellt beispielsweise die Darstellung auf einem Kraterfragment in Athen dar (s. oben Anm. 461), in der eine Klagende die Kline überschneidet.

⁴⁸¹ Ahlberg 1971, 111 f.; Rombos 1988, 87; Merthen 2005, 90 f.

⁴⁸² s. oben Anm. 438.

⁴⁸³ s. dazu Ahlberg 1971, 139–141. 156.

⁴⁸⁴ s. oben Anm. 301.

⁴⁸⁵ s. oben Anm. 454.

⁴⁸⁶ Hiller 2006, 186 f.

⁴⁸⁷ Panagiotopoulos 2007, 211. – s. auch Blakolmer 2012b, 25 f.

der Kanne in London sind nicht von der Hand zu weisen. Als ein weiteres Übereinstimmungsmerkmal lässt sich zudem die weibliche Figur am Fußende der Bahre anführen, die mit einer Hand den Klagegestus vollführt und die andere in Richtung des Leichnams ausstreckt. Auch auf dem Kraterfragment aus Agia Triada befindet sich eine klagende weibliche Figur am Fußende der Bahre und streckt einen Arm über die Füße des Verstorbenen. Diese beiden Beispiele führen deutlich vor Augen, dass ein Konnex zwischen der spätmykenischen und der geometrischen Bildkunst anzunehmen ist und auf den sich – zumindest bis zu einem gewissen Grad – die Ähnlichkeiten in der Motivik in beiden Perioden zurückführen lassen. Darauf wird allerdings später noch näher einzugehen sein⁴⁸⁸.

Neben den frappierenden Ähnlichkeiten der Szenen auf der Kanne in London und dem Kraterfragment aus Agia Triada, verdient ein weiterer außergewöhnlicher Aspekt Beachtung. Die Kanne weist abgesehen von der besprochenen Darstellung einer Prothesis noch drei weitere auf, die allesamt in einem um den Gefäßbauch laufenden Fries platziert sind⁴⁸⁹. Während in den übrigen geometrischen Darstellungen die Kline mit dem Leichnam in der Komposition als Hauptmotiv den zentralen Platz einnimmt⁴⁹⁰, wird im Falle des Londoner Beispiels dieses Kompositionsschema durch die Iteration der Bahre aufgebrochen. Wie Gudrun Ahlberg überzeugend dargelegt hat, handelt es sich hierbei aber nicht um vier verschiedene aufgebahrte Verstorbene, sondern viel eher dürfte die Komposition auf unterschiedliche Zeitpunkte im Verlauf des Bestattungsrituals verweisen⁴⁹¹. Diese Kommunikationsstrategie, d. h. mittels wiederholter Wiedergabe eines bestimmten, jedoch graduell variierenden Motivs, eine zeitliche Handlungsabfolge zu beschreiben, begegnete bereits in spätmykenischer Zeit im Falle der Darstellung der Bettung sowie der Aufbahrung des Leichnams auf der Larnax **LA5** (Abb. 25–26). Anhand der Analyse dieser beiden Motive wurde bereits deutlich, dass es sich um die Angabe eines konkreten Handlungsablaufes handelt und somit zwei konkrete Momente der Bestattungszeremonie visualisiert sind. Beide Beispiele sind ob ihres Kompositionsschemas respektive der daraus resultierenden narrativen Strategie in ihrem jeweiligen Kontext als singuläre Fälle zu betrachten. Umso bemerkenswerter erscheint es daher, dass sich die Larnax- bzw. Vasenmaler in beiden Perioden des gleichen Schemas bedienten, um auf ein- und demselben Objekt unterschiedliche Ritualmomente wiederzugeben.

⁴⁸⁸ s. ausführlich zu diesem Aspekt Kap. 5.1.

⁴⁸⁹ Damit stellt sie abgesehen von einem Krater aus MG II, auf dem auf der Vorder- sowie der Rückseite jeweils eine Prothesis-Szene dargestellt ist (s. oben Anm. 434), das einzige Beispiel in der geometrischen Vasenmalerei dar, welches mehr als eine Prothesis auf ein- und demselben Gefäß zeigt (so bereits Ahlberg 1971, 253, die dabei allerdings nicht auf den Krater aus MG II verweist).

⁴⁹⁰ s. etwa Merthen 2005, 166.

⁴⁹¹ Ahlberg 1971, 259 f.

4.2.3 Die Ekphora

4.2.3.1 Zeugnisse aus spätmykenischer Zeit

Ein äußerst bemerkenswertes Beispiel frühägäischer sepulkraler Motivik liegt in einer Darstellung auf einem SH IIIC-zeitlichen Amphorenfragment (**G3**, Abb. 20) vor, welches in Trypes nahe Olympia im Dromos eines Kammergrabes freigelegt wurde⁴⁹². Es zeigt die bislang einzige bekannte Wiedergabe einer Ekphora in der frühägäischen Bildkunst und bildet somit ein wichtiges Zeugnis, das zumindest ansatzweise Anhaltspunkte über Form und Charakter der Überführung des Leichnams zum Ort der Bestattung liefert⁴⁹³. Zu sehen ist eine Kline, auf der ein Leichnam mit dem Kopf nach rechts positioniert ist. Allerdings sind der rechte bzw. vordere Teil der Bahre sowie der Kopf des/der Verstorbenen nicht erhalten. Unter der Bahre befindet sich ein kleineres vierbeiniges Tier, wohl ein Hund, links davon befinden sich zwei männliche Figuren nach rechts, welche die Kline zu tragen scheinen. Vom erhaltenen Fuß der Bahre ausgehend verläuft horizontal eine Linie, die als Tragestange anzusprechen ist und von den beiden Figuren geschultert und jeweils mit einer Hand umfasst wird. Dahinter folgt ein Trauerzug aus Klagefrauen, eine ist vollständig erhalten, während von einer weiteren zumindest ein Fuß sowie Teile der Kleidung erkennbar sind. Im Stil gleicht die Darstellung, welche in Silhouettenmalerei ausgeführt ist, der Prothesis-Szene auf dem Kraterfragment aus Agia Triada in Elis (**G2**, Abb. 19). Auch die Wiedergabe der Kleidung der Figuren entspricht jener auf dem Kraterfragment⁴⁹⁴. So erlaubt sie, die Träger aufgrund ihres Schurzes als männlich zu identifizieren, sowie die Figur hinter ihnen aufgrund der langen Gewandung als Frau. Darauf verweist jedoch auch der Klagegestus dieser Figur. Das Geschlecht der Figur auf der Bahre lässt sich hingegen nicht eruieren, im Gegensatz zu den übrigen Figuren in der Darstellung, oder zum Verstorbenen in der erwähnten Prothesis-Szene, ist hier keine Kleidung angegeben, aufgrund derer es sich bestimmen ließe. Die Kline gleicht ebenfalls jener in der Prothesis-Szene, wiederum ruht der oben bauchig ausgeführte und sich nach unten hin verjüngende Fuß auf einer quaderförmigen Basis. Die Liegefäche besteht aus einem Gittermuster, auch über der Bahre verläuft ein Bogen, der eventuell eine baldachinartige Konstruktion bzw. die baldachinartige Drapierung des Bahrtuches angibt⁴⁹⁵.

⁴⁹² s. Vikatou 1998.

⁴⁹³ Vikatou 2009, 278; Vikatou 2018, 260.

⁴⁹⁴ Aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten weist Montecchi 2016, 690 darauf hin, dass beide Gefäße möglicherweise aus derselben Werkstatt stammen.

⁴⁹⁵ Vlachou 2018, 270; Vikatou 2019, 283.

Essenziell erscheint in der Darstellung die Angabe einer Tragestange, welche die Identifizierung der Szene als die Wiedergabe einer Ekphora überhaupt erst zulässt⁴⁹⁶. Demnach ist die Szene mit zwei weiteren Figuren und einer Tragestange auch am vorderen Teil der Kline zu ergänzen⁴⁹⁷. Aus dieser Darstellung kann somit geschlossen werden, dass nach der Prothesis der Leichnam samt Bahre von Trägern zu Fuß zum Ort der Bestattung überführt wurde. Damit unterscheidet sie sich wesentlich von den bekannten geometrischen Ekphora-Szenen, welche die Überführung des Leichnams auf der Bahre mithilfe eines Pferdegespanns zeigen⁴⁹⁸. Olympia Vikatou verweist hinsichtlich der Szene auf dem Fragment allerdings auf Ähnlichkeiten mit Beschreibungen in den homerischen Epen. Ihrer Ansicht nach bezieht sich die Darstellung auf Prozessionen, wie jene um den toten Patroklos oder den am Scheiterhaufen aufgebahrten Achilles. Darüber hinaus verweist sie darauf, dass der Leichnam Hektors auf einer Bahre mithilfe eines Wagens nach Troja gebracht wurde (*χείμενον ἐν λεχέεσσι*)⁴⁹⁹. Jedoch erschließt sich in beiden Fällen kaum, inwiefern die Ekphora-Szene mit den erwähnten Prozessionen oder aber einer Überführung des Leichnams zu Wagen in Verbindung zu bringen sein soll. Demgegenüber finden sich jedoch zwei andere Passagen in der Ilias, die auf eine Ekphora zu Fuß mit Trägern verweisen. Im 23. Gesang wird von jener für Patroklos berichtet; er wird inmitten einer Prozession aus tausenden Myrmidonen auf Wagen und marschierend von seinen Gefährten getragen (*φέρον*)⁵⁰⁰. Wie Manolis Andronikos allerdings bemerkt, wird hier offengelassen, ob Patroklos dabei auf einer Bahre liegt, oder aber von seinen Gefährten auf den Schultern getragen wird⁵⁰¹. Auch bei der Beschreibung der Bestattung Hektors am Ende des 24. Gesangs wird berichtet, dass der aufgebahrte Leichnam am zehnten Tage herausgetragen (*έξεφερον*) und auf den Scheiterhaufen gelegt wurde⁵⁰². Allerdings geht auch aus dieser Stelle nicht hervor, ob für den Transport eine Bahre verwendet wurde.

Das Fehlen weiterer Vergleichsbeispiele erschwert es, nähere Aussagen über den Charakter der Ekphora in spätmykenischer Zeit zu tätigen. Dennoch meint Vikatou, dass die Überführung des Leichnams mit Pferdewägen sozial höhergestellten Personen vorbehalten war, während jene Form, wie sie das Amphorenfragment zeigt, sozusagen als die für die breite Bevölkerung übliche Form anzusehen wäre⁵⁰³. Auch wenn dies nicht auszuschließen ist, fehlen allerdings

⁴⁹⁶ Montecchi 2016, 690; Vikatou 2018, 260; Vlachou 2018, 270; Vikatou 2019, 276. 278.

⁴⁹⁷ Montecchi 2016, 690 f.

⁴⁹⁸ s. Kap. 4.2.3.2.

⁴⁹⁹ Vikatou 2019, 290. – Sie verweist hier auf Hom. Il. 23, 13. 129. 24, 16 und Hom. Od. 24, 68–70. Die Überführung von Hektors Leichnam hinein in die Stadt Troja wird allerdings in Hom. Il. 24, 697–702 beschrieben.

⁵⁰⁰ Hom. Il. 23, 128–134.

⁵⁰¹ Andronikos 1968, 18.

⁵⁰² Hom. Il. 24, 785–787. – s. dazu Andronikos 1968, 18.

⁵⁰³ Vikatou 2018, 260; Vikatou 2019, 289.

konkrete Hinweise, die diese Hypothese stützen würden. Vikatous Hauptargument dafür stellen Funde von Pferdeskeletten in Nekropolen dar, woraus sie schließt, dass die Pferde, nachdem die Toten auf Wägen zum Ort der Bestattung gebracht wurden, geopfert und in die Gräber mitgegeben wurden⁵⁰⁴. Allerdings fehlen eindeutige Hinweise, die diese Praxis auch zweifelsfrei belegen. Zwar wurden etwa in den Tumuli B und C in Dendra in der Argolis paarweise angeordnete Pferdeskelette freigelegt, worin Evangelia Protonotariou-Deilaki einen Beleg sieht, dass es sich aufgrund ihrer Anordnung um Pferde handelt, die vor das Joch eines Wagens gespannt waren – eines Wagens, auf dem der Verstorbene zum Grab überführt wurde⁵⁰⁵. Jedoch fehlten in den Befunden Spuren eines Wagens oder eines Jochs, auch Pferdegeschirr wurde in diesem Zusammenhang nicht freigelegt⁵⁰⁶. Daraus ergeben sich somit keine konkreten Anhaltpunkte, die darauf hindeuten, dass die Ekphora mit Pferdewägen, wie von Vikatou argumentiert, einerseits in der Bronzezeit eine gängige Praxis darstellten und andererseits sozial und gesellschaftlich höherrangigen Personen vorbehalten war. Der derzeitige Stand der Quellen lässt dies nicht eindeutig erkennen. Aus den angeführten Befunden darüber hinaus zu schließen, dass es sich um Überreste von Ekphorai handelt, greift m. E. zu kurz und erscheint wenig überzeugend.

4.2.3.2 Zeugnisse aus geometrischer Zeit in vergleichender Perspektive

Die Ekphora, die Überführung des/der Verstorbenen zum Ort der Bestattung, ist in der geometrischen Bildkunst bislang lediglich in Form von drei Darstellungen aus der attischen Vasenmalerei belegt. Es handelt sich hierbei durchwegs um Beispiele, die aus der Phase SG I stammen und gehören somit zu den frühesten Bildern, die in geometrischer Zeit funeräre Rituale thematisieren. Die Anzahl an überlieferten Belegen, denen über 60 Prothesis-Szenen gegenüberstehen, macht bereits deutlich, dass, wie auch in spätmykenischer Zeit, der Ekphora im ikonographischen Repertoire gegenüber der Aufbahrung des Leichnams eine weniger bedeutende Rolle zukam. Abgesehen davon wird dies auch durch die chronologische Verteilung der Beispiele nahegelegt. Während Szenen der Ekphora in der Phase des Aufkommens und der Etablierung sepulkraler Motive in der Bildkunst zum Bestandteil des Darstellungsspektrum gehören, verschwinden sie hingegen in SG II wieder aus dem Themenrepertoire⁵⁰⁷. Auch bis ans Ende der geometrischen Phase lassen sie sich in der Bildkunst nicht mehr fassen. Erst im Laufe

⁵⁰⁴ Vikatou 2019, 289. – s. Kosmetatou 1993 mit einer Zusammenstellung von Pferdeopfern in Nekropolen der ägäischen Bronzezeit sowie Vlachopoulos 2012, 73.

⁵⁰⁵ Protonotariou-Deilaki 1990, 101. – Tumulus B datiert in SH I, Tumulus C datiert wohl in die Zeit vor dem mittleren Mittelhelladikum. – Ein ähnlicher Befund mit paarweise angeordneten Pferden stammt auch aus einem mykenischen Tholosgrab in Marathon, s. Carstens 2019, 66.

⁵⁰⁶ Carstens 2019, 66.

⁵⁰⁷ Haug 2012, 47.

des 7. Jahrhunderts v. Chr. scheint die Ekphora wieder Eingang in das – wiederum attische – Motivrepertoire zu finden, wie ein aus Vari stammendes Terrakottamodell eines Wagens, auf dem sich eine Bahre mit Leichnam sowie Klagende befinden, bezeugt⁵⁰⁸. Allerdings handelt es sich dabei bereits um das einzige protoattische Beispiel. Auch in der Folgezeit bleibt das Motiv der Überführung des Leichnams auf wenige attisch-schwarzfigurige Darstellungen vom Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. beschränkt⁵⁰⁹.

Bei den überlieferten Beispielen, die die Ekphora zeigen, handelt es sich um eine aus einem Grab an der Piräusstraße stammende Bachhenkelamphora des Dipylonmalers⁵¹⁰ (Abb. 85), einen Krater vom Dipylon im Kerameikos⁵¹¹ (Abb. 86) sowie ein Kraterfragment ohne bekannten Fundort⁵¹² (Abb. 87); die beiden letzteren werden dem Hirschfeldmaler zugeordnet. Gemein ist allen Darstellungen die Art und Weise, wie der Leichnam transportiert wird, wobei es sich dabei zugleich auch um das zentrale Merkmal handelt, das sie von der einzig bislang bekannten spätmykenischen Ekphora-Szene unterscheidet. Die Überführung des/der Verstorbenen erfolgt durch einen von Pferden gezogenen Wagen, auf dem sich die Bahre befindet. Das SH IIIC-zeitliche Amphorenfragment (G3) aus Trypes/Kladeou in Elis zeigt hingegen eine Kline, die nicht mit einem Wagen transportiert wird, sondern von männlichen Figuren mithilfe einer Tragstange getragen wird (Abb. 20). Wie im vorangegangenen Abschnitt bereits dargelegt wurde, finden sich bei Homer Beschreibungen, die sich mit beiden Varianten in Übereinstimmung bringen ließen. In der Ilias wird der Leichnam Hektors auf einer Bahre mittels eines Wagens innerhalb der Stadtmauern Trojas gebracht⁵¹³. Genau genommen handelt es sich dabei allerdings nicht um einen Vorgang, der als Teil der Bestattungszeremonie anzusehen ist. Nachdem Priamos den Leichnam seines Sohnes bei Achilleus gelöst hat, wurde er zunächst in die Stadt gebracht, wo im Anschluss das eigentliche Totenzeremoniell – beginnend mit der Prothesis – erfolgte⁵¹⁴. So wurde Hektor zunächst neun Tage lang aufgebahrt und am zehnten zum Scheiterhaufen getragen⁵¹⁵, nach der Kremation wurden seine sterblichen Überreste bestattet⁵¹⁶. Im Gegensatz zum Transport des Leichnams in die Stadt handelt es sich jedoch hierbei, beim Heraustragen (*έξέφερον*) des Toten nach der Prothesis, tatsächlich um die Ekphora, die bei Homer auch dezidiert als Teil des Bestattungszeremoniells beschrieben wird. Wie allerdings im

⁵⁰⁸ s. oben Anm. 356.

⁵⁰⁹ s. dazu etwa Merthen 2005, 151. 186–190.

⁵¹⁰ Athen, Nationalmuseum 803: Ahlberg 1971, 220 Nr. 53; Rombos 1988, 413 Nr. 2; Huber 2001, 216 f. Nr. 28; Merthen 2005, 394 Nr. G201.

⁵¹¹ Athen, Nationalmuseum 990: Ahlberg 1971, 220 Nr. 54; Huber 2001, 217 Nr. 30; Merthen 2005, 394 Nr. G202.

⁵¹² Bonn, Akademisches Kunstmuseum 16: Ahlberg 1971, 220 Nr. 55; Merthen 2005, 394 Nr. G203.

⁵¹³ s. oben Anm. 499.

⁵¹⁴ s. Hom. Il. 24, 719–804.

⁵¹⁵ s. oben Anm. 502.

⁵¹⁶ Hom. Il. 24, 795–804.

vorangegangenen Abschnitt ausgeführt wurde, erfolgt die Überführung des Leichnams allerdings nicht auf einem Wagen. Auch in der weiteren zitierten Stelle bei Homer, in der die Ekphora des Patroklos beschrieben wird, findet sich kein Anhaltspunkt für einen Transport auf einem Wagen. Der Heros wird hingegen inmitten eines Trauerzugs tausender Myrmidonen von seinen Gefährten getragen (*φέρον*)⁵¹⁷.

Wenngleich sich Schwierigkeiten ergeben, die bei Homer beschriebenen Sitten auf bestimmte Zeitabschnitte zu beziehen⁵¹⁸, so ist es dennoch auffällig, dass in den Beschreibungen der Ekphora keine Wägen vorkommen, sondern die Toten getragen werden⁵¹⁹. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die geometrischen Ekphora-Szenen auf tatsächliche Vorgänge im Ritualeschehen schließen lassen, oder vielmehr als bildliche Überhöhung zu verstehen sind, die auf die repräsentativ-feierliche Funktion der Totenzeremonie verweisen. Eine nähere Analyse der dargestellten Wägen kann dazu eventuell Aufschluss geben. Jener auf der Bauchhenkelamphora unterscheidet sich merklich von jenen auf dem Krater sowie dem Kraterfragment, die einander gleichen. Wie Claudia Merthen bemerkt hat, hängen die Gründe für die Unterschiede in der Gestaltung der Wägen wohl mit einer Differenzierung der Geschlechter zusammen. Im Falle des Kraters sowie dem Kraterfragment handelt es sich um eine Art Streitwagen, wie sie auch in zahlreichen Bildfriesen, die Krieger und Wagenzüge zeigen, zu finden sind. Für den Transport einer Bahre ist ein derartiges Gefährt daher denkbar ungeeignet, so ragt sie in den Darstellungen auch über die Enden der Wägen hinaus und ruht zudem auf einer Unterkonstruktion. Auf der Amphora handelt es sich hingegen um einen größeren Wagen mit vier Achsen, auf dem die Kline sowie auch Klagende ausreichend Platz finden⁵²⁰. Die Bildfriese mit Wagenzügen und Kriegern begegnen, wie oben ausgeführt wurde, in Kombination mit Prothesis-Szenen männlicher Verstorbener und verweisen auf geschlechtsspezifische Ideale. Wie Merthen weiter festhält, findet sich auch auf dem Krater in Athen ein Wagenfries. Dies sowie der Umstand, dass der Leichnam auf einem ähnlichen Wagen transportiert wird, legen nahe, dass es sich beim Verstorbenen um einen Mann handelt⁵²¹. Auf der Bauchamphora finden sich

⁵¹⁷ s. oben Anm. 500 und 501.

⁵¹⁸ s. dazu etwa die oben in Anm. 83 zitierten Arbeiten.

⁵¹⁹ Darauf weist etwa auch Andronikos 1968, 50 f. hin. – Er meint zudem, dass die geometrischen Künstler es aufgrund stilistischer Gegebenheiten hinsichtlich der Gestaltung der Figuren vermieden, das Tragen der Bahre darzustellen. Als Vergleich führt er dazu die Szene auf einem schwarzfigurigen Kantharos in Paris an (s. unten Anm. 522), auf dem mehrere Männer in gebückter Haltung eine Bahre tragen. Diese Haltung wäre seiner Ansicht nach mit der geometrischen Körper- und Darstellungskonzeption nicht in Einklang zu bringen. Dieses Argument erscheint allerdings anachronistisch, denn eine gebückte Haltung der Träger, wie auf dem Kantharos dargestellt, ist kein immanentes Merkmal der Ekphora, sondern spiegelt lediglich die Gestaltungsmöglichkeiten eines anderer Zeitstiles wider. Beispielsweise erscheinen auch die Träger auf dem Amphorenfragment mit der Ekphora-Szene aus SH IIIC nicht in gebückter Haltung.

⁵²⁰ Merthen 2005, 112 f. – s. auch Ahlberg 1971, 223. – Zur Rekonstruktion des Wagens s. Moore 2007.

⁵²¹ Merthen 2005, 113. – Im Falle des Kraterfragments in Bonn werden höchstwahrscheinlich ebenfalls Wagen- bzw. Kriegerzüge zu ergänzen sein.

hingegen keine Bildfriese mit Zügen von Kriegern oder Wägen; sie zeigt höchstwahrscheinlich die Ekphora einer weiblichen Verstorbenen. Die Gefäßformen an sich verweisen, wie erwähnt wurde, ebenfalls auf das Geschlecht der Bestatteten und liefern somit ein weiteres Indiz dafür, dass offenbar auch die Unterscheidung in der Gestaltung der Wägen anzeigt, ob es sich bei den Verstorbenen um Frauen oder Männer handelt. Es ist demnach unwahrscheinlich, dass sich – zumindest in den Szenen der Ekphora männlicher Verstorbener – die Motive auf tatsächlich in dieser Form stattfindende Handlungsabläufe beziehen. Aus rein praktischen Gründen ist etwa auszuschließen, dass eine Bahre auf einem Streitwagen transportiert wurde. Viel eher wird darin, wie auch in den Bildfriesen mit Kriegern, ein Verweis auf die Sphäre des Mannes und die damit verknüpften Ideale zu verstehen sein. Auszuschließen ist dennoch nicht, dass die Überführung des Leichnams etwa auf einem Wagen anderer Bauart, vergleichbar jenem auf der Bauchamphora, transportiert wurde. Zudem finden sich in späterer Zeit, auf drei attisch-schwarzfigurigen Kantharoi vom Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr., sowohl Darstellungen des Tragens der Bahre sowie des Transports auf einem Wagen⁵²². Wie Donna Kurtz und John Boardman allerdings meinen, könnten sie sich auch auf aufeinanderfolgende Handlungen beziehen. So sei einerseits der Transport des Toten mithilfe eines Wagens zur Nekropole dargestellt, und andererseits in weiterer Folge das Tragen des Leichnams zum Grab⁵²³. Dieses Argument erscheint in der Tat überzeugend, etwa angesichts der Tatsache, dass mitunter auch längere Distanzen zu den Nekropolen zurückzulegen waren. Der ikonographische Befund zeigt jedoch, dass in geometrischer Zeit für die bildliche Umsetzung der Ekphora dem Moment des Transports zu Wagen eine essenzielle Bedeutung beigemessen wurde. Möglicherweise liegt dieser Umstand darin begründet, dass diese aufwendigere Art des Transports als Teil einer – wenn man so will – „pompösen“ Zeremonie die Brisanz des Geschehens mitunter in angemessener Weise vor Augen führt. Freilich lässt sich darüber nur spekulieren, so müssen auch Argumente wie dieses letztlich hypothetisch bleiben.

Was die übrigen Bildelemente in den Ekphora-Szenen betrifft, so lässt sich feststellen, dass sie dem Kompositionsschema der Prothesis-Szenen weitgehend ähneln. Isoliert betrachtet unterscheiden sich auch die Motive der Bahre mit dem – wiederum mit dem Kopf nach rechts darauf liegenden – Leichnam und der Drapierung des Bahrtuches nicht von letzteren. Auch Reihen klagernder Frauen rahmen das Geschehen bzw. stellen einen Teil des Trauerzuges dar, wobei sich im Falle der Bauchhenkelamphora auch auf dem Wagen Klagende befinden. Hier

⁵²² s. Paris, Bibliothèque Nationale 353: Merthen 2005, 410 Nr. S202 und Basel, Kunsthändel: Merthen 2005, 410 Nr. S201 (Ekphora mit Trägern) sowie Paris, Bibliothèque Nationale 355: Merthen 2005, 410 Nr. S203 (Ekphora mit Wagen).

⁵²³ Kurtz – Boardman 1971, 172–174.

sind unter der Bahre auch kniende klagende Figuren zu beobachten. Diese Figuren lassen sich nach dem oben beschriebenen Schema als ‚collective mourners‘ bezeichnen. Demgegenüber finden sich in den Szenen auch Figuren, die wie jene in unmittelbarer Nähe der Bahre in den Prothesis-Darstellungen als ‚private mourners‘ zu charakterisieren sind. So lassen sich auch in den Ekphora-Szenen Figuren beobachten, die durch die Nähe zum Leichnam sowie das Berühren von Bahre oder Wagen als Personen anzusprechen sind, die ein besonderes Naheverhältnis zum/zur Verstorbenen aufweisen⁵²⁴. Zudem sind auf der Bauchhenkelamphora sowie auf dem Krater Figuren zu sehen, die aufgrund des Größenverhältnisses als Kinder zu interpretieren sind und sich unmittelbar neben der Bahre befinden bzw. im Falle der Szene auf der Amphora diese auch berühren⁵²⁵. Jenes auf dem Krater wird von einem Erwachsenen an die Hand genommen, ein vergleichbares Motiv begegnete bereits auf einem Krater mit Prothesis-Szene in New York⁵²⁶ (Abb. 47). Mit der anderen Hand berührt es die Bahre, darüber hinaus wird es durch ein Schwert/einen Dolch, den es an der Hüfte trägt, als Knabe gekennzeichnet⁵²⁷.

4.3 Emotionen und Emotionalität in der sepulkralen Ikonographie spätmykenischer und geometrischer Zeit

Nach der vergleichenden Analyse mit Blick auf Entsprechungen in Thematik, Motivik und Komposition widmet sich dieser Abschnitt der Untersuchung von Mustern und Strategien zur Vermittlung von Emotionen und Emotionalität in den bildlichen Zeugnissen beider Perioden. Das Aufspüren visueller Kommunikationsstrategien über die sich Trauer auch im Bild manifestiert und dadurch perpetuiert wird, wird angestrebt durch die Anwendung des in Kapitel 3.2 entwickelten theoretischen Konzepts auf die bislang gewonnenen Erkenntnisse. Wie dargelegt wurde, lassen sich auf analytischer Ebene verschiedene Kategorien unterscheiden, über deren Analyse man sich den emotionalen Standards einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit annähern kann. Das beschriebene methodische Vorgehen sieht dabei zunächst eine Analyse und Definition des normativen Rahmens („emotionology“) vor, der das Aktionsfeld zur Äußerung von Emotionen vorgibt. Anschließend ist nach Mustern und Differenzierungen innerhalb dieses Rahmens zu fragen, die sich in darauf rekurrierenden Normen und Konventionen äußern. Diese sind für verschiedene soziale Gruppen verbindlich und lassen sich daher als Distinktionsmerkmal zu deren Unterscheidung heranziehen („emotional communities“).

⁵²⁴ Ahlberg 1971, 225–228; Merthen 2005, 113 f.

⁵²⁵ Ahlberg 1971, 227; Merthen 2005, 113 f.

⁵²⁶ s. oben Anm. 301.

⁵²⁷ Ahlberg 1971, 227; Merthen 2005, 114.

Auf die Schwierigkeiten, die der Versuch einer Identifizierung eines normativen Rahmens, in dem sich die emotionalen Standards der frühägyptischen sowie der geometrischen Gesellschaften bewegen, mit sich bringt, wurde im Zuge der Diskussion des theoretischen Konzeptes bereits eingegangen. Darüber hinaus ist auch auf die Gefahr von Verallgemeinerungen und Zirkelschlüssen hinzuweisen, da eine Untersuchung des vorhandenen Quellenmaterials ein nur allzu lückenhafes Bild zu generieren vermag und soziale Normen und Standards nur in bedingtem Maße zu fassen imstande ist. In Ansätzen lassen sich allerdings durchaus Bilder einer ‚emotionology‘ in spätmykenischer sowie in geometrischer Zeit skizzieren. Aber auch in Hinblick darauf ist einschränkend anzumerken, dass es sich um Phänomene handelt, die in ihrer geographischen Verbreitung mitunter stark variieren oder aber aufgrund des Fehlens entsprechender Quellen in bestimmten Regionen diesbezüglich keine Schlüsse zulassen.

In spätmykenischer Zeit gestalten sich die Unterschiede zwischen der sepulkralen Bildkunst Kretas und jener auf dem griechischen Festland am markantesten⁵²⁸. Die weitgehende Absenz klagender Figuren – und somit auch die dezidierte Äußerung von Trauer/Emotionen – in der kretisch-mykenischen Bildkunst lässt bestimmte Aussagen zur ‚emotionology‘ zu, insbesondere im Vergleich zu jener am griechischen Festland. Das einzige Beispiel für die Wiedergabe Klagender findet sich in Form der Darstellung auf der SM IIIA1-zeitlichen Larnax aus Knossos (**LA1**, Abb. 12), während die kretische Larnaxikonographie im Allgemeinen von Ornamenten, floralen Motiven, Vögeln, Meerestieren, aber auch Jagdszenen dominiert wird⁵²⁹. Wie sich gezeigt hat, finden sich neben der genannten Larnax lediglich vier weitere Beispiele mit Darstellungen, die sich Bestattungsritualen zuweisen lassen, wobei keines dieser Beispiele die Angabe klagender Figuren aufweist⁵³⁰. Vance Watrous hat etwa dargelegt, dass die Motivik der kretischen Larnakes mit Papyruspflanzen, Wasservögeln, etc. auf eine Rezeption landschaftlicher Szenen aus der Ikonographie Ägyptens zurückzuführen ist⁵³¹. In der ägyptischen Vorstellungswelt verweisen Nilszenen mit Papyruspflanzen in der sepulkralen Bildkunst auf das „Land of the Blessed“ bzw. das „Field of Reeds“ (*Sechet-iaru*), d. h. das Jenseits in Form einer Insel in einem Fluss, die die Verstorbenen mit ihrer reichhaltigen Flora und Fauna versorgt⁵³². Damit

⁵²⁸ Grundlegend bleibt auch festzuhalten, dass sich mit dem Aufkommen einer sepulkralen Bildkunst in spätmykenischer Zeit (s. dazu Kap. 4.1.2) der gesellschaftlich-normative Rahmen und dessen emotionale Standards entscheidend geändert haben müssen. Da Vergleichbares in den Perioden davor nicht anzutreffen ist, lässt sich daraus folgern, dass sich nun ein Bedürfnis entwickelte, Tod, Trauer und Bestattung in bildlichen Medien zu thematisieren und zu verhandeln. Dieses Phänomen kommt daher einem ‚Shift‘ in der ‚emotionology‘ respektive den ‚emotionologies‘ der spätbronzezeitlichen Gesellschaften der Ägäis gleich.

⁵²⁹ s. oben Anm. 372.

⁵³⁰ s. S1. LA2. LA3. LA4.

⁵³¹ Watrous 1991, 298.

⁵³² Sprachwissenschaftlich leitet sich der griechische Begriff *ηλώσιον* vom ägyptischen Ausdruck für ‚Papyruslandschaft‘/ ‚Binsengefilde‘, *Sechet-iaru*, ab. So kann davon ausgegangen werden, dass der ägyptische Begriff sowie die damit zusammenhängenden Vorstellungen bereits in der Spätbronzezeit in Sprache und Vorstellungswelt

zeigt sich ein gänzlich anderer Schwerpunkt in der Thematik der kretisch-mykenischen sepulkralen Ikonographie, die offenkundig den Fokus nicht auf diesseitige Aspekte wie Klage und Bestattungsfeierlichkeiten legt, sondern eschatologische Überlegungen in den Mittelpunkt rückt. Hingegen zeigt die Bildkunst auf dem griechischen Festland und punktuell auch in anderen Regionen dezidierte Strategien, um Trauer und damit Emotionen und Emotionalität zu visualisieren⁵³³. Dies spiegelt sich in den Motiven und Kompositionen wider, in denen Klagende sowie der aufgebahrte Leichnam den Fokus der Darstellung bilden.

Aus diesen Beobachtungen lassen sich in den entsprechenden Regionen unterschiedliche emotionale Standards ableiten, die ‚emotionology‘ nimmt daher abhängig vom jeweiligen geographischen Kontext variierende Ausprägungen an. In allen Fällen steht der/die Verstorbene im Zentrum der narrativen Strategie sowie der bildlichen Aussage. Den wesentlichen Unterschied bildet allerdings die Betonung der Klage bzw. der Äußerung von Trauer und somit eine Visualisierung von Emotionen und Emotionalität einerseits, sowie deren dezidierte Vermeidung und Fokussierung auf eschatologische Aspekte andererseits. Wenngleich davon auszugehen ist, dass auch auf dem mykenischen Kreta die Bestattungsrituale ähnlichen Charakter besaßen wie etwa auf dem griechischen Festland, so ist deren weitgehendes Ausblenden in der Bildkunst dennoch auffällig. Dies zeigt sich in der Absenz klagender Figuren sowie etwa der sekundären Übermalung der Prothesis-Szene auf dem Deckel der Larnax aus Pigi (**LA3**, Abb. 11). Trauer in der Bildkunst zu visualisieren und damit auch zu perpetuieren entsprach somit offenkundig nicht den gesellschaftlichen Bedürfnissen im mykenischen Kreta⁵³⁴ und lässt auf einen anderen Umgang mit Emotionen und Emotionalität schließen als es sich auf dem griechischen Festland beobachten lässt. Interessant erscheint in diesem Kontext allerdings auch die von Brendan Burke geäußerte Deutung des Bildprogrammes auf dem Sarkophag aus Agia Triada: „The figures on the sarcophagus, it should be noted, are not shown in the midst of vigorous emotional wailing or in positions of lament that became standard in later Greek art. In contrast, the controlled dignity of the funerary processions and the attendant musicians demonstrate that scenes of lament in the Bronze Age differ from those from later Greece, but this is lament nonetheless.“⁵³⁵ Während der Sarkophag aus Agia Triada eines der wenigen Beispiele darstellt, die

der Kulturen der Ägäis übernommen wurden und sich in weiterer Folge auch bis in historische Zeit erhalten haben, s. dazu Alford 1991; Hiller 1996, 89 f.; Warren 2007, 266.

⁵³³ Zur Analyse mykenischer Jenseitsvor- und -darstellungen s. Gallou 2005, 33–59.

⁵³⁴ Wie in Kap. 4.1.2 ausgeführt wurde, handelt es sich bei SM IIIA um eine Phase des ‚Experimentierens‘ hinsichtlich sepulkraler Motivik, wobei sich Aspekte, die dezidiert auf das Bestattungsritual verweisen, sich im ikonographischen Repertoire nicht durchzusetzen vermochten.

⁵³⁵ Burke 2008, 77. – Wie allerdings in Kap. 4.1.2 dargelegt wurde, könnten die nicht erhaltenen Teile der Bildfelder auf einer der Längs- sowie einer der Schmalseiten mit Klagenden zu ergänzen sein, was Burkes Beobachtung freilich relativieren würde.

Rituale im Kontext der Bestattung wiedergeben, wird hingegen ein zentraler Bestandteil, die Bekundung der Trauer, ausgeblendet⁵³⁶. Was sich daher aus den bisher diskutierten Aspekten ableiten lässt, ist, dass Klage und Trauer als weitgehend nicht bildwürdig erachtet wurden und somit nur bedingt ihren Niederschlag in der kretisch-mykenischen Bildkunst fanden. Nähere Aussagen zu einer ‚emotionology‘ lassen sich darüber hinaus allerdings schwerlich treffen. Vergleichbares lässt sich auch für die frühe Eisenzeit bzw. die geometrische Zeit Kretas beobachten. Belege für die Visualisierung von Klage und Trauer finden sich auch hier nur sporadisch in Form einiger protogeometrischer Statuetten mit Klagegestus sowie einer spätgeometrischen Hydria mit weiblichen Figuren mit Klagegestus⁵³⁷, wodurch sich weitere Schlussfolgerungen ebenfalls als schwierig erweisen.

Auf dem griechischen Festland gestaltet sich die Situation grundlegend anders. Die Quellenlage lässt durchaus einen differenzierteren Blick auf eine ‚emotionology‘ sowie eine Unterscheidung in verschiedene ‚emotional communities‘ zu. Wesentlich erscheint in diesem Kontext auch der Umstand der Etablierung einer Bildwürdigkeit sepulkraler Themen und Motive, die sich in spätmykenischer Zeit abzeichnet, zu sein. Der Äußerung von Emotionen und insbesondere der Trauer auch im Bild dezidierten Ausdruck zu verleihen spiegelt ein scheinbar neu aufgekommenes gesellschaftliches Bedürfnis wider, diese Aspekte in visuellen Medien auch verhandeln zu wollen. Wie bereits angedeutet wurde, handelt es sich in ebendiesem Punkt um das zentrale Unterscheidungskriterium zwischen den Ausprägungen der sepulkralen Ikonographie auf dem mykenischen Kreta und dem griechischen Festland. Was sich zudem aus der vorangegangenen Analyse des Quellenmaterials hinsichtlich eines normativen Rahmens feststellen lässt, ist die Existenz von verbindlichen Verhaltensweisen und Gesten für die jeweiligen Protagonist*innen, die sich durch wiederkehrende ikonographische Chiffren manifestieren. Die Klage und somit die Äußerung von Trauer wird durch bestimmte Gesten visualisiert und weist darüber hinaus auch eine geschlechtsspezifische Dimension auf. So wurde bereits festgestellt, dass in spätmykenischer Zeit mit einer Ausnahme ausschließlich Frauen als Klagende in Erscheinung treten. Die Bildkunst erlaubt damit Rückschlüsse auf soziale Normen und Vorgaben, die die (rituelle) Totenklage während der Bestattung als Aufgabe oder Pflicht der weiblichen Mitglieder der Gesellschaft ausweist, während Männern andere Aufgaben, jedoch nicht das Klagen, überantwortet bleiben.

⁵³⁶ Vergleichbares lässt sich auch in Hinblick auf die beiden Prothesis-Szenen auf den Larnakes aus Klima/Messara (LA2) sowie aus Pigi (LA3) beobachten. Auch hierbei handelt es sich zwar um Wiedergaben eines Bestattungsrituals, jedoch beschränken sich die Darstellungen allein auf das Motiv der Aufbahrung, Klagende sind auch in diesen Szenen nicht zu finden.

⁵³⁷ s. dazu Kap. 4.2.1.2.

Frauen bzw. Klagefrauen bilden damit nach den oben erarbeiteten Kriterien eine ‚emotional community‘. Die Klage sowie die Art ihrer Äußerung bleibt auf diese Gruppe beschränkt und lässt sich als ihr wesentliches Distinktionsmerkmal ansprechen. Die unterschiedlichen Varianten an Klagegesten und insbesondere der beidhändige Klagegestus fungieren dabei als ikonographische Chiffre, die auf die körperliche Äußerung von Emotionen verweisen und damit überhaupt erst erkennbar machen. Im Grunde dürfte es sich dabei um einen Ausdruck heftigen Gestikulierens handeln, der sich in dieser spezifischen Bildformel verfestigte⁵³⁸. Mehrfach wurde in der Forschung allerdings auch darauf verwiesen, dass die Gesten eventuell mit bestimmten bei Homer beschriebenen Formen der Klage übereinzustimmen sind. So könnte der beidhändige Klagegestus mit den an den Kopf geführten Armen als Raufen der Haare zu interpretieren sein⁵³⁹.

In seltenen Fällen erfolgt der Verweis auf die Äußerung von Emotionen hingegen auch über die Mimik. So sind auf zwei Larnakes aus Tanagra weibliche Figuren mit Klagegestus und leicht geöffneten Mündern, die somit auf die Angabe von Lautäußerungen hindeuten, zu sehen⁵⁴⁰. Eine Darstellung zeigt auch eine männliche Figur mit Klagegestus und geöffnetem Mund (**LA15**, Abb. 35). Weitere Beispiele aus Tanagra zeigen auch weibliche Figuren, die im Gesicht bzw. am Hals vertikale bzw. schräge Linien aufweisen⁵⁴¹ (Abb. 27–28). Dabei handelt es sich höchstwahrscheinlich um die Angabe von Tränen, die über Gesicht und Hals fließen, oder aber einen Verweis auf blutig zerkratzte Wangen und Gesichter⁵⁴². Die Umsetzung der körperlichen Äußerung von Emotionen beschränkt sich somit nicht lediglich auf die Ebene der Gestik, sondern umfasst auch die Mimik, über die Lautäußerungen, aber auch physiologische Mechanismen, wie etwa das Weinen, angezeigt werden.

Bis auf ein Beispiel lassen sich in spätmykenischer Zeit keine männlichen Figuren beobachten, die durch ihre Handlungen und Gesten dezidiert auf die Äußerung von Emotionen verweisen. Auch insgesamt hat sich gezeigt, dass Männer als Protagonisten in den untersuchten Darstellungen relativ selten in Erscheinung treten. In ihren Funktionen unterscheiden sie sich

⁵³⁸ Im Vergleich etwa zur ägyptischen Bildkunst scheint die Visualisierung der Klage bzw. der Klagegesten in den spätmykenischen und geometrischen Darstellungen einer stärkeren Formalisierung unterworfen zu sein. So weisen die Gesten von Klagenden in der ägyptischen Ikonographie eine vergleichsweise größere Variationsbreite auf. Eine vergleichbare Reduzierung auf eine bestimmte ikonographische Chiffre scheint sich dabei somit nicht abzuzeichnen, s. dazu Kap. 5.2.

⁵³⁹ s. dazu etwa Vermeule 1965, 128; Iakovidis 1966, 45; Immerwahr 1995, 110; Huber 2001, 33. 59; Panagiotopoulos 2007, 206; Kramer-Hajos 2015, 643–646; Middleton 2017, 402–404; Dakouri-Hild 2021, 373. – Zu den entsprechenden Stellen bei Homer s. etwa Merthen 2005, 65; Haug 2012, 114 f.

⁵⁴⁰ LA20. LA23.

⁵⁴¹ LA6. LA8. LA10. LA20.

⁵⁴² Vermeule 1965, 127; Iakovidis 1966, 45; Immerwahr 1995, 110; Huber 2001, 59; Panagiotopoulos 2007, 206; Kramer-Hajos 2015, 643; Middleton 2017, 401; Dakouri-Hild 2021, 373. – So ist etwa auch das Zerkratzen von Hals, Wangen und Gesicht bei Homer beschrieben, s. zu den entsprechenden Passagen Huber 2001, 33; Merthen 2005, 66; Haug 2012, 114 f.

deutlich von den weiblichen Protagonistinnen, indem sie entweder als Priester charakterisiert werden⁵⁴³ oder aber als Träger der Bahre in der SH IIIC-zeitlichen Ekphora-Szene (**G3**). Daraus lässt sich freilich nicht ableiten, dass Männer nicht klagten bzw. trauerten. Vielmehr belegt die Larnax **LA15**, dass auch sie als Protagonisten, die ihre Trauer performativ äußern, in Erscheinung treten können. Die ‚emotionology‘, der normative Rahmen, der Produktion und Reproduktion von Emotionen und Emotionalität determiniert, lässt sich aus dieser Beobachtung in den Grundzügen allerdings folgendermaßen beschreiben. Für Frauen erschien es angemessen, oder in Hinblick auf professionelle Klagefrauen sogar erforderlich, Trauer auch dezidiert zu äußern, was sich in Form heftigen Gestikulierens, akustischen Klagens und Weinens manifestiert. Dabei sind ihre Funktionen auch eng verknüpft mit der Obsorge um den Leichnam⁵⁴⁴. Männer zeichnen hingegen in erster Linie für Aufgaben in der Bestattungszeremonie verantwortlich, die nicht unmittelbar mit einer expressiven Äußerung von Trauer in Verbindung stehen. Eine expressive Form der Äußerung der Klage scheint somit ein Charakteristikum zu sein, welches insbesondere für weibliche Mitglieder der Gesellschaft als adäquates Ausdrucksmittel der Trauer erachtet und so auch im Bild perpetuiert wurde.

Im Grunde lassen sich die anhand der spätmykenischen Quellen getroffenen Aussagen auch weitgehend auf die geometrische Zeit übertragen. In bestimmten Punkten zeigen sich jedoch auch Abweichungen und stärkere Differenzierungen⁵⁴⁵. Die emotionalen Standards erscheinen zunächst ident, da wiederum Frauen hinsichtlich ihrer Gesten deutlich von den Männern unterschieden werden. Ein entscheidender Unterschied begründet sich allerdings darin, dass nun auch Männer durch bestimmte Gesten dezidiert als Klagende charakterisiert werden und in den Darstellungen auch häufig in Erscheinung treten. Es erscheint demnach für beide Geschlechter gleichermaßen angemessen bzw. erforderlich gewesen zu sein, im Laufe der Bestattungszeremonie die Trauer auch offenkundig zu äußern. Auch hier ist zu konstatieren, dass sich die Klage als performativer Akt zu ikonographischen Chiffren unterschiedlicher Variation ausbildete. Wiederum ist beim beidhändigen Klagegestus weiblicher Figuren an das homerische Raufen der Haare als – zumindest eine – Möglichkeit zu denken, worauf er sich konkret beziehen lassen könnte⁵⁴⁶. Dennoch ist auch hierbei davon auszugehen, dass sich lediglich das heftige Gestikulieren zu einem bestimmten Bildtopos verfestigte. Folgender Beobachtung von Annette Haug

⁵⁴³ LA4. LA21. LA22. LA31. LA34. LA35. G2. – Der Sarkophag aus Agia Triada (S1) bildet, wie in vielerlei Hinsicht, auch in diesem Fall eine Ausnahme.

⁵⁴⁴ LA5. LA6.

⁵⁴⁵ Auch im Falle der geometrischen Darstellungen ist festzuhalten, dass sich Aussagen zu ‚emotionology‘ und ‚emotional communities‘ aufgrund des verfügbaren Quellenmaterials ausschließlich auf eine bestimmte Region, nämlich Attika, beziehen.

⁵⁴⁶ s. oben Anm. 539 sowie Ahlberg 1971, 263–265; Huber 2001, 84.

ist daher im Wesentlichen zuzustimmen: „Tatsächlich wird man die Bildformel als Konstrukt werten dürfen, das im Unterschied zur verbal-textuellen Beschreibung zweierlei leistet: eine allgemein-unspezifische Kennzeichnung von Trauer einerseits, eine geschlechtsspezifische Charakterisierung des Akteurs andererseits.“⁵⁴⁷

Fraglich bleibt allerdings, ob die unterschiedlichen Gesten weiblicher und männlicher Figuren auf tatsächlichen Unterschieden in der Äußerung von Klage und Trauer gründen, oder ob es sich hierbei lediglich um visuelle Strategien handelt, um zwischen den Geschlechtern zu differenzieren. Im Falle des Klagenden auf **LA15** wurde etwa deutlich, dass der Ausdruck von Trauer in spätmykenischer Zeit durch den beidhändigen Klagegestus wohl als allgemein verbindliche Form der Klage anzusehen ist, wenngleich sie in erster Linie mit weiblichen Figuren assoziiert ist. Demgegenüber finden sich in den geometrischen Darstellungen keine männlichen Figuren mit beidhändigem Klagegestus. Zu beobachten ist, dass dieser Gestus allein der Charakterisierung weiblicher Figuren dient, wobei in einigen Fällen auch eine Angabe von Brüsten zusätzlich auf das Geschlecht verweisen kann. Hingegen deuten Waffen und andere Gestenkombinationen auf männliche Protagonisten, wobei entweder die Gesten allein oder aber in Kombination mit der Angabe von Waffen das Geschlecht anzeigen. Im Falle einer Angabe von Brüsten und Waffen wären daher auch Figuren, die allesamt mit beidhändigem Klagegestus wiedergegeben wären, eindeutig zu differenzieren, allein sind keine derartigen Beispiele in den Darstellungen belegt. Daraus lässt sich folgern, dass die Gesten und Gestenkombinationen sozial determinierte Verhaltensweisen und Arten der Trauerbekundung wiedergeben, die jeweils für Frauen und Männer als verbindlich erachtet wurden. So lassen sich analog dazu die beiden Gruppen der ‚female mourners‘ und der ‚male mourners‘ auch jeweils als eigenständige ‚emotional communities‘ ansprechen.

Prinzipiell erscheint daher die Gestik als wesentliches Merkmal zur Kennzeichnung und Unterscheidung von Klagenden. In Hinblick auf Figuren, die sich als Nahestehende oder Verwandte deuten lassen („family mourners“), erfolgt eine Charakterisierung hingegen nicht durch spezifische Gesten, sondern die Äußerung der Trauer begründet sich allein durch die situative Einbettung der Protagonist*innen ins Geschehen der Bestattungszeremonie bzw. durch die räumliche Nähe zum/zur Verstorbenen⁵⁴⁸. Die ‚family mourners‘ erscheinen somit als weitere ‚emotional community‘, die sich allerdings durch eine Absenz konkreter Klagegesten von den

⁵⁴⁷ Haug 2012, 116.

⁵⁴⁸ Vgl. dazu etwa die Beobachtung von Brendan Burke zum Sarkophag aus Agia Triada (s. obiges Zitat mit Anm. 535), dass auch wenn in den dargestellten Prozessionen keine Figuren mit Klagegesten zu finden sind, es sich in gewisser Hinsicht dennoch um eine Wiedergabe von Klage und Trauer handelt.

,collective mourners‘ auch in Hinblick auf die Form der Äußerung der Trauer wesentlich unterscheidet⁵⁴⁹.

Aus der Analyse ergibt sich darüber hinaus, dass die ‚emotionology‘ in geometrischer Zeit in weiten Zügen sehr ähnlich zu jener in spätmykenischer Zeit erscheint. Diese Beobachtung lässt darauf schließen, dass die gesellschaftlichen Normen und Werte im Umgang mit Emotionen und Emotionalität respektive Trauer in beiden Perioden weitgehend identen Charakter aufgewiesen haben. Festzuhalten ist darüber hinaus, dass die geometrische Bildkunst damit auch ein spezifisches gesellschaftliches Bedürfnis widerspiegelt, die sepulkrale Sphäre in bildlichen Medien zu verhandeln, das sich hingegen in anderen Regionen in dieser Form nicht abzeichnet.

⁵⁴⁹ So auch die Einschätzung von Haug 2012, 116 f. in Bezug auf die Figuren an der Bahre: „Trauer ist [...] eine Sache der engsten Angehörigen und nur bedingt an geschlechtsspezifische Parameter gebunden. [...] Die Bilder haben zwar nicht die Möglichkeit, unterschiedliche Rollen im Trauerritual konkret zu benennen. Wohl können sie solche Rollen aber visuell unterscheiden – setzen sich doch die an der Bahre Trauernden [...] deutlich vom Trauerkollektiv ab. Im Vergleich mit den [homerischen] Texten liegt einmal mehr nahe, die Trauernden an der Bahre als Verwandte, die kollektiv Trauernden als Teil der Polisgemeinschaft zu verstehen.“

5 Zur Frage der Überlieferung ikonographischer Motive

5.1 Potenzielle Erklärungsmodelle zu einer ikonographischen Tradierung

Die bislang aus dem Vergleich des Motivspektrums und der Kompositionsweisen der Szenen sepulkraler Rituale in spätmykenischer und geometrischer Zeit gewonnenen Erkenntnisse lassen eine ikonographische Tradierung vermuten, die sich allerdings schwerlich konkret fassen lässt. Vielmehr müssen sich Hypothesen zu einer Überlieferung angesichts der – zumindest derzeitigen – Quellenlage überwiegend auf theoretische Modelle stützen, deren Potenzial zur Klärung der zu beobachtenden Parallelen dennoch nicht zu gering eingeschätzt werden darf. Während der sog. Dark Ages lässt sich in der (figuralen) Bildkunst bekanntlich ein Hiatus fassen, der abhängig von der zu untersuchenden Region in seiner diachronen Ausdehnung unterschiedliche Ausmaße annimmt⁵⁵⁰. Eine direkte ikonographische Kontinuität von der späten Bronze- bis in die Frühe Eisenzeit im Sinne eines ununterbrochenen Weiterlaufens eines Motivrepertoires, das gleichsam figürliche Szenen umfasst, scheint sich laut unseres momentanen Kenntnisstandes in keiner der griechischen Kunstlandschaften des frühen ersten Jahrtausends v. Chr. abzuzeichnen⁵⁵¹. Die Schwierigkeit des Aufspürens der Gründe für die frappierenden Ähnlichkeiten in der Motivik in beiden Perioden liegt somit darin, diesen Negativbefund dennoch in Einklang mit der Aussage der bislang untersuchten Zeugnisse zu bringen und nach anderen Erklärungen für eine Tradierung zu suchen. Eine fruchtbringende Herangehensweise an die skizzierte Problematik erfordert daher neben der Formulierung theoretischer Ansätze auch deren Überprüfung anhand des verfügbaren archäologischen Materials und gegebener Befundsituationen.

In theoretischer Hinsicht lassen sich verschiedene Ebenen beobachten, auf denen sich eine diachrone Überlieferung respektive Tradierung von Ideen, Konzepten, (Glaubens-)Vorstellungen, Anschauungen, kurzum ‚Information‘ im weitesten Sinne, vollziehen kann⁵⁵². Die erste Ebene lässt sich als die der *mündlichen Überlieferung* bezeichnen. So kann die Vermittlung über gesprochene Sprache bzw. die Weitergabe des ‚gesprochenen Wortes‘ erfolgen⁵⁵³. Wird Sprache mithilfe von Schrift fixiert, mit dem Ziel Wissen zu konservieren oder zu verbreiten, kann dieser Prozess einer zweiten Ebene und somit jener der *schriftlichen Überlieferung* zugewiesen werden. Eine dritte Ebene stellen nonverbale Kommunikationsformen dar und umfassen

⁵⁵⁰ Während in Attika die frühesten Belege ab MG II zu fassen sind, treten auf Kreta figürlich bemalte Gefäße bereits ab PGB auf, s. oben Anm. 282.

⁵⁵¹ s. dazu etwa Benson 1970.

⁵⁵² Allgemein zu dieser Thematik s. etwa Blakolmer 2006 sowie Panagiotopoulos 2017, jeweils mit weiterführender Literatur.

⁵⁵³ Vgl. dazu Jan Assmanns Konzept des ‚kommunikativen Gedächtnisses‘, s. Assmann 2002, 50–52.

demnach jegliche Art performativer Handlungen, wie sie etwa auch für Rituale charakteristisch sind. Diese Ebene kann daher als jene einer *performativen Überlieferung* angesprochen werden. Die vierte Ebene, die in der vorliegenden Analyse den Hauptgegenstand der Untersuchung bildet, beschreibt die *bildliche Überlieferung*, die alle Formen der visuellen Kommunikation mithilfe unterschiedlichster Medien einschließt. Jeder Ebene liegt zugleich neben der diachronen auch eine synchrone Dimension zugrunde, d. h. eine Weitergabe von Information kann einerseits in einem zeitlich geschlossenen Kontext erfolgen sowie andererseits auch darüber hinaus. Die Diffusionsprozesse, die eine Weitergabe von Information ermöglichen, sind dabei jedoch keineswegs auf ausschließlich eine der genannten Ebenen beschränkt. Mögen sie sich in analytischer Hinsicht auch auf trennen und isoliert betrachten lassen, so sind sie in der Praxis zumeist stets miteinander verwoben und können zueinander auch in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen oder einander bedingen.

Dieses theoretische Gerüst erfordert bei einer Anwendung auf die hier dargelegte Problemstellung eine weitere Differenzierung, welche die historischen Gegebenheiten in der Phase des Übergangs von der Spätbronzezeit zur frühen Eisenzeit auf griechischem Boden sowie die dazu vorhandene Quellenlage abzubilden im Stande ist. Fritz Blakolmer hat beispielsweise sechs konkrete Möglichkeiten vorgeschlagen, nach denen sich eine Tradierung spätmykenischer Ikonographie bis in die geometrische Epoche vollzogen haben könnte: Erstens weist Blakolmer darauf hin, dass eine ungebrochene Kontinuität in der Bildkunst, die sich von SH IIIC bis in spätgeometrische Zeit erstreckt, nicht auszuschließen ist. So ist es etwa denkbar, dass lediglich die bislang bekannte Überlieferungslage keine eindeutig fassbare Kontinuität erkennen, jedoch angesichts der Gemeinsamkeiten in motivischer Hinsicht vermuten lässt⁵⁵⁴. Zweitens könnte eine Überlieferung über Bildgattungen erfolgt sein, deren Bildträger aus vergänglichen bzw. organischen Materialien bestanden und sich deshalb im archäologischen Befund nicht erhalten haben. Hierbei wäre insbesondere an Textilien zu denken, deren Dekor als bildliches Medium für die Tradierung bestimmter Motive eine eminente Rolle gespielt haben könnte⁵⁵⁵. Drittens ließen sich die Gemeinsamkeiten in der Bildkunst auch mit einem Phänomen bezeichnen, welches Blakolmer eine „regional ausgelagerte Kontinuität“ nennt. Dieses Modell beschreibt eine „Konservierung“ der Ikonographie in anderen Regionen sowie deren Rezeption in der Ausgangsregion in späteren Phasen⁵⁵⁶. Viertens besteht die Möglichkeit einer Überlieferung über praktizierte Rituale, die in verschiedenen Perioden in ein bildliches Medium übersetzt wurden. Allerdings handelt sich dabei eher um eine Tradierung der Rituale an sich, denn von

⁵⁵⁴ Blakolmer 2012b, 30 f.

⁵⁵⁵ Blakolmer 2012b, 31.

⁵⁵⁶ Blakolmer 2012b, 31 f.

ikonographischen Motiven. Blakolmer weist hier zurecht auf eine grundlegende Problematik hin. So klammert dieses Erklärungsmodell die Spezifika und Konventionen von Ikonographie und Bildkunst vollkommen aus und berücksichtigt nicht den Umstand, dass eine Beobachtung von identen Ritualen nicht zwangsläufig zu einer identen Umsetzung ins Bild führen muss⁵⁵⁷. Fünftens ist auch an eine mündliche Tradierung zu denken, wobei Blakolmer darauf aufmerksam macht, dass sich hierbei eine ähnliche Problematik ergibt wie im Falle einer Überlieferung über praktizierte Rituale⁵⁵⁸. Sechstens ist es vorstellbar, dass eine Vermittlung ikonographischer Motive über sog. Erbstücke erfolgte, d. h. eine Rezeption der Darstellungen auf Bildträgern, die über mehrere Jahrhunderte hinweg verfügbar waren⁵⁵⁹.

Die mit Punkt eins, zwei und sechs beschriebenen Aspekte bilden, dem oben beschriebenen Modell der vier Überlieferungsebenen folgend, die Ebene der bildlichen Tradierung ab. Punkt vier beschreibt die Ebene der performativen, Punkt fünf die Ebene der mündlichen Überlieferung. In dem in Punkt drei ausgeführten Konzept einer ‚regional ausgelagerten Kontinuität‘ spiegeln sich gleichsam alle vier Ebenen wider, darüber hinaus kommt hierbei auch der bereits erwähnte synchrone Aspekt einer jeden dieser Ebenen zum Tragen. Die Überlieferung anhand dieses Modells setzt eine Verbreitung der Motivik in benachbarten bzw. in entfernten Regionen voraus, in denen sich allerdings in weiterer Folge eine Kontinuität in der Bildkunst beobachten lässt, um dann zu einem späteren Zeitpunkt wiederum ins ikonographische Repertoire der Ausgangsregion aufgenommen zu werden. Dieser Prozess der Überlieferung lässt sich aber auch in einer weiteren Variante erklären. So kann die Rezeption auch nur in eine Richtung erfolgen, über eine mehrmalige Übernahme bestimmter Elemente und Motive aus einer anderen Kunstslandschaft, in der sich im Gegensatz zur rezipierenden eine ungebrochene Kontinuität in der Bildkunst fassen lässt. Dies hat beispielsweise Stefan Hiller als Erklärungsmodell für die Gemeinsamkeiten in der sepulkralen Motivik in spätmykenischer und geometrischer Zeit vorschlagen. Seiner Ansicht nach wäre in beiden Perioden eine Rezeption sepulkraler Elemente aus der ägyptischen Ikonographie erfolgt⁵⁶⁰. Die Thematik der ‚regional ausgelagerten Kontinuität‘ soll uns allerdings im folgenden Abschnitt noch näher beschäftigen.

Ausgehend von den bisher dargelegten Überlegungen theoretischer Natur, ist im Folgenden anhand der Quellenlage zu überprüfen, inwiefern sich die jeweiligen Wege der Überlieferung nachvollziehen lassen bzw. in welchem Ausmaß sie als plausible Erklärungsmodelle dienen mögen. Die Schwierigkeiten hinsichtlich einer mündlichen sowie einer schriftlichen

⁵⁵⁷ Blakolmer 2012b, 32.

⁵⁵⁸ Blakolmer 2012b, 33.

⁵⁵⁹ Blakolmer 2012b, 33–36.

⁵⁶⁰ s. Hiller 2006 sowie die Ausführungen in Kap. 5.2.

Überlieferung liegen bereits auf der Hand. Einerseits geben die Linear B-Texte zu den hier untersuchten Aspekten keinerlei Aufschluss⁵⁶¹. Die Verwendung eines Schriftsystems zur Fixierung der griechischen Sprache ist zudem danach erst wieder ab dem 8. Jahrhundert v. Chr. belegt⁵⁶², womit eine literarische Kontinuität ohnehin nicht belegt ist. Andererseits ergeben sich aber hinsichtlich der Frage nach einer ikonographischen Überlieferung auch gewisse Problematiken bei der Analyse jener Schriftquellen, die – zumindest in Ansätzen – Zeugnisse für den untersuchten Zeitraum darstellen, der homerischen Epen. Mag man auch der Prämisse folgen, dass die Epen zahlreiche Elemente aus mehreren Zeitabschnitten vereinen und sich im Laufe der Zeit zu jener Erzählung verdichteten, die wohl im späten 8. Jahrhundert v. Chr. schriftlich fixiert wurde⁵⁶³, so lassen sich daraus dennoch keine Aussagen zu Kompositionsweise und Motivspektrum in der Bildkunst ableiten. Die folgende Beobachtung Fritz Blakolmers vermag dies zu präzisieren: „Kein Ependichter erklärte, wie die Darstellung der menschlichen Schulterpartie in der Gefäßmalerei ikonographisch zu bewerkstelligen war, und kein Sänger beschrieb die Darstellungskonventionen für die Wiedergabe eines Streitwagens oder des Bahrtuches.“⁵⁶⁴ Auch wenn über mündlichem bzw. schriftlichem Wege Erzählungen und rituelle Abläufe tradiert wurden, bedeutet dies nicht zwangsläufig, dass diese in unterschiedlichen zeitlichen Kontexten auch in identen ikonographischen Motiven mündeten. So Blakolmer weiter: „Je komplexer sich eine mehrfigurige Ikonographie präsentiert, als desto unwahrscheinlicher erweist sich die Annahme einer nicht-ikonographischen Vermittlung in die von Gestaltungsgesetzen und künstlerischen Konventionen geprägte Bildsprache.“⁵⁶⁵ Die Ebenen der schriftlichen wie auch der mündlichen Überlieferung müssen somit aus dem Repertoire möglicher Erklärungsansätze für eine Tradierung ikonographischer Motive ausscheiden.

Nicht mit weniger Problematiken behaftet erscheint hingegen auch die Ebene der performativen Überlieferung. Die Beobachtungen zur Übertragung mündlich tradierter Erzählungen ins Bild treffen weitgehend auch für eine ikonographische Übersetzung visuell wahrgenommener Handlungen zu. Auch dabei sind Bildsprache und Gestaltungskonventionen von erheblicher Bedeutung für das Resultat, d. h. Kompositionsweise und Motivik ergeben sich nicht zwangsläufig allein aus der Beobachtung, sondern setzen ikonographische Schemata voraus⁵⁶⁶. William Cavanagh und Christopher Mee haben allerdings die Ähnlichkeiten zwischen den spätmykenischen und den geometrischen Darstellungen sepulkraler Thematik darauf zurückgeführt, dass

⁵⁶¹ s. dazu die Ausführungen in Kap. 3.1.

⁵⁶² s. dazu Coldstream 2003, 277.

⁵⁶³ s. dazu etwa Myrsiades 2022, 17–21.

⁵⁶⁴ Blakolmer 2012b, 33.

⁵⁶⁵ Blakolmer 2012b, 33.

⁵⁶⁶ So auch Blakolmer 2012b, 32.

in beiden Perioden lediglich identische Rituale visualisiert wurden. Andere Formen der Tradierung schließen sie hingegen aus⁵⁶⁷. Freilich ist zu betonen, dass das SH IIIC-zeitliche Kraterfragment aus Agia Triada in Elis (**G2**), welches die frappantesten Ähnlichkeiten mit den geometrischen Prothesis-Szenen aufweist, erst seit Ende der 1990er Jahre bekannt ist. Dennoch ist auch ungeachtet dieses Fundes die skizzierte Problematik dieses Erklärungsmodells nicht von der Hand zu weisen. So vermögen die Zeugnisse beider Perioden zwar als Belege dafür dienen, dass die Bestattungsrituale, ungeachtet der Grabformen und der Art der Bestattung⁵⁶⁸, ihren grundlegenden Charakter weitgehend beibehalten haben. Das Totenzeremoniell und das Ritualgeschehen anlässlich des Todes eines Mitglieds der sozialen Gemeinschaft lassen sich damit durchaus als konservative Segmente in der spätbronzezeitlich-früheisenzeitlichen Lebenswelt charakterisieren. Demgegenüber zu folgern, auch die Bildkunst bringe aus der Beobachtung identische Rituale identische Motive hervor, vermag die komplexe Befundlage allerdings nicht zu erfassen und blendet, wie auch Blakolmer betont, Darstellungskonventionen und Bildsprache vollends aus⁵⁶⁹.

Für komplexere Szenen, die, wie im Falle des erwähnten SH IIIC-zeitlichen Kraterfragments, auch verblüffende Übereinstimmungen mit geometrischen Darstellungen aufweisen, sind diese Beobachtungen zweifelsfrei zutreffend. Bei vergleichsweise ‚einfacheren‘ Motiven, wie hingegen beim beidhändigen Klagegestus, könnte sich eine Ähnlichkeit allerdings auch lediglich aus der Beobachtung des Klagens ergeben⁵⁷⁰. Der bloße Bewegungsablauf beim Rauften der Haare oder aber dem Zerkratzen des Gesichtes erfordert es, beide Arme (oder auch nur einen) in Richtung des Kopfes respektive des Gesichtes zu führen. Aber auch hierbei ist auffällig, dass in beiden Perioden mitunter ein weitgehender Grad an Formalisierung dieser Gesten zu erkennen ist, der bei näherem Blick Zweifel aufkommen lässt, ob die Gemeinsamkeiten ausschließlich auf eine reine Beobachtung realer Vorgänge zurückzuführen sein können. Wie bereits deutlich wurde, lassen sich sowohl in spätmykenischer als auch in geometrischer Zeit durchaus unterschiedliche Varianten im beidhändigen Klagegestus erkennen, dennoch bleibt das Grundmotiv der an den Kopf geführten Arme durchwegs gleich. Auch auf die geschlechtspezifische Verwendung dieses Klagegestus wurde bereits hingewiesen, so sind es in beiden Perioden vor allem Frauen, die mit diesem Gestus wiedergegeben sind. Klagende Männer in den geometrischen Darstellungen unterscheiden sich hingegen in ihren Gesten deutlich von klagenden Frauen ob ihrer Gesten, in spätmykenischer Zeit fehlen klagende Männer weitgehend

⁵⁶⁷ Cavanagh – Mee 1995, 55–59. – Bereits Ahlberg 1971, 304 führte die Ähnlichkeiten in der Motivik auf identische Rituale zurück, die sich somit bis in geometrische Zeit nicht verändert hätten. Auch Rystedt 1999, 90–94; Dakoronia 2006, 174 f.; Crouwel 2009, 46 f. folgen diesem Erklärungsmodell.

⁵⁶⁸ s. zusammenfassend zu diesen Aspekten etwa Desborough 1972, 267–277.

⁵⁶⁹ Blakolmer 2012b, 32.

⁵⁷⁰ So etwa Blakolmer 2012b, 32.

überhaupt⁵⁷¹. Wiederum ließe sich argumentieren, dass lediglich in beiden Perioden Frauen für die offizielle Totenklage zuständig waren und sich somit identische Aspekte des Bestattungsrituals zeitigten. Der Hohe Grad an Formalisierung ist jedoch zu auffällig, als dass sich dafür allein das Erklärungsmodell einer performativen Überlieferung, die in weiterer Folge in einer ikonographischen Umsetzung mündete, ins Treffen führen lässt⁵⁷². Die Visualisierung der Klage in dieser streng formelhaften ikonographischen Chiffre mit beiden an den Kopf geführten Armen, die zudem ausschließlich mit weiblichen Figuren assoziiert ist, könnte demnach m. E. auch auf konkrete Vorbilder in der Bildkunst zurückzuführen sein, als allein auf bloße Beobachtung realer Handlungen⁵⁷³. Insbesondere die Statuetten, welche als Beigaben ins Grab mitgegeben wurden und in Form von Klagefrauen mit Klagegestus gestaltet sind, führen vor Augen, dass in diesem Fall tatsächlich eine ikonographische Kontinuität zumindest bis in protogeometrische Zeit nicht unwahrscheinlich erscheint⁵⁷⁴. Die Konvention, die von Frauen vollführte Totenklage mit beiden Armen, die bogenförmig an den Kopf geführt sind, zu visualisieren, könnte sich über diesen Weg direkt bis in die beginnende Frühe Eisenzeit überliefert haben.

Dieser Aspekt stützt, wenn auch nur in Ansätzen, die von Blakolmer formulierte Hypothese, wonach eine ungebrochene ikonographische Kontinuität nicht von vornherein ausgeschlossen werden sollte⁵⁷⁵. Auch betont Blakolmer zurecht, dass die Unterschiede in Komposition und Stil als Argumente gegen dieses Erklärungsmodell nicht zu überzeugen vermögen⁵⁷⁶. Wenngleich sich markante stilistische Unterschiede abzeichnen und auch die Bildkompositionen teils divergieren, so stellen diese Aspekte an sich kein Hindernis für eine direkte Tradition in der Bildkunst dar. Einerseits verdeutlichen dies insbesondere die überaus großen Unterschiede im Stil der Bemalung der Larnakes aus Tanagra⁵⁷⁷. Andererseits aber auch der Umstand, dass sich ab geometrischer Zeit eine ungebrochene ikonographische Kontinuität fassen lässt, wobei jedoch in diachroner Perspektive genauso Veränderungen hinsichtlich des Stils, der Themenwahl und der Kompositionsweisen zu beobachten sind⁵⁷⁸. Dennoch bleibt festzuhalten, dass für eine

⁵⁷¹ Die bislang einzige bekannte Darstellung einer männlichen Figur mit Klagegestus aus spätmykenischer Zeit (LA15) wurde bereits in Kap. 4.2.1.1 diskutiert.

⁵⁷² Auch Benson 1970, 94. 96 ging bereits davon aus, dass die geometrischen Klagegesten auf mykenische Vorbilder zurückzuführen sind.

⁵⁷³ Bemerkenswert ist in diesem Kontext auch der Umstand, dass etwa in der ägyptischen sepulkralen Ikonographie die Klage nicht in einer vergleichbar starken Art und Weise zu einer ikonographischen Chiffre verfestigt wurde, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird.

⁵⁷⁴ s. Kap. 4.2.1.2.

⁵⁷⁵ s. oben Anm. 554.

⁵⁷⁶ So argumentierte etwa Rystedt 1999, 90.

⁵⁷⁷ s. dazu Kramer-Hajos 2015, 637–652. – Aber auch im Allgemeinen stellen die Belege aus spätmykenischer Zeit eine in stilistischer Hinsicht heterogene Gruppe dar.

⁵⁷⁸ Zum diachronen Aspekt der Darstellungen aus der griechischen sepulkralen Ikonographie s. etwa Huber 2001 sowie Merthen 2005.

direkte ikonographische Kontinuität im Lichte der derzeitigen Quellenlage schwerlich zu argumentieren ist⁵⁷⁹.

Angesichts der jüngsten Forschungsergebnisse von Stefanos Gimatzidis könnte sich allerdings der Blick auf die früheisenzeitliche Chronologie Griechenlands grundlegend ändern und somit auch zu einer Neubewertung der Frage nach einer ikonographischen Kontinuität während der sog. Dark Ages führen. Die traditionelle Chronologie der Frühen Eisenzeit fußt im Wesentlichen auf der Arbeit John Nicholas Coldstreams und seiner Entwicklung eines absoluten chronologischen Gerüstes für die relative Abfolge geometrischer Keramikstile⁵⁸⁰. Demnach fallen die frühesten Belege figürlicher Szenen auf attisch-geometrischer Keramik⁵⁸¹, wie etwa die Prothesis-Szenen auf dem MG II-zeitlichen Krater in New York⁵⁸², in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr. Die Phasen SG Ia sowie SG Ib entsprechen zudem den Zeiträumen von 760–750 v. Chr. respektive 750–735 v. Chr. Gimatzidis unternahm den Versuch, diese Chronologie anhand von Daten einer C14-Auswertung zahlreicher Tierknochen aus einer relativ-chronologisch datierten Sequenz (spätprotogeometrisch bis SG Ib) aus einer früheisenzeitlichen Siedlung im nordgriechischen Sindos⁵⁸³ zu überprüfen und in weiterer Folge auch zu kalibrieren⁵⁸⁴. Die Analyse erbrachte bemerkenswerte Ergebnisse, zufolge derer die absolut-chronologischen Daten um etwa 50–150 Jahre nach oben zu korrigieren sind. Während sich SG Ib auf einen Zeitraum von 790–735 v. Chr. ausdehnt, verschiebt sich auch SG Ia nach oben und dehnt sich zudem um mehrere Jahrzehnte aus und umfasst nun den Zeitraum von 870–790 v. Chr. Auch die Phase MG verlängert sich und verschiebt sich auf 990–780 v. Chr., wobei sich für MG II als jener Phase mit den frühesten greifbaren figürlichen Szenen sowie der frühesten Darstellung einer Prothesis ein Zeitraum von 930–870 v. Chr. ergibt⁵⁸⁵. Somit würden figürliche Szenen bereits gute 100 bis 150 Jahre früher einsetzen als bislang angenommen. Darüber hinaus würde dies auch insgesamt eine Ausdehnung der geometrischen Epoche bedeuten.

Wie bereits angedeutet, bleibt allerdings zu fragen, inwiefern sich aus dieser hohen Chronologie Konsequenzen für die Frage nach einer möglichen ikonographischen Kontinuität bzw. Tradierung ergeben. Der in der Bildkunst greifbare Hiatus würde sich einerseits tatsächlich verkürzen, andererseits ließe sich aber auch damit nicht für eine ungebrochene Kontinuität

⁵⁷⁹ Blakolmer 2012b, 31.

⁵⁸⁰ Coldstream 1968, insbes. 302–331. – Seine Methode basiert auf der Synchronisierung der keramischen Abfolgen mit historisch datierten Befunden des Vorderen Orients, die griechische Keramik beinhalteten, sowie der bei Thukydides überlieferten Gründungsdaten der Apökien in der Magna Graecia. Zu einer ausführlichen Besprechung und Kritik des traditionellen chronologischen Systems s. Gimatzidis 2021, 84–89.

⁵⁸¹ Auf Kreta sind figürliche Szenen bereits früher, in PGB, belegt, s. dazu oben Anm. 282.

⁵⁸² s. oben Anm. 434.

⁵⁸³ Allgemein zu Sindos s. Gimatzidis 2010 sowie insbes. 66–69 zur entsprechenden Sequenz.

⁵⁸⁴ Gimatzidis – Weninger 2020; Gimatzidis 2021.

⁵⁸⁵ Gimatzidis – Weninger 2020; Gimatzidis 2021, 97–100. 102.

argumentieren. Graduell könnte der nunmehr geringere zeitliche Abstand zum spätbronzezeitlichen Kunstschaffen hingegen durchaus Auswirkungen auf bisherige Erklärungsmodelle zeitigen⁵⁸⁶. Zudem legt die hohe Chronologie nahe, dass das laut der traditionellen Chronologie vor allem ab dem 8. Jahrhundert v. Chr. zu beobachtende Phänomen der Nutzung bronzezeitlicher Stätten als Siedlungs- oder Kultplätze, das in der Forschung mit dem Begriff ‚Renaissance‘ charakterisiert wurde⁵⁸⁷, bereits deutlich früher eingesetzt haben muss. Dennoch ist zu betonen, dass die Revidierung der früheisenzeitlichen Chronologie erst am Anfang steht⁵⁸⁸ und weiterführende Aussagen zu damit zusammenhängenden Aspekten lediglich Potenzial und Anknüpfungspunkte für zukünftige Forschungen aufzuzeigen vermögen.

Eine weitere, bereits angesprochene, Möglichkeit der Tradierung ikonographischer Motive könnte mitunter auch über Bildträger aus organischem Material und somit im archäologischen Befund nicht oder allenfalls äußerst selten anzutreffenden Objekten erfolgt sein. Auch in diesem Zusammenhang hat Blakolmer darauf verwiesen, dass Textilien sowohl im minoischen Kreta als auch im spätmykenischen Griechenland als Bildträger eine gutbezeugte Gattung darstellen⁵⁸⁹. Interessant erscheint in diesem Kontext auch eine Stelle bei Homer, die beschreibt, wie Helena am Webstuhl einen Mantel anfertigt: „[...] sie wob ein purpurnes, großes Doppelgewand und wirkte hinein die zahllosen Kämpfe rossebezähmender Troer und erzumschirmter Achaier, welche sie ihretwegen von Ares‘ Händen erduldet.“⁵⁹⁰ Wenngleich die Interpretationen der Aussagen Homers mit gewissen Unsicherheiten behaftet sind, so zeigt diese Stelle jedoch, dass wir auch die Gattung der Textilien als ein äußerst bildfreudiges Medium, in dem auch figürliche Szenen zu finden sind, in Betracht ziehen müssen. Allein dem Überlieferungsstand ist es geschuldet, dass auf uns keine Zeugnisse gekommen sind, die die in der literarischen Überlieferung nahegelegte Praxis figürliche Motive in Textilien einzuweben, bestätigt. Zumindest in Ansätzen lassen allerdings erhaltene Textilfragmente aus dem phrygischen Gordion erkennen, wie komplex früheisenzeitliche Stoffe verziert sein konnten⁵⁹¹ (Abb. 88). Nähere

⁵⁸⁶ Blakolmer 2012b, 36 hat etwa darauf aufmerksam gemacht, dass in der Forschung auch zwischen SH IIIB2 und SH IIIC Mitte das Überbrücken einer Zeitlücke beobachtet wurde, das mit einem ‚Revival‘ in letzterer Phase einhergeht (s. etwa Rutter 1992; Thomatos 2006). Ein vergleichbares ‚Revival‘ ließe sich somit auch in Hinblick auf die frühe Eisenzeit postulieren, wobei die zu überbrückende Zeitspanne – auch in Anbetracht der hohen Chronologie – freilich länger ausfallen würde.

⁵⁸⁷ s. dazu etwa Hägg 1983; Morris 1988; Antonaccio 1995; Snodgrass 2000, 416–429; Boehringer 2001; Coldstream 2003; Blakolmer 2012b, 36.

⁵⁸⁸ s. dazu etwa auch die Studie von Doumet-Serhal u. a. 2023, deren Ergebnisse einer C14-Analyse einer stratigraphischen Sequenz aus Sidon (Libanon) die bisherigen Ansätze zu einer höheren früheisenzeitlichen Chronologie zu bestätigen scheinen.

⁵⁸⁹ Blakolmer 2012b, 31. – s. dazu auch Blakolmer 2012a.

⁵⁹⁰ Hom. Il. 3,125–128. – „[...] ἦ δὲ μέγαν ιστὸν ὕφαινε δίτλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἀρηος παλαμάων.“

⁵⁹¹ Die durch einen Brand konservierten Textilfragmente, die mit geometrischen Mustern versehen sind, stammen aus einem um 800 v. Chr. datierten Zerstörungshorizont aus Megaron 3, s. Holzman 2019.

Aussagen zu einer Tradierung ikonographischer Motive über figürliche Szenen in Textilien müssen letztendlich hypothetisch bleiben, auch wenn die angeführten Zeugnisse vor Augen führen, dass wir es hierbei mit einer äußerst bildfreudigen Gattung zu tun haben, deren Potenzial für die Verbreitung ikonographischer Schemata nicht zu gering einzuschätzen ist.

Abgesehen von dieser nur schwer zu fassenden Bildgattung kann eine Überlieferung ikonographischer Motive freilich auch über andere Gattungen und Objekte erfolgen, die sich hingegen im archäologischen Befund deutlich abzeichnen. Hierbei ist in der Forschung bereits mehrfach auf das Phänomen sog. Erbstücke hingewiesen worden⁵⁹², denen m. E. in der Diskussion um eine ikonographische Tradierung eine wesentliche Rolle zuzuschreiben ist. Bei ‚Erbstücken‘ handelt es sich um Objekte, die eindeutig einer älteren Zeitstufe entstammen, allerdings in jüngeren Fundkontexten angetroffen wurden⁵⁹³. Der Transfer ikonographischer Motive spätmykenischer Zeit respektive deren Rezeption zu einem späteren Zeitpunkt ließe sich damit auch ungeachtet des Hiatus in der Bildkunst während der ‚Dark Ages‘ erklären. Derartige Fundsituationen können freilich auf unterschiedliche Gründe zurückzuführen sein, wie beispielsweise die Verwendung oder Tradierung bestimmter Objekte über einen längeren Zeitraum hinweg, deren mitunter zufälliges Auffinden oder aber auch das Auffinden durch die Plünderung älterer Gräber oder deren Wiedernutzung⁵⁹⁴. Insbesondere der letztgenannte Punkt birgt ein gewisses Potenzial, das bis zu einem gewissen Grad zur Klärung der hier untersuchten Aspekte beitragen kann. Das Phänomen des sog. Heroenkults, das sich durch eine Nutzung bronzezeitlicher Gräber im Rahmen eines dort stattfindenden Kultgeschehens auszeichnet, führt einerseits den bewussten Umgang mit einer eigenen Vergangenheit deutlich vor Augen⁵⁹⁵. Andererseits lässt sich daraus auch ableiten, dass Teilnehmende im Zuge der kultischen Nutzung der Gräber auch in Kontakt mit älteren Objekten, d. h. Beigaben, etc., sowie auch der mykenischen Ikonographie kamen. Auffallend ist auch, dass die Nutzung mykenischer Gräber vor allem ab der spätgeometrischen Zeit belegt ist und somit mit der Blüte der zumindest attischen geometrischen figürlichen Vasenmalerei zusammenfällt. Dennoch ist Vorsicht geboten vor einer zu oberflächlichen Betrachtung, ein wesentlich differenzierterer Blick auf die diskutierten Aspekte erscheint hingegen notwendig. Zwischen dem Aufkommen einer komplexen Ikonographie in geometrischer Zeit und dem etwa zeitgleich zu beobachtenden Phänomen des Heroenkults ist freilich kein direkter Zusammenhang zu postulieren. Zudem ist hervorzuheben, dass Objekte älteren Datums, wie erwähnt wurde, auch auf anderem Wege verfügbar waren sowie bereits auch vor dem

⁵⁹² s. beispielsweise Lillios 1999; Boardman 2002; Blakolmer 2012, 33–36; Anastasiadou 2018; Borgna u. a. 2019.

⁵⁹³ So etwa Blakolmer 2012b, 34. – s. auch Hiller 2006, 188.

⁵⁹⁴ Blakolmer 2012b, 34.

⁵⁹⁵ s. dazu Antonaccio 1995; Boehringer 2001. – Zusammenfassend zum Phänomen des Heroenkults s. auch Rönnberg 2021, 227–230 mit weiterer Literatur.

Wiedereinsetzen einer figürlichen Bildkunst. Dies veranschaulichen etwa Funde wie die SM IIIA1-zeitliche Larnax aus Knossos (**LA1**), die in einem früheisenzeitlichen Kammergrab deponiert wurde⁵⁹⁶. Auch in der geometrisch-früharchaischen Siegelglyptik finden sich etwa Beispiele für die Rezeption von Siegelbildern aus frühägäischer Zeit, wie Maria Anastasiadou aufgezeigt hat⁵⁹⁷. Im Falle der spätgeometrischen Kanne in London (Abb. 76) erscheint es hinsichtlich der Motivik ebenfalls naheliegend von einer Rezeption der Darstellungen auf älteren Objekten auszugehen, wie etwa der Vergleich mit dem SH IIIC-zeitlichen Kraterfragment aus Elis (**G2**, Abb. 19) bezeugt⁵⁹⁸. Die Verfügbarkeit älterer Objekte respektive älterer Ikonographie sowie die bislang festgestellten motivischen Überschneidungen des diskutierten Quellenmaterials lassen somit daran denken, dass die geometrischen Kunsthändler zumindest punktuell über die Rezeption sog. Erbstücke ikonographische Inspirationen bezogen.

Im Zusammenhang einer vergleichenden Untersuchung des Motivrepertoires in spätmykenischer und geometrischer Zeit, welche über die sepulkrale Thematik hinausgeht, hat Fritz Blakolmer zurecht darauf hingewiesen, dass das diskutierte Erklärungsmodell einer Überlieferung mittels Erbstücke allerdings keine Anhaltspunkte dafür liefert, weshalb insbesondere die SH IIIC-zeitliche Ikonographie rezipiert wurde. Hingegen hätte man bei der Wiedernutzung von Gräbern in viel größerem Ausmaß Objekte palastzeitlicher Bestattungen angetroffen⁵⁹⁹. Eine umfassende Erörterung dieses Aspekts kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, doch lassen sich m. E. zumindest in Hinblick auf die sepulkrale Motivik einige schlüssige Beobachtungen anführen. Einen zentralen Aspekt in dieser Diskussion bildet die Frage nach der Bildwürdigkeit bestimmter Motive. Auffallend ist in beiden Perioden abgesehen von den motivischen Übereinstimmungen auch der Umstand, dass die sepulkrale Thematik nebst anderen gesellschaftlichen Bereichen ebenfalls einer ikonographischen Umsetzung Wert erschien⁶⁰⁰. Dies ist keinesfalls als selbstverständlich anzusehen, verdeutlicht doch das Fehlen vergleichbarer Belege in der frühägäischen Bildkunst mit Ausnahme der spätmykenischen Zeit, dass Tod und Bestattung nicht als bildwürdige Themen aufgefasst worden zu sein scheinen. So lässt sich daraus folgern, dass in geometrischer Zeit ein bestimmter Konsens darüber herrschte, welche ikonographischen

⁵⁹⁶ Crowe 2019, 485.

⁵⁹⁷ Anastasiadou 2018.

⁵⁹⁸ Dennoch wirft dieser Fall gewisse Fragen auf, berücksichtigt man die geographischen Kontexte der Funde, da vergleichbare Motive in spätmykenischer Zeit aus Attika nicht belegt sind sowie auch in geometrischer Zeit keine vergleichbaren Motive aus Elis überliefert sind. Was daraus jedoch abgeleitet werden könnte, ist, dass dieses Motiv bereits in spätmykenischer Zeit eine größere geographische Verbreitung – zumindest bis nach Attika – fand, wo es auch lokalen Kunsthändlern in spätgeometrischer Zeit in Form von ‚Erbstücken‘ noch zugänglich war. – s. dazu auch Hiller 2006, 187; Panagiotopoulos 2007, 211 mit Anm. 41.

⁵⁹⁹ Blakolmer 2012b, 35.

⁶⁰⁰ Blakolmer 2012b, 32.

Motive das soziale Selbstverständnis in geeigneter Form abzubilden imstande waren, wobei sich dessen Ausbildung bereits in spätmykenische Zeit verorten lässt.

5.2 Rezeption der sepulkralen Ikonographie Ägyptens und des Vorderen Orients

Wie im vorherigen Abschnitt bereits angedeutet wurde, kommt auch der Rezeption der sepulkralen Bildkunst benachbarter Kulturen eine eminente Rolle in Hinblick auf die Frage nach dem Motivrepertoire in spätmykenischer und geometrischer Zeit zu. So könnte eine weitere Erklärung für die Ähnlichkeiten in der sepulkralen Motivik der spätmykenischen und geometrischen Ikonographie auch darin zu suchen sein, dass, wie etwa von Stefan Hiller postuliert, in beiden Perioden eine Übernahme bestimmter Elemente aus der ägyptischen Bildkunst erfolgte⁶⁰¹. Ein derartiges Modell ist allerdings nicht als Alternative zu den im vorangegangenen Kapitel diskutierten ikonographischen Tradierungsformen zu erachten, viel eher stellt es eine zusätzliche Komponente dar, die veranschaulicht, auf welche komplexe und facettenreiche Weise sich das hier behandelte Phänomen gestaltet.

Bei einem näheren Blick auf die sepulkrale Ikonographie Ägyptens lassen sich eindeutige Parallelen zu jener in spätmykenischer Zeit beobachten⁶⁰². Hiller verwies beispielsweise auf den Umstand, dass die Prothesis in der ägyptischen Bildkunst erstmals ab der Amarna-Zeit belegt ist und somit in etwa synchron mit den frühesten Prothesis-Szenen frühägyptischer Zeit in Erscheinung treten sowie auch im Allgemeinen mit der Ausbildung einer sepulkralen Ikonographie in spätmykenischer Zeit⁶⁰³. Die früheste Wiedergabe einer Prothesis in der ägyptischen Ikonographie lässt sich in Form eines Reliefs aus dem Königsgrab aus Amarna fassen (Abb. 89), welches das verstorbene Mitglied der pharaonischen Familie auf einer Bahre zeigt, die von Klagenden umgeben wird⁶⁰⁴. In Darstellungen wie dieser sieht Hiller die Prototypen von Aufbahrungsszenen, die sich zunächst nach Kreta und in weiterer Folge bis auf das griechische Festland respektive bis nach Tanagra verbreitet haben. Ähnlich verhält es sich seiner Ansicht nach auch mit weiblichen Figuren mit Klagegesten, die zu größeren Gruppen in ägyptischen Grabmalereien häufig ein wesentliches Element in der kompositorischen Zusammensetzung der Szenen darstellen⁶⁰⁵. In Hinblick auf die Gestik scheinen jedoch die Haltungsmotive spätmykenischer als auch geometrischer Klagender, wenn auch nur graduell, einer stärkeren

⁶⁰¹ Hiller 2006. – s. auch Vlachou 2018, 269.

⁶⁰² Wie mitunter auch in Hinblick auf die Darstellungen auf dem Sarkophag aus Agia Triada bereits deutlich wurde, s. Kap. 4.1.2.

⁶⁰³ Hiller 2006, 183. – Wie bereits dargelegt, handelt es sich bei den frühesten Prothesis-Szenen in frühägyptischer Zeit um die Darstellungen auf den Larnakes aus Klima Messaras (LA2) und Pigi/Rethymnon (LA3).

⁶⁰⁴ Hiller 2006, 183.

⁶⁰⁵ Hiller 2006, 183–185.

Formalisierung unterworfen zu sein. Zentrales Charakteristikum bilden hierbei vor allem die beiden in Richtung des Kopfes und ihn berührenden Arme, während sich einerseits die Klage in der ägyptischen Bildkunst durch eine vergleichsweise größere Variationsbreite in der Wiedergabe an Gesten manifestiert⁶⁰⁶. Andererseits zeichnen sich auch keine geschlechtsspezifischen Zuweisungen eines bestimmten Gestus oder bestimmter Gesten an weibliche oder männliche Klagende ab, wie es sich in sehr konsequenter Weise sowohl in den spätmykenischen als auch in den geometrischen Beispielen verfolgen lässt. Dennoch erscheint es durchaus plausibel, das Aufkommen eines sepulkralen Motivrepertoires in spätmykenischer Zeit – zumindest bis zu einem gewissen Grad – aus den Einflüssen der ägyptischen Bildkunst auf das frühägyptische Kunstschaffen zu erklären. Dafür spricht der intensive Austausch zwischen beiden Regionen sowie der Umstand, dass die frühägyptische Bildkunst in vielerlei Hinsicht Anleihen aus Ägypten sowie dem Vorderen Orient bezog.

Enge Kontakte zwischen der Ägäis und Ägypten sowie dem Vorderen Orient sind während dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. archäologisch gut bezeugt. Zahlreiche Objekte ägyptischer Herkunft belegen den intensiven Handel und Austausch zwischen den Kulturen und Regionen des ostmediterranen Raumes während dieser Zeit⁶⁰⁷. Dieser Austausch blieb allerdings nicht auf bloßen Güterverkehr beschränkt, sondern zeigte auch Prozesse der Übernahme, Adaption und Transformation von – nicht zuletzt im weitesten Sinne religiösen und damit auch zusammenhängend, sepulkralen – Vorstellungen, Konzepten und Ideen, die sich insbesondere über die Bildkunst nachverfolgen lassen⁶⁰⁸. Zu betonen ist allerdings auch, dass, wie Diamantis Panagiotopoulos bemerkt, vielfach Motive auch „[...] lediglich als leere Formen und nicht als semantische Inhalte übertragen wurden.“⁶⁰⁹ Als Teil des Rezeptionsprozesses ist dabei auch eine Aufladung mit neuen semantischen Bedeutungsgehalten gemäß eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen anzusehen⁶¹⁰.

Einflüsse und Elemente aus dem ikonographischen Repertoire Ägyptens und des Vorderen Orients ließen sich in der minoisch-mykenischen Ikonographie zu zahlreichen Beispielen anführen, so ist auch folgende Einschätzung von Panagiotopoulos sicherlich nicht als übertrieben anzusehen: „Ohne den ägyptischen Einfluss wäre die minoisch-mykenische Bildsprache sicherlich ärmer gewesen.“⁶¹¹ Aus der motivischen Bandbreite seien daher nur einige Wenige

⁶⁰⁶ Diesen Umstand hat bereits auch Benson 1970, 94 beobachtet. – Allgemein zur Totenklage in der ägyptischen Bildkunst s. Werbrouck 1938.

⁶⁰⁷ s. dazu beispielsweise Davies – Schofield 1995; Panagiotopoulos 2004; Phillips 2008.

⁶⁰⁸ Zum Aspekt des Austausches von Ideen und Konzepten s. etwa Wedde 1997, Michailidou 2000, 207 f.

⁶⁰⁹ Panagiotopoulos 2004, 39 f.

⁶¹⁰ Panagiotopoulos 2004, 40.

⁶¹¹ Panagiotopoulos 2004, 39.

Beispiele angeführt, die eine ‚iconographic interconnection‘ vor dem Hintergrund einer Ostmediterranen bronzezeitlichen Koine bezeugen und auch die Rezeption sepulkraler Motive in ihren soziokulturellen Kontext einordnen. Ein in dieser Diskussion geradezu als Paradebeispiel anzuführendes Phänomen stellt wohl der Prozess der Adaption und Transformation der ägyptischen Taweret zum minoischen Genius dar⁶¹². Augenfällig werden ikonographische Anleihen in der frühägyptischen Bildkunst auch in Hinblick auf weitere Mischwesen wie Sphingen, Greifen, oder auch dem sog. Minoan Dragon, deren Ursprünge allesamt auf Vorbilder zurückzuführen sind, die der Vorstellungs- und Bildwelt der Kulturen Ägyptens und des Vorderen Orients entstammen⁶¹³. Adaptionen und Übernahmen manifestieren sich daneben aber auch in Form von Nilszenen mit Papyruspflanzen und Meerestieren und Wasservögeln in der minoischen Ikonographie, die eindeutig eine Entlehnung aus mit Jenseitsvorstellungen assoziiertem ägyptischem ikonographischem Repertoire erkennen lassen⁶¹⁴. Bemerkenswert ist dabei auch der Umstand, dass sich die Wiedergabe der genannten Elemente in spätmykenischer Zeit vor allem im Dekor kretischer Larnakes beobachten lässt, der von Vance Watrous etwa als ikonographische Umsetzung einer „Afterworld“ interpretiert wurde und sich somit an ägyptische Jenseitskonzeptionen anlehnt⁶¹⁵. Der ikonologische Kontext der Bildträger legt dies zweifelsfrei nahe und lässt somit erkennen, dass in diesem Fall die ursprüngliche Bedeutung der rezipierten Motive auch weitgehend beibehalten wurde. Während die Übernahme eines Motivs nicht zwingend mit einer Übernahme der damit verbundenen Ideen und Vorstellungskonzepte einher gehen muss und mitunter mit neuen Bedeutungen und Zuschreibungen aufgeladen werden kann, zeigt dieses Beispiel, dass die ursprünglich inhärente Aussage in der Rezeption wohl durchaus eine entscheidende Rolle spielte⁶¹⁶. Wie bereits aufgezeigt wurde, stellt auch der viel diskutierte Sarkophag aus Agia Triada ein zentrales Beispiel für Adoptions- und Transformationsprozesse ägyptischer ikonographischer Elemente dar. Wenngleich sich aufgrund motivischer und kompositorischer Überschneidungen auch eindeutig ägyptische Vorbilder benennen lassen, die ihrem Bedeutungshalt nach mit Tod und Bestattung verknüpft sind, gestaltet sich eine nähere Interpretation der auf dem Sarkophag dargestellten Szenen dennoch schwierig. Dies lässt sich

⁶¹² s. dazu insbesondere Crowley 1989, 58–63; Weingarten 1991; Weingarten 2013; Blakolmer 2015a; Blakolmer 2015b; Kuch 2017.

⁶¹³ Crowley 1989, 40–57; Blakolmer 2016, 128. 132 f.

⁶¹⁴ s. Watrous 1991. – s. auch Hiller 1996, 89 f.

⁶¹⁵ s. oben Anm. 532.

⁶¹⁶ Wie oben dargelegt, gestaltet sich das Verhältnis zwischen Bedeutung eines Motivs in seinem Ausgangskontext sowie im Kontext des Rezipienten schwierig und lässt sich zumeist ohne ergänzende, d. h. schriftliche, Quellen nur bedingt fassen. So lassen sich beispielsweise insbesondere im Falle des minoischen Genius auch nur schwerlich Aussagen darüber treffen, inwiefern die mit ihm verknüpften Aspekte und Bedeutungen auch auf jene Tawerets in der ägyptischen Vorstellungs- und Götterwelt Bezug nehmen, s. dazu etwa Panagiotopoulos 2004, 41.

ungeachtet des Umstandes festhalten, dass auch für diese Darstellungen ein sepulkraler Charakter vorauszusetzen ist⁶¹⁷.

Die Übernahme sepulkraler Motivik, die abgesehen von Klagenden und Prothesis-Szenen auch die Sphäre des Jenseits umfasst, ist somit vor dem Hintergrund eines steten Kontakts und Austausches der bronzezeitlichen Kulturen des ostmediterranen Raumes zu verstehen, der sich vor allem auch in der Bildkunst deutlich fassen lässt. So ist darüber hinaus zu beobachten, dass die Ausbildung einer sepulkralen Ikonographie in spätmykenischer Zeit auch mit einer bereitwilligen Orientierung an ägyptischer Motivik einhergeht. In weiterer Folge zeigt sich allerdings auch, dass die Rezeption nicht allein in eine Richtung erfolgte. Aus mehreren Fundorten in der Levante sind etwa Statuetten mit Klagegesten belegt (Abb. 90), welche, vergleichbar den SH IIIC-zeitlichen Beispielen aus Perati oder Ialykos, an den Rändern von Gefäßen bzw. Krateren befestigt waren. Diese ins 12./11. Jahrhundert v. Chr. datierenden Beispiele zeigen laut Trude Dothan eine Rezeption spätmykenischer Vorbilder⁶¹⁸.

Für die frühe Eisenzeit hingegen lässt sich zunächst kein vergleichbarer intensiver Austausch und Kontakt zwischen der Ägäis und Ägypten sowie dem Vorderen Orient konstatieren. Dennoch sind Kontakte zwischen Kreta und dem griechischen Festland und anderen Regionen des ostmediterranen Raumes bereits ab dem 10. Jahrhundert v. Chr. archäologisch belegt und intensivieren sich vom 9. bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. erneut⁶¹⁹. Das 7. Jahrhundert v. Chr., die sog. Orientalisierende Phase, stellt hierbei den Kulminationspunkt der Rezeption bzw. Orientierung am kunsthandwerklichen Schaffen Ägyptens und des Vorderen Orients dar und umfasst neben der Bildkunst an sich Aspekte wie Skulptur, Gefäßformen sowie Architektur und auch Handwerkstechniken⁶²⁰. Dass eine Rezeption ägyptischer Bildkunst bereits in der Zeit davor erfolgt sein muss, legen etwa bestimmte Elemente und Motive in der sepulkralen Ikonographie geometrischer Zeit nahe. Jack Benson machte beispielsweise darauf aufmerksam und führte m. E. überzeugend vor Augen, dass sich in den geometrischen Szenen der Prothesis und der Ekphora motivische Anleihen aus dem Repertoire der ägyptischen Bildkunst finden⁶²¹. Ein Fragment eines Sarkophags in Straßburg zeigt etwa eine Klagende an einer Bahre, die mit einer Hand den Kopf des Leichnams berührt und mit der anderen einen Klagegestus vollführt⁶²²

⁶¹⁷ s. dazu Kap. 4.1.2.

⁶¹⁸ Dothan 1982, 237–249; Cavanagh – Mee 1995, 56.

⁶¹⁹ Sheedy 1990, 136 f.; Gadolou 2014, 258 f.

⁶²⁰ Fuchs – Floren 1987, 76–78; Stampolidis 1998, 68–100; Whitley 2001, 102–133; Coulié 2013, 105–107; Gadolou 2014.

⁶²¹ Benson 1970, 88–99.

⁶²² Benson 1970, 93. – s. auch Ahlberg 1971, 304. – Eine vergleichbare Szene findet sich auch in Form einer Totenbuchvignette aus der 19. Dynastie, die den aufgebahrten Osiris zeigt, zu dessen Kopf und Füßen sich Isis und Nephthys befinden, die jeweils einen Arm zum Leichnam ausstrecken und den anderen zur Klage an den Kopf geführt haben, s. Sheedy 1990, 133. Taf. 19.3; Hiller 2006, 185.

(Abb. 91). Diese Bildformel findet sich auch auf einer Kanne in Dresden⁶²³ (Abb. 83) sowie auf einer Halshenkkelamphora in Berlin⁶²⁴ (Abb. 92). In den Darstellungen auf diesen Gefäßen finden sich somit ebenfalls Figuren am Kopfende der Bahre, die mit einer Hand den Kopf des Leichnams berühren und die andere in einem Gestus der Klage erheben. Ein in den geometrischen Szenen häufig anzutreffendes Motiv findet sich in Form von Klagenden, die vor der Kline knien oder kauern⁶²⁵ (Abb. 51. 83). Auch hierbei handelt es sich um ein Motiv, das wohl aus der ägyptischen sepulkralen Ikonographie entlehnt zu sein scheint, wo es sich vielfach beobachten lässt⁶²⁶ (Abb. 93). Ein weiteres, äußerst bemerkenswertes Beispiel ikonographischer Rezeption stellt die Wiedergabe der Brüste im Falle weiblicher Figuren in den geometrischen Szenen dar. Zwar wurden Figuren bereits in spätmykenischer Zeit (zusätzlich zum beidhändigen Klagegestus) durch die Angabe von Brüsten als weiblich charakterisiert, doch lässt nun die formale Umsetzung eine gewisse Nähe zu ägyptischen Klagefrauen erkennen. Insbesondere der in Vorderansicht wiedergegebene Oberkörper einiger Klagender auf dem Sarkophag des Anchpech-rod aus der 22. Dynastie (Abb. 94) erinnert in den sich in der Kontur deutlich abzeichnenden Brüsten an geometrische Klagefrauen bei denen sie durch Striche zu beiden Seiten des Oberkörpers ebenfalls angedeutet sind⁶²⁷ (Abb. 46. 76. 87). In sitzenden Klagenden findet sich abermals ein aus dem geometrischen Repertoire gut bezeugtes Motiv⁶²⁸, dessen Vorbilder wiederum in ägyptischen Darstellungen zu suchen sein dürften. Dabei beschränkt sich die Rezeption allerdings nicht lediglich auf eine motivische Übernahme sitzender Figuren an sich, sondern umfasst auch deren kompositorische Einbettung in Szenen des Bestattungsrituals. Reihen sitzender Klagender, die in Zonen oberhalb oder seitlich der Kline angeordnet sind, finden sich in der attisch-geometrischen Vasenmalerei in zahlreichen Beispielen (Abb. 50. 80. 84). Diese Form der Anordnung der Sitzenden lässt sich auch in Illustrationen zum ägyptischen Totenbuch beobachten und kommt dabei nicht nur in Darstellungen der Aufbahrung, sondern auch in Zusammenhang mit anderen Szenen vor⁶²⁹ (Abb. 95–96). Eine weitere bemerkenswerte Beobachtung äußerte Stefan Hiller, der die Drapierung des Leichtentuches in den geometrischen Prothesis- und Ekphora-Szenen als über der Bahre ausgebreitete Fläche mit schachbrettartigem Muster ebenfalls auf Vorbilder aus der ägyptischen Ikonographie zurückführt. Auch hier finden sich

⁶²³ s. oben Anm. 466.

⁶²⁴ Berlin, Staatliche Museen 1963.13: Ahlberg 1971, 27 Nr. 31; Merthen 2005, 388 Nr. G131. – Die Amphora datiert in SG IIa.

⁶²⁵ s. dazu oben Anm. 285.

⁶²⁶ Benson 1970, 90. 97 f.; Hiller 2006, 189.

⁶²⁷ Benson 1970, 92 f. 95 f. – Auch für jene geometrischen Figuren, deren Oberkörper durch auf einer Seite angegebener Brüste als im Profil wiedergegeben erscheinen, finden sich vergleichbare Vorbilder aus der ägyptischen Bildkunst.

⁶²⁸ s. dazu Kap. 4.2.1.2.

⁶²⁹ Benson 1970, 90 f.

Prothesis-Szenen, in denen Textilien bzw. Tücher in ähnlicher Weise hinter oder über dem aufgebahrten Leichnam drapiert sind⁶³⁰ (Abb. 97).

Die angeführten Beispiele und Vergleiche zeigen, dass insbesondere der sepulkralen Ikonographie Ägyptens in gewisser Hinsicht eine ‚Vorbildfunktion‘ zukam. Die sich in beiden Perioden abzeichnenden Übernahmen und Adaptionen bestimmter Motive verdeutlichen ein bestimmtes Bedürfnis nach einer Visualisierung und bildlicher Formalisierung des jeweils eigenen Repertoires an sepulkralen Konzepten und Ritualen⁶³¹. Hervorzuheben bleibt vor allem aber, wie sowohl Benson als auch Hiller betonen, dass wir es in geometrischer Zeit in erster Linie wohl mit einem ‚Revival‘ spätbronzezeitlicher Bildformeln zu tun haben. Der Kontakt mit der ägyptischen sepulkralen Motivik respektive deren Rezeption und Adaption ist aber darüber hinaus als eine weitere Komponente zu verstehen, die in der Formierung einer sepulkralen Ikonographie in geometrischer Zeit eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielte⁶³².

⁶³⁰ Hiller 2006, 188–190.

⁶³¹ Für die späte Bronzezeit postuliert Vicky Vlachou eine Art ‚ostmediterraner Koine‘ hinsichtlich des Ritualgeschehens im Rahmen von Bestattungen. So legen ihrer Ansicht nach Elemente aus der Bildkunst verschiedener Kulturen des ostmediterranen Raumes nahe, dass sich die rituellen Abläufe in den Bestattungszeremonien vielfach gleichen (Vlachou 2018, 260–262). In der Tat stellt dies ein interessantes Erklärungsmodell dar, vor dessen Hintergrund auch die Rezeption bestimmter Motive zu interpretieren ist. – Vergleichbares nimmt Ahlberg 1971, 304 auch in Hinblick auf die geometrische Zeit an. – s. auch Sheedy 1990, 142 f. mit Hypothesen hinsichtlich der Verbreitung ikonographischer Motive im ostmediterranen Raum in der frühen Eisenzeit.

⁶³² Benson 1970, 96; Hiller 2006, 190. – Nicht nachvollziehbar sind hingegen die Argumente von William Cavanagh und Christopher Mee, die Anregungen aus der ägyptischen sepulkralen Ikonographie in geometrischer Zeit skeptisch gegenüberstehen. Ihre Feststellung „The Third Intermediate Period (XXIst-XXVth Dynasties = circa 1085–656 BC) is devoid of mourners [...]. The Dipylon Master, and [...] the Analatos Painter, would have sought artistic inspiration in vain in 8th century Egypt.“ (Cavanagh – Mee 1995, 56) ist entschieden von der Hand zu weisen, da Klagende in dieser Zeit in der ägyptischen Ikonographie durchaus bezeugt sind. So weist etwa der bereits erwähnte Sarkophag des Anchpechrod, der in die 22. Dynastie datiert, figürlichen Dekor auf, der Szenen der Ekphora mit Klagenden zeigt.

6 Ergebnisse und Zusammenfassung

Die Untersuchung des Phänomens, sich mit Tod, Trauer und Bestattung in der Bildkunst in spätmykenischer und geometrischer Zeit auseinanderzusetzen, offenbarte seine Vielfältigkeit und Komplexität sowohl in synchroner als auch in diachroner Perspektive. Die genannten Aspekte in visuellen Medien zu verhandeln und damit auch über das ephemerale Geschehen im Bestattungsritual zu konservieren spiegelt ein spezifisches gesellschaftliches Bedürfnis wider, das sich in der Frühägäis erst ab spätmykenischer Zeit beobachten lässt. Die Absenz dieser Thematik in den ikonographischen Zeugnissen der vorangegangenen Perioden deutet somit auf gewisse Veränderungen im sozialen Wertesystem in der späten Bronzezeit hin, welche mit einer Etablierung einer dezidierten Bildwürdigkeit der sepulkralen Sphäre einherging respektive diese zur Folge hatte. Entgegen vereinzelt bis ans Ende des 20. Jahrhunderts vertretener Meinungen lassen sich funeräre Motive in der frühägäischen Ikonographie nicht bereits in der neopalatialen Siegelglyptik fassen. Vielmehr hat die Analyse der entsprechenden Siegelbilder gezeigt, dass sich keine Anhaltspunkte finden, die darauf hindeuten, dass Klagegesten und Bestattungsrituale bereits vor SH/SM IIIA in der Bildkunst fassbar sind.

Sepulkrale Motive beschränken sich darüber hinaus auch ausschließlich auf Bildträger, die primär für die Verwendung im funerären Kontext bestimmt sind. So finden sich Bilder, die auf Bestattung und Bestattungsrituale rekurren auf Larnakes, die den größten Teil am vorhandenen Quellenmaterial darstellen, und großformatigen Gefäßen, die höchstwahrscheinlich als Grabmarker dienten. Mit den Fragmenten eines Freskos aus Megalo Kastelli sind auch Belege für die Dekorierung von Grabkammern mit sepulkralen Motiven bezeugt. Zudem bilden Statuetten bzw. Gefäße mit Appliken in Form von weiblichen Figuren mit Klagegesten, die als Grabbeigaben Verwendung fanden, einen weiteren Teil des spätmykenischen Quellenkorpus.

Über die geographische Verteilung des Fundmaterials ließen sich auch jeweils von der Fundregion abhängige Unterschiede hinsichtlich Thematik und Motivik beobachten. Am markantesten unterscheiden sich hierbei die Präferenzen auf Kreta sowie auf dem griechischen Festland. Auf Kreta finden sich in der Phase der Formierung einer sepulkralen Ikonographie in SH/SM IIIA auch vereinzelt Beispiele von Darstellungen, die sich auf das Bestattungsritual beziehen. Danach sind allerdings keine vergleichbaren Belege mehr auf Kreta zu fassen, im Allgemeinen dominieren Motive, die mit Meerestieren, Wasservögeln und Papyruspflanzen auf eine bestimmte Form einer Jenseitsvorstellung verweisen. Diese scheint höchstwahrscheinlich von eschatologischen Konzepten aus der ägyptischen Vorstellungswelt und Ikonographie inspiriert zu sein. Auf dem griechischen Festland dominieren hingegen Motive, die unmittelbar auf Bestattungsrituale rekurren. So bilden überwiegend weibliche Klagende sowie die Prothesis und in

inem Fall auch die Ekphora das sepulkrale Motivrepertoire ab. Dabei kristallisiert sich der beidhändige Klagegestus als verbindliche ikonographische Chiffre heraus, mit welcher die Äußerung von Klage und Trauer verbildlicht wird. Bemerkenswert ist zugleich, dass dieser Gestus – wie auch in geometrischer Zeit – nahezu ausschließlich auf weibliche Figuren beschränkt bleibt.

Hinsichtlich der geographischen Verteilung des Fundmaterials in geometrischer Zeit lassen sich im Vergleich zu jenem aus spätmykenischer Zeit gewisse Unterschiede feststellen. Die Verbreitung sepulkraler Motive in der Bildkunst erscheint nun geringer und konzentriert sich vorwiegend auf Attika, wobei vereinzelt auch Beispiele aus anderen Regionen und Kunstlandschaften überliefert sind. Die Bildträger stellen großformatige Kratere und Bauchamphoren dar, welche als Grabmarker dienten. Daneben erweitert sich ab SG II das Repertoire um einige weitere Gefäßformen, die auch als Beigaben mit ins Grab gegeben wurden. Auch Statuetten bzw. Gefäßappliken in Form von Klagenden sind in geometrischer Zeit bezeugt. Das dominierende Motiv bilden Szenen der Aufbahrung des Leichnams, welche von Reihen klagender Figuren gerahmt wird. Es handelt sich dabei um die Wiedergabe eines der zentralen Momente im Verlauf des Bestattungsrituals, dem somit eine gewisse Brisanz zugrunde liegt. Der Ekphora kommt mit nur drei überlieferten Beispielen lediglich eine marginale Bedeutung zu, wobei es dennoch bemerkenswert erscheint, dass auch diesem Abschnitt des Bestattungszeremoniells, der feierlichen Überführung des/der Verstorbenen zum Ort der Grablege, eine gewisse Bildwürdigkeit beigemessen wurde. Der beidhändige Klagegestus, wie er sich auch in spätmykenischer Zeit beobachten lässt, ist als ikonographische Chiffre für die Äußerung von Klage und Trauer wiederum ausschließlich auf weibliche Figuren beschränkt.

In den Kompositionen lassen sich im Vergleich zu den bronzezeitlichen Beispielen gewisse Unterschiede erkennen. So fällt die Anzahl an Prothesis-Szenen in spätmykenischer Zeit mit fünf Beispielen gegenüber 65 Darstellungen aus geometrischer Zeit relativ gering aus. Der Großteil der spätmykenischen Zeugnisse zeigt isoliert wiedergegebene Klagende, die in keinen näher zu definierenden szenischen Zusammenhang eingebettet sind. Klagende in den geometrischen Darstellungen sind hingegen überwiegend mit der Prothesis oder der Ekphora assoziiert. Erst ab SG II treten klagende Figuren auch als Hauptmotiv in Erscheinung. Statuetten in Form von weiblichen Figuren mit Klagegestus sind dabei ebenfalls als ‚isoliert‘ auftretende Klagende zu betrachten. Diese erst ab SH IIIC zu fassende Form der Grabbeigabe war offenbar auch in der frühen Eisenzeit eine verbreitete Praxis, wie Belege aus PGB aus Kreta oder aber aus Attika ab spätgeometrischer Zeit zeigen. Wie sich zudem gezeigt hat, lassen sich in beiden Perioden auch Anleihen aus der sepulkralen Ikonographie Ägyptens beobachten, in der Szenen,

die die Prothesis sowie Klagende wiedergeben, einen zentralen Bestandteil des Motivrepertoires darstellen. Die Bildwürdigkeit der sepulkralen Sphäre sowie ihre Thematisierung in visuellen Medien ist daher auch vor dem Hintergrund einer ostmediterranen Koine zu interpretieren, in der sich der Umgang mit Tod und Trauer in der Bildkunst in ähnlicher Weise manifestiert.

Die zu beobachtenden Ähnlichkeiten der Zeugnisse aus beiden Perioden offenbaren ikonographische Querverbindungen, welche konkret zu fassen allerdings mit gewissen Schwierigkeiten behaftet ist. Das Aufspüren möglicher Erklärungsansätze zeigt die Komplexität und Vielfältigkeit dieses Phänomens, welches durch eine Vielzahl an Faktoren bestimmt wird. Voraussetzung für eine (erneute) Aufnahme bestimmter Motive und Bildformeln ins ikonographische Repertoire bildet ein gesellschaftliches Bedürfnis, die sepulkrale Sphäre auch dezidiert in der Bildkunst aufgreifen zu wollen. Essenziell ist dabei auch die Art und Weise ihrer Umsetzung im Bild. So können zwar einerseits ähnliche Motive darauf hinweisen, dass Rituale sowie rituelle Abläufe sich von der spätmykenischen bis in geometrische Zeit auf annähernd identische Art und Weise erhalten haben, d. h. auf performativem, aber auch mündlichem Wege weitertradiert wurden. Andererseits mündet eine Umsetzung von annähernd identen Ritualen in bildlichen Medien in unterschiedlichen zeitlichen Kontexten nicht zwangsläufig in einer identen Motivik und Kompositionsweise. Entscheidend hierfür sind spezifische ikonographische Konventionen, die bei derart großen Übereinstimmungen wie im Falle der Darstellungen auf dem SH IIIC-zeitlichen Kraterfragment aus Agia Triada in Elis sowie auf der SG IIb-zeitlichen Kanne im British Museum auf konkrete spätmykenische Vorbilder, derer man sich in geometrischer Zeit bediente, schließen lassen. So deuten Belege wie diese auf eine Rezeption spätbronzezeitlicher Prototypen hin, die im frühen ersten Jahrtausend v. Chr. nach wie vor verfügbar waren. Zugleich bilden derartige Rezeptionsprozesse einen zentralen Erklärungsansatz für die Frage nach der Überlieferung ikonographischer Motive. Daneben ist in dieser Diskussion allerdings auch darauf hinzuweisen, dass sich diese Tradierung neben der Rezeption sog. Erbstücke auch über andere Überlieferungsebenen vollzogen haben könnte. Auch wenn sich die Quellenlage dazu schwierig gestaltet, ist dennoch davon auszugehen, dass eine Überlieferung eventuell auch über andere, im archäologischen Befund nicht mehr nachvollziehbare, Bildgattungen, wie etwa Textilien, erfolgte. Für eine ungebrochene ikonographische Kontinuität über den Hiatus in der Bildkunst während der ‚Dark Ages‘ hinaus lässt sich als Erklärung für die zu beobachtenden Ähnlichkeiten in den bildlichen Zeugnissen beider Perioden hingegen nur schwerlich argumentieren.

Die über die Bildkunst vermittelten Themen und Motive spiegeln auch bestimmte gesellschaftliche Normen und Wertesysteme wider und führen vor Augen, welche Aspekte überhaupt als bildwürdig erachtet und somit mit sozialer Relevanz versehen wurden. Diese ikonographische Relevanz der sepulkralen Sphäre scheint sich laut dem Befund in der Frühägis erst ab spätmykenischer Zeit ausgebildet und etabliert zu haben. Im Grunde dürfte sie sich allerdings bis in geometrische Zeit nur wenig verändert haben, allein der Hiatus in der Bildkunst während der ‚Dark Ages‘ bildet eine Phase, zu der sich diesbezüglich nur schwerlich Aussagen treffen lassen. Das Wiederaufkommen figürlicher Motive ab MG II in der auch die sepulkrale Sphäre eine essentielle Rolle im sich ausbildenden ikonographischen Repertoire einnimmt, zeugt von ähnlichen Ansprüchen, die Themen Tod und Trauer in visuellen Medien zu thematisieren, wie sie sich bereits in spätmykenischer Zeit beobachten lassen. So lässt sich auch aus einer emotionshistorischen Perspektive heraus festhalten, dass die Bildkunst beider Perioden nahezu identische Normen und Konventionen widerspiegelt. Auffällig ist dabei, dass vor allem Frauen jene soziale Gruppe bilden, die in besonderem Maße in Erscheinung tritt. Die Klage und Äußerung der Trauer wird überwiegend Frauen zugeschrieben, während Männer hingegen nur eine marginale Rolle einnehmen und/oder durch andere Funktionen im Bestattungsritual charakterisiert sind.

Den Anspruch der vorliegenden Untersuchung bildete eine ausführliche Analyse der sepulkralen Motivik in spätmykenischer und geometrischer Zeit sowie deren diachrones Verhältnis zueinander. Freilich kann damit nur ein Teilespekt in der Diskussion um das Wiederaufkommen der Bildkunst nach den ‚Dark Ages‘ und die Frage nach der Rolle und der Bedeutung, der dabei der spätmykenischen Ikonographie zukam, abgedeckt werden. Jedoch bergen Analysen wie diese, die sich auf spezifische Themen und Motive fokussieren, das Potenzial, als Basis und Anknüpfungspunkt für künftige Studien zu fungieren, die ein breiteres Motivspektrum in den Blick zu nehmen anstreben.

7 Katalog ausgewählter spätmykenischer Darstellungen sepulkraler Thematik

Die Auswahl der in diesem Katalog zusammengestellten Objekte beschränkt sich auf den Zeitabschnitt von den frühesten greifbaren Belegen sepulkraler Ikonographie in spätmykenischer Zeit (SM IIIA1/A2) bis zu den letzten in der Nachpalastzeit (SH IIIC); die geografische Verteilung der Artefakte erstreckt sich auf die Regionen des griechischen Festlandes, der Kykladen, Kretas, der Dodekanes und Zyperns. Erfasst wurden lediglich Darstellungen, die Ritualszenen zeigen, welche vor dem Hintergrund einer Bestattung zu interpretieren sind. Hingegen wurden Darstellungen, welche eschatologische Aspekte wie Jenseitsvorstellungen widerspiegeln, nicht in den Katalog aufgenommen. Da diese analytischen Kategorien in der Praxis häufig nicht klar voneinander abgegrenzt werden können, beinhalten manche Katalognummern auch Darstellungen eschatologischen Gehalts, etwa wenn ein Objekt mehrere Szenen/Darstellungen/getrennte Bildfelder aufweist. Ausschlaggebend für die Aufnahme in den Katalog war in diesen Fällen der Umstand, dass einzelne Szenen oder Bildfelder dezidiert auf Bestattungsrituale verweisen.

Der Aufbau des Katalogs gliedert sich nach Objektgattungen und der geografischen Verbreitung. So sind die Objekte in folgende Abschnitte unterteilt: Sarkophage/Larnakes, Gefäßkeramik, Statuetten und Fresken. Innerhalb jeder Kategorie folgt die Auflistung den unterschiedlichen Fundregionen.

Die vorliegende Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Neben den oben ausführten Gesichtspunkten inhaltlicher Natur folgte die Aufnahme der Objekte auch praktischen Gründen. Nicht publizierte Artefakte, welche etwa in Grabungsberichten erwähnt oder kurz beschrieben, jedoch nicht abgebildet werden, wurden nicht in den Katalog aufgenommen. Zudem sind Aufbewahrungsorte, Inventarnummern und Abmessungen nur so weit angegeben, wie diesbezügliche Informationen dem Autor zugänglich waren. Die Beschreibungen beziehen sich auf das gesamte Objekt und umfassen alle Darstellungen/Bildfelder/Szenen, soweit sie dem Autor durch Abbildungen oder durch Autopsie zugänglich waren (dies inkludiert auch Motive, die nicht primär den inhaltlichen Gesichtspunkten des Katalogs entsprechen). Sofern Darstellungen nur in Umzeichnung publiziert sind, ist dies in der Beschreibung vermerkt. Die Angabe der Literatur zu den einzelnen Objekten stellt eine Auswahl an Werken dar, jedoch keine auf Vollständigkeit bedachte Auflistung aller Publikationen.

Sarkophage/Larnakes

Kreta

Kat.-Nr.: S1 (Abb. 5–8)

Bez.: Sarkophag aus Agia Triada

FO: Agia Triada, Grab 4 (Kammergrab nordöstlich der Villa)

AO: Archäologisches Museum Heraklion, Inv.Nr. 396

Beschr.: freskierter Sarkophag aus Kalkstein mit vier abgesetzten Füßen; im Boden befinden sich in einer Reihe angeordnet fünf Löcher; alle vier Seiten des Sarkophags sind mit figürlichen Szenen bemalt, die Bildfelder sind durch Bänder mit ornamentalem Dekor eingefasst; bei den Darstellungen handelt es sich um Ritualszenen, die höchstwahrscheinlich einem sepulkralen Kontext entstammen und sich somit auf eine Bestattung bzw. Bestattungsrituale beziehen

Längsseite A: der Hintergrund ist vertikal in drei verschiedenfarbige Zonen gegliedert (Links: weiß, Mitte: blau, Rechts: weiß); in der linken Zone ist eine Libationsszene dargestellt, links befinden sich zwei mit Doppeläxten bekrönte Pfeiler, zwischen denen ein Gefäß platziert ist, auf den Doppeläxten sitzt jeweils ein Vogel; zwei weibliche Figuren schreiten von rechts mit Gefäßen heran, die vordere Figur entleert ihr Gefäß in jenes zwischen den Pfeilern; hinter den beiden weiblichen Figuren befindet sich eine, ebenfalls nach rechts schreitende, männliche Figur mit einer Lyra.

Ab ca. der Mitte des Bildfeldes erfährt die Komposition eine Zäsur, unmittelbar hinter dem männlichen Lyraspieler beginnt die blaue Zone des Bildhintergrundes; in diesem Bereich befinden sich drei männliche Figuren (Prozession mit Gabenträgern), welche nach rechts schreiten, zwei tragen kleine Stiere/Kälber bzw. Tierstatuetten (?), einer trägt ein Bootsmodell; die Prozession bewegt sich in Richtung der männlichen, etwas kleineren Figur am rechten Bildrand in der Zone mit weißem Hintergrund (die Arme dieser Figur sind nicht angegeben; ob eventuell jedoch Füße angegeben waren, bleibt fraglich, da der untere Teil der Figur fehlt); unmittelbar vor dieser Figur befinden sich ein Baum sowie eine dreistufige Basis aus Quadermauerwerk, direkt hinter ihr ist ein Teil der Fassade eines Gebäudes zu sehen, hierbei handelt es sich vermutlich um die Darstellung des Toten vor seinem Grabbau, die männlichen Prozessionsteilnehmer bringen ihm Gaben dar.

Schmalseite A: rechts anschließend an Längsseite A; zwei übereinander angeordnete und durch eine Leiste mit Ornamentdekor getrennte Bildfelder mit jeweils weißem Hintergrund; vom oberen Bildfeld ist nur die linke untere Ecke erhalten, sie zeigt den Unterkörper einer männlichen, mit einem Schurz bekleideten Figur sowie das rechte Bein einer weiteren männlichen Figur,

beide nach rechts; es handelt sich wohl um eine weiter Darstellung einer Prozession; das untere Bildfeld zeigt einen von zwei Agrimia gezogenen Wagen, in dem sich zwei weibliche Figuren befinden.

Längsseite B: der Hintergrund ist wie auf Längsseite A vertikal in drei verschiedenfarbige Zonen gegliedert (Links: gelb, Mitte: weiß, Rechts: blau); in der linken Zone ist eine Prozession mit insgesamt vier weiblichen Figuren in langen Gewändern dargestellt, die sich nach rechts bewegt; vor dieser Gruppe weiblicher Figuren, von denen nur die Unterkörper erhalten sind, befindet sich eine weitere weibliche Figur, die ihre Arme zum Opfertisch hin ausstreckt; in der Bildmitte (Zone mit weißem Hintergrund) befindet sich ein Opfertisch, darauf ein Stier, von dessen Hals Blut in ein Gefäß neben dem Opfertisch strömt; unter dem Opfertisch bzw. davor lagern zwei Agrimia; im Hintergrund ist ein männlicher Flötenspieler, der sich wie die Prozession nach rechts bewegt, zu sehen; im rechten Teil des Bildfeldes befindet sich eine weibliche Figur vor einer blockhaften Struktur (wohl ein Altar), auf der ein Gefäß platziert ist, die Frau streckt ihre Arme in Richtung dieses Gefäßes, im Hintergrund ist ein Korb mit Objekten (Früchten?) zu sehen; anschließend an den Altar befindet sich ein Pfeiler, der mit einer Doppelaxt, auf der ein Vogel sitzt, bekrönt ist (vgl. Längsseite A), daneben ist eine weitere, jedoch größere bauliche Struktur dargestellt, die von vier Kulthörnern und einem Baum gekrönt wird, vermutlich die verkürzte Angabe von Architektur bzw. eines ‚Baumschreins‘(?)

Schmalseite B: rechts anschließend an Längsseite B; der Bildhintergrund ist in roter Farbe gestaltet; dargestellt ist ein von zwei Greifen gezogener Wagen nach links, darauf befinden sich zwei weibliche Figuren; über den Greifen ist ein Vogel nach rechts dargestellt

Dat.: SM IIIA2

Abm.: L: 137,5–138,5 cm, B: 43,7–45 cm, H: 90 cm

Lit.: Paribeni 1903, 343–348; Paribeni 1904, 713–719; Paribeni 1908; Karo 1925, IX f. Abb. 89–91; Nilsson 1950, 426–443. Abb. 196; Schachermeyr 1950, 58; Levi 1956; Matz 1956, 62 f. Taf. 46 f.; Matz 1958, 398–407; Nauert 1965; Mylonas 1966, 176–178. Abb. 134; Pini 1968, 69 f. 74; Nauert 1972; Small 1972; Marinatos – Hirmer 1973, 26 f. 48. XXX–XXXIII; Long 1974; Marinatos 1986, 24 Abb. 15. 25–27; Immerwahr 1990, 100–102. 180 f. Nr. A.T. No. 2. Taf. 50–53; Pötscher 1990, 171–190; Laffineur 1991a; Watrous 1991, 290 f. Taf. 83 Abb. a. c; Marinatos 1993, 31–36 Abb. 27–30; Pötscher 1994; Löwe 1996, 23–41; Pötscher 1997a; Pötscher 1997b; Militello 1998, 154–167. 283–308. Taf. 14–16; Hiller 1999; La Rosa 1999; Militello – La Rosa 2000; Alušk 2005; Burke 2005; Demopoulou-Rethemiotaki 2005, 172–181; Gallou 2005, 45. 47. 63. 198 Abb. 31. 203 Abb. 41. 217 Abb. 63; Militello 2006, 192 f. Abb. 5. 194 Abb. 6; Burke 2008, 76–80. Abb. 4.7 f.; Vasilakis 2005, 186–191; Burkert 2011,

64 f.; Martino 2011; Kanta 2012, 234; Leventakis 2012; Privitera 2016; Schmid – Neuenfeld 2018; Tully 2018, 226 Abb. 31. 231 f. Abb. 41; Vlachou 2018, 259–262. 281 Abb. 1.

Kat.-Nr.: LA1 (Abb. 12–13)

Bez.: Larnax aus Knossos

FO: Knossos, sog. „North Cemetery“, Grab 107 (eisenzeitliches Kammergrab)

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type, in mehreren Fragmenten erhalten (auch Fragmente des Deckels); Bemalung auf allen vier Seiten

Längsseite A: zwei Bildfelder, die durch vertikalen Spiraldekor begrenzt sind, darin jeweils eine nach rechts gerichtete weibliche Figur; jene im linken Bildfeld hat einen Arm vor ihrem Körper erhoben und die deutlich angegebenen Finger zum Kopf geführt, die Figur im rechten Bildfeld hat beide Arme erhoben, zwischen ihrem linken Arm und ihrem Kopf befindet sich ein Vogel; in den erhobenen Armen sind höchstwahrscheinlich Klagegesten zu erkennen und die Figuren sind als Teil einer Prozession zu interpretieren

Längsseite B: ebenfalls unterteilt in zwei Bildfelder (erhalten ist lediglich der Großteil des linken sowie ein Fragment des rechten Bildfeldes), die allerdings ornamentalen Dekor aufweisen

Schmalseite A: jene Schmalseite, in dessen Richtung die Figuren auf Längsseite A ausgerichtet sind; der mittlere Bereich wird durch zwei vertikale Zonen mit Spiraldekor gerahmt, darin befindet sich ein Motiv, das als stark stilisierte Darstellung eines Baumes anzusprechen ist; die Prozession auf der beschriebenen Längsseite scheint sich in dessen Richtung zu bewegen

Schmalseite B: stark fragmentiert, die Bemalung lässt sich möglicherweise zu einer Figur (?) rekonstruieren, nähere Interpretationen gestalten sich aufgrund des Erhaltungszustandes schwierig

Dat.: SM IIIA1

Abm.: L: 103–115 cm, B: 46–50 cm, H: 66 cm

Lit.: Morgan 1987; Marinatos 1993, 36 f. Abb. 33; Coldstream – Catling 1996, 150. 159 Nr. 214. 392 f. Abb. 114–116. Taf. 163 f.; Coldstream 1998, 59 f.; Merousis 2000b, 140 f. Nr. 86. Taf. 14; Coldstream 2006, 162; Panagiotopoulos 2007, 210; Blakolmer 2012b, 16 f. 34 f. 67 Abb. 32; Kaiser 2013, 145. Abb. 61.

Kat.-Nr.: LA2 (Abb. 10)

Bez.: Larnax aus Klima Messaras

FO: Ellinas nahe Klima Messaras, Grab 2 (Kammergrab)

AO: Archäologisches Museum Heraklion, Inv.Nr. 30.485

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, vollständig erhalten, ohne Deckel; alle vier Außenseiten der Larnax weisen Bemalung auf

Längsseite A: zu beiden Seiten von vertikalen Rahmen mit Ornamentdekor eingefasst, die Ornamente sind nur zur Hälfte wiedergegebene Oktopoden; horizontal zwei Bildfelder übereinander angeordnet, im oberen Bildfeld sind auf der linken Seite zwei um einen Baum (?) antithetisch angeordnete Agrimia und auf der rechten Seite zwei Stiere nach rechts zu sehen, im unteren Bildfeld befinden sich drei Oktopoden

Längsseite B: wie Längsseite A zu beiden Seiten eingefasst von Rahmen mit Ornamenten in Form von halben Oktopoden; im rechten Teil des Bildfeldes ist eine Prothesis-Szene dargestellt, auf einer Kline befindet sich ein in ein Bahrtuch eingewickelter Leichnam, hinter der Kline steht eine Figur auf einem kleinen Podest und streckt ihre Arme in Richtung des Kopfes (?) des Leichnams, die Darstellung in der linken Bildhälfte lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nicht näher identifizieren, vorhanden ist lediglich ein Komplex bzw. ein Gebilde bestehend aus mehreren verschiedenen wellenförmigen Linien

Schmalseiten A: zu beiden Seiten eingefasst von vertikalen Rahmen bestehend aus spiralförmigen Ornamenten; zwei übereinander angeordnete Bildfelder, in denen sich jeweils eine stilisierte Wiedergabe eines Baumes/einer Pflanze befindet

Schmalseite B: zu beiden Seiten eingefasst von vertikalen Rahmen mit Ornamenten in Form von halben Oktopoden; ein Bildfeld mit stilisierter Wiedergabe eines Baumes/einer Pflanze

Dat.: SM IIIA2

Abm.: L: 118 cm, B: 49 cm, H: 77 cm

Lit.: Rethemiotakis 1997; Gallou 2005, 56. 213 Abb. 57; Blakolmer 2012b, 17. 26. 60 Abb. 13; Kanta 2012, 234 f. Abb. 12; Montecchi 2016, 685 f. Abb. 3; Vlachou 2018, 262. 283 Abb. 5.

Kat.-Nr.: LA3 (Abb. 11)

Bez.: sog. ,Pigi Larnax‘

FO: Pigi, Rethymnon, in einem Kammergrab

AO: Museum Rethymnon, Inv.Nr. RM 1696

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, vollständig erhalten (lediglich auf einer der Längsseiten sind Teile aus Gips ergänzt), inklusive Deckel (giebelförmig, mit flacher Oberseite), im Boden der Larnax befinden sich mittig in einer Reihe angeordnet fünf Löcher

die Außenseiten der Larnax sowie des Deckels sind mit Ornamentdekor bemalt; die Längsseiten sowie die Schmalseiten sind von plastisch geformten Rahmen eingefasst; an den Längsseiten jeweils mittig ein horizontales Band, bestehend aus stilisierten Papyruspflanzen; auf einer der Schmalseiten sind insgesamt vier ,horns of consecration‘, zu deren Mitte sich jeweils ein

stilisiert wiedergegebener Baum (oder Zweig?) befindet, zu sehen; auf einer der Schmalseiten des Deckels ist eine Darstellung einer Prothesis, die allerdings mit wellenförmigen Linien übermalt wurde, wiedergegeben; mittig ist eine Bahre zu sehen, darauf eine Figur, die in ein Bahr-tuch gewickelt ist, mit dem Kopf nach rechts, am Fußende befindet sich eine wahrscheinlich weibliche Figur in einem langen, bis zu den Füßen reichenden Rock, ihre Arme sind ausge-streckt in Richtung der Bahre; am Kopfende ist eine wahrscheinlich männliche Figur in etwa hüftlanger Gewandung zu sehen, sie steht näher an der Bahre als die weibliche Figur, die Arme sind ausgestreckt und berühren fast den Kopf des/der Verstorbenen; unmittelbar rechts neben der männlichen Figur befindet sich eine Wiedergabe eines dreibeinigen Stuhles (?); die Oberseite des Deckels weist an einem der Enden wiederum eine figürliche Szene, die mit mehreren Linien übermalt wurde, auf; soweit sich die Szene erkennen lässt, handelt es sich um eine menschliche Figur und ein nicht näher zu identifizierendes vierbeiniges Tier sowie um vermutlich zwei weitere menschliche Figuren (eventuell eine liegend und die andere stehend); möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Jagdszene (?)

Dat.: SM IIIA2

Abm.: Larnax: L: 107,5–110 cm, B: 42–44 cm, H: 71–74,5 cm; Deckel: L: 108,5–110 cm, B: 42,5–44 cm, H: 31 cm

Lit.: Mavriyannaki 1972, 28 f.; Long 1974, 24; Morgan 1987, 192; Baxevani 1995; Marinatos 1997, 282; Merousis 2000b, 175 f. Nr. 168. Taf. 19; Phialon – Farrugio 2005, 243. 246 Abb. 9; Hiller 2006, 183 f. Abb. 2; Panagiotopoulos 2007, 210; Blakolmer 2012b, 17. 60 Abb. 12; Montecchi 2016, 682–685. Abb. 1 f.; Vlachou 2018, 268 f. 290 Abb. 15; Vikatou 2019, 274 f. Abb. 6.g. 279.

Kat.-Nr.: LA4 (Abb. 40)

Bez.: Larnax aus Vathianos Kampos

FO: Vathianos Kampos nahe Nirou Chani, in einem Kammergrab

AO: Heraklion, Archäologisches Museum, Inv.Nr. Π9249

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, an den Längsseiten vertikale Henkel; Bemalungen an allen vier Seiten, die jeweils seitlich durch vertikale sowie oben und unten durch horizontale Linien eingefasst sind

Längsseiten: stilisiert wiedergegebene Pflanzen/Papyruspflanzen

Schmalseite A: männliche Figur in langer Robe mit Diagonalstreifen nach rechts, beide Arme erhoben (allerdings nicht zum Kopf geführt), eventuell Gegenstand in der rechten Hand (?); wahrscheinlich eine Art ‚Priester‘ im Kontext des Bestattungsrituals/Leiter der der Bestattungszeremonie

Schmalseite B: wellenförmiges, vertikal ausgerichtetes Ornament, eventuell stilisiert wiedergegebene Pflanze bzw. stilisiert wiedergegebener Baum

Dat.: SM IIIA2

Abm.: L: 93 cm, B: 40 cm, H: 75 cm

Lit.: Marinatos 1934, 247 Abb. 1. 249–251; Zervos 1956, 468 f. Abb. 777 f.; Matz 1958, 406; Vermeule 1965, 128 Abb. 2b. 136; Rutkowski 1966, 125 Nr. 100 B; Mavriyannaki 1972, 42; Long 1974, 30 f. Taf. 13; Alexiou 1976, 138 f.: Morgan 1987, 191; Watrous 1991, 292. Taf. 84h; Marinatos 1993, 128; Merousis 2000b, 122 Nr. 41; Karetou – Girella 2015, 108. 114 Abb. 3.52.

Mykenisches Festland

Kat.-Nr.: LA5 (Abb. 23–26)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 22)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, erhalten mit Deckel; polychrome Bemalung auf allen vier Seiten, die jeweils von vertikalen Rahmen mit Schachbrettmuster eingefasst sind, alle Seite weise zwei übereinander angeordnete Bildfelder auf
Längsseite A: in den beiden oberen Ecken des oberen Bildfeldes befindet sich jeweils ein Loch; im oberen Bildfeld ist eine Prozession von 13 weiblichen Figuren nach rechts mit Klagegestus dargestellt, sie tragen lange Gewänder mit Fransensaum; im unteren Bildfeld ist eine Duellszene zu sehen, das zentrale Motiv bilden zwei männliche Figuren im Kampf mit Schwertern/Dolchen, das Geschehen wird gerahmt von zwei antithetisch angeordneten Streitwagen, die von Pferden gezogen werden, darauf befinden sich jeweils zwei oder drei Figuren, darüber hinaus zeigt das Bildfeld drei kleinere vierbeinige Tiere

Längsseite B: im oberen Bildfeld Darstellung einer Jagdszene, das zentrale Motiv bildet eine männliche Figur nach rechts, die antithetisch von zwei größeren Agrimia flankiert wird; die Figur hält ein Schwert/einen Dolch und erlegt eines der beiden Tiere, zudem befinden sich im Bildfeld 18 weitere, in der Größe jedoch kleiner dargestellte, Agrimia; das untere Bildfeld zeigt Stierspiele; links ein Stier rechts mit Stierspringer, in der Mitte ein Stier nach links mit Stierspringer, im rechten Teil des Bildfeldes ein Stier nach rechts mit Stierspringer; die ersten beiden Stiere flankieren antithetisch eine männliche Figur

Schmalseite A: im oberen Bildfeld eine Prozession von vier weiblichen Figuren nach links mit Klagegestus, sie tragen lange Gewänder mit Fransensaum; im unteren Bildfeld ist die Bettung eines Leichnams in eine Larnax dargestellt, der Größe zufolge handelt es sich dabei um ein

Kind, welches mit dem Kopf nach rechts von zwei weiblichen Figuren in langem Gewand (eine am Kopf-, die andere am Fußende) in die Larnax gelegt wird, die Längsseite der dargestellten Larnax erscheint hierbei ‚transparent‘, da der Leichnam sowie die Arme der weiblichen Figuren, die ihn betten, zu sehen sind

Schmalseite B: mittig verläuft vertikal eine Reihe von fünf Löchern; im oberen Bildfeld eine Prozession von vier weiblichen Figuren nach rechts mit Klagegestus, am rechten Rand des Bildfeldes eine weibliche Figur nach links mit Klagegestus, alle Figuren tragen lange Gewänder mit Fransensaum; im unteren Bildfeld ist die Szene der Aufbahrung des Leichnams (Prothesis) in der Larnax dargestellt, am Kopf- und Fußende der Larnax befindet sich jeweils eine weibliche Figur in langem Gewand mit Fransensaum, vor der Larnax kniet/kauert eine weibliche Figur heftig klagend; am linken Rand des Bildfeldes ist eine weibliche Figur nach rechts mit Klagegestus zu sehen, sie trägt ebenfalls ein langes Gewand; am oberen Rand des unteren Bildfeldes befindet sich ein spiralförmiges Füllmotiv

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 73 cm, B: 31 cm, H: 59 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 14. Taf. 13.a. 14.a–b; Spyropoulos 1969c, 9–11 Abb. 6 f.; Michaud 1970, 1038. 1040 Abb. 323 f.; Spyropoulos 1970a, 190–192. 194–197 Abb. 14–17; Spyropoulos 1970c, 222. Taf. 207.b; Ahlberg 1971, 303 f. Abb. 66.d. 67.a–b; Spyropoulos 1972b, 206 f.; Demakopoulou – Konsola 1981, 82 Nr. 1. Taf. 42; Immerwahr 1990, 156–158 Abb. 41.d–e. Taf. XXII f.; Baxevani 1995, 27–30 Abb. 16; Cavanagh – Mee 1995, 46–48 Abb. 3 f. 50. 60 f. Nr. 19 f. 42 f.; Immerwahr 1995, 110–112 Abb. 7.1.d. 7.2.a; Marinatos 1997, 282–284. Abb. 1. 3. 286–288 Abb. 10 f.; Benzi 1999; Huber 2001, 50 f. 215 Nr. 3; Gallou 2005, 37. 49. 189 Abb. 18. 207 Abb. 47; Phialon – Farrugio 2005, 243 Abb. 8.a–b. 245. 247 f.; Hiller 2006, 184 f. Abb. 4a–b. 188; Bouzek 2007, 51. 60 Abb. 6. 5–6; Panagiotopoulos 2007, 206. 214 Abb. 3; Burke 2008, 72–75 Abb. 4.1. 4.3–4; Aravantinos 2010, 101–107; Blakolmer 2012b, 25. 61 Abb. 15; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 36; Montecchi 2016, 687 f. Abb. 5 f.; Middleton 2017, 407 Abb. 4; Aravantinos u. a. 2018, 444. 448 Abb. 14; Vlachou 2018, 269. 290 f. Abb. 16a–b; Vikatou 2019, 274 f. Abb. 7.a–b; Dakouri-Hild 2021, Nr. 21. 354 Abb. 2. 366. Recht – Morris 2021, 118 f. Abb. 29.

Kat.-Nr.: LA6 (Abb. 27)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 3)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, erhalten, mit flachem Deckel; figürliche Bemalung auf allen vier Seiten, die Bildfelder sind jeweils von vertikalen Rahmen mit Schachbrett muster eingefasst

Längsseite A: Szene der Bettung eines Leichnams in eine Larnax; das zentrale Motiv bildet die Darstellung einer Larnax (angegeben mit Rautenmuster und vier abgesetzten Füßen), zwei weibliche Figuren in langen Gewändern mit vertikalen Wellenlinien und Fransensaum am Kopf- und Fußende der Larnax betten den Leichnam eines Kindes mit dem Kopf nach links (diese Deutung ergibt sich aufgrund der geringeren Größe im Vergleich zu den anderen Figuren); vor bzw. unter der Larnax befindet sich ein Gebilde bestehend aus einer horizontalen Linie und drei anschließenden vertikalen Linien an der Unterseite, die jeweils in einer Spirale auslaufen, hierbei handelt es sich wahrscheinlich um die Darstellung einer Kline bzw. einer Struktur, auf der der Leichnam zuvor aufgebahrt war; das Geschehen wird zu beiden Seiten von jeweils einer weiteren weiblichen Figur in langer Gewandung mit vertikalen Wellenlinien und Fransensaum gerahmt, beide mit Klagegestus und die Szene in der Mitte blickend, die Figur am linken Bildrand weist am Hals Zickzacklinien auf, wahrscheinlich Angabe von Blut oder Tränen, die über das Gesicht bzw. den Hals fließen (vgl. ähnliche Angaben bei Figuren auf LA8. LA10 und LA20)

Längsseite B: links und rechts jeweils eine weibliche Figur mit Klagegestus, dazwischen Ornamente (Kreise, Wellenlinien und Spiralen)

Schmalseite A: weibliche Figur in langer Gewandung mit Fransensaum und Klagegestus nach rechts

Schmalseite B: weibliche Figur in langer Gewandung und Klagegestus nach rechts

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 75 cm, B: 35 cm, H: 53 cm

Lit.: Spyropoulos 1970b, 34 f. Taf. 48.a; Spyropoulos 1970d, 19 Abb. 17; Spyropoulos 1971d, 215. Taf. 186.e; Spyropoulos 1972b, 207 f. Abb. unten; Demakopoulou – Konsola 1981, 82 f. Nr. 4; Baxevani 1995, 28–30; Cavanagh – Mee 1995, 46–48 Abb. 7. 50. 61 Nr. 44; Immerwahr 1995, 110. 112 Abb. 7.2.b; Benzi 1999, 217 f. Abb. 2.B; Huber 2001, 52. 215 Nr. 6; Phialon – Farrugio 2005, 231. 234 Abb. 2. 243; Hiller 2006, 183 f. Abb. 3. 186 f.; Bouzek 2007, 51. 60 Abb. 6.4; Panagiotopoulos 2007, 206. 214 Abb. 2; Burke 2008, 72 f. Abb. 4.2; Aravantinos 2010, 114; Bouzek 2011, 983. 998 Abb. 6.4; Blakolmer 2012b, 25. 60 Abb. 14; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 23; Montecchi 2016, 686 f. Abb. 4; Middleton 2017, 402 f. Abb. 3; Vikatou 2019, 274 f. Abb. 6.a–b. 281; Dakouri-Hild 2021, Nr. 23. 358 Abb. 6. 366 f.

Kat.-Nr.: LA7 (Abb. 31)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 36)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen

eine der Längsseiten ist an den Seiten sowie unten eingefasst von Rahmen aus Spiraldekor, an den Seiten zudem vertikale Linien, oben horizontale Linien; zwei Bildfelder, die durch eine vertikale Leiste mit Schachbrettmuster getrennt sind; im linken Bildfeld ist eine weibliche Figur nach rechts mit langer Gewandung und Klagegestus dargestellt, die Brüste sind durch zwei Kreise angegeben; im rechten Bildfeld ist ebenfalls eine weibliche Figur nach rechts mit langer Gewandung dargestellt, die Brüste sind wiederum durch zwei Kreise angegeben, sie hat den rechten Arm in die Hüfte gestemmt und mit der erhobenen Linken hält sie eine Kylix

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Spyropoulos 1973a, 19 f. Taf. 10.b; Baxevani 1995, 28–30; Cavanagh – Mee 1995, 49–51 Abb. 9. 61 Nr. 48; Immerwahr 1995, 115 f. Abb. 7.5.a; Gallou 2005, 89. 230 Abb. 76a; Phialon – Farrugio 2005, 246 f. Abb. 11; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 30; Vlachou 2018, 267. 289 Abb. 13; Dakouri-Hild 2021, Nr. 51. 358 f. Abb. 8. 361 f. 365. 367–369.

Kat.-Nr.: LA8 (Abb. 28)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten
eine der Längsseiten ist zu beiden Seiten und unten eingefasst von Rahmen aus Ornamentdekor; im Bildfeld ist eine Prozession von fünf weiblichen Figuren nach rechts in langer Gewandung dargestellt, vier sind mit Klagegestus wiedergegeben; angeführt wird die Prozession von der Figur am rechten Bildrand, sie hat einen Arm erhoben, auf dem anderen trägt sie eine Statuette mit Klagegestus; die zweite Figur von links weist am Hals eine vertikal verlaufende Wellenlinie auf, diese ist wahrscheinlich als Blut oder Tränen, die vom Gesicht laufen zu interpretieren (vgl. ähnliche Angaben bei Figuren auf LA6. LA10 und LA20)

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Spyropoulos 1974a, 12 f. Taf. 10.a; Spyropoulos 1974b, 15 f. Abb. 10; Aupert 1975, 644 Abb. 118; Cavanagh – Mee 1995, 46 f. 49 f. Abb. 50. 61 Nr. 50; Immerwahr 1995, 115 f. Abb. 7.5.b; Gallou 2005, 57 f. 215 Abb. 60; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 33; Papadimitriou u. a. 2015, 197. 202; Dakouri-Hild 2021, Nr. 62. 359 Abb. 9. 361 f. 365.

Kat.-Nr.: LA9

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 16)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; figürliche Bemalung auf allen vier Seiten, die Bildfelder sind jeweils von vertikalen Rahmen mit Schachbrettmuster eingefasst

Längsseite A: zwei übereinander angeordnete Bildfelder; im oberen ist eine Prozession von zehn weiblichen Figuren nach rechts in langen Gewändern (teilweise mit Fransensaum) und mit Klagegesten dargestellt; das untere Bildfeld zeigt zwei Stiere nach rechts, dazwischen eine stilisiert angegebene Pflanze; am linken Bildrand eventuell eine menschliche Figur (?), da der Bereich hier stark abgerieben ist, lässt sich nicht erkennen, was ursprünglich dargestellt war

Längsseite B: vier weibliche Figuren in langen Gewändern und mit Klagegestus, symmetrisch angeordnet, jeweils zwei nach rechts und zwei nach links; die Gewandung der ersten sowie der dritten Figur von links weist einen Fransensaum auf; am linken und rechten Bildrand jeweils eine stilisiert wiedergegebene Pflanze, zwischen den Figuren ornamentale Gebilde

Schmalseite A: weibliche Figur in langer Gewandung und mit Klagegestus nach rechts

Schmalseite B: weibliche Figur in langer Gewandung und mit Klagegestus nach links

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 94 cm, H: 61 cm

Lit.: Spyropoulos 1973a, 19–21. Taf. 11.b; Spyropoulos 1973b, Taf. 221.a; Michaud 1974, 654 f. Abb. 185; Cavanagh – Mee 1995, 50. 61 Nr. 49; Gallou 2005, 99. 234 Abb. 80; Phialon – Farrugio 2005, 248; Aravantinos 2010, 112 f.; Kramer-Hajos 2015, 633 Nr. 37; Aravantinos u. a. 2018, 430. 436 Abb. 5; Dakouri-Hild 2021, Nr. 53.

Kat.-Nr.: LA10

Bez.: Larnax aus Tanagra (sog. Kassel Larnax)

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

AO: Kassel, Schloss Wilhelmshöhe Inv.Nr. ALg 1

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, erhalten ohne Deckel; im Boden unregelmäßig verteilt zwölf Löcher; an drei Seiten figürlich bemalt, die Bildfelder sind an den Seiten jeweils mit vertikalen Rahmen aus Schachbrettmuster eingefasst, an den Längsseiten jeweils zwei Bildfelder, die durch einen vertikalen Rahmen gleichen Musters unterteilt sind

Längsseite A: in beiden Bildfeldern weibliche Figuren nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus sowie Fülelementen in Form von vertikal angeordneten Wellenlinien, die in Spiralen auslaufen; bei der Figur im linken Bildfeld sind die Brüste durch Kreise angegeben; beide Bildfelder werden oben und unten durch Reihen konzentrischer Kreise gerahmt

Längsseite B: in beiden Bildfeldern weibliche Figuren nach rechts in langer Gewandung und mit Klagegestus sowie Fülelementen in Form von vertikal angeordneten Wellenlinien, die in Spiralen auslaufen; an den Hälsen bzw. in den Gesichtern sind zahlreiche kleine Striche angegeben, wahrscheinlich Angabe von Blut oder Tränen (vgl. ähnliche Angaben bei Figuren auf LA6. LA8 und LA20); an den Hüften der Figuren hängen zwei Bänder herab; beide Bildfelder werden unten durch eine Reihe konzentrischer Kreise gerahmt

figürlich bemalte Schmalseite: Figur in langer Gewandung mit Federkrone, an den Hüften hängen zwei Bänder herab, die Arme sind erhoben, an deren Unterseite Angabe eventuell von Flügeln (?), wahrscheinlich Darstellung der Seele (Eidolon) des/der Verstorbenen; oben wird das Bildfeld durch eine Reihe konzentrischer Kreise gerahmt

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 106,5 cm, B: 30,5–31,5 cm, H: 68 cm

Lit.: Vermeule 1964, 210–212. Taf. XXXIV; Vermeule 1965, 126–129 Nr. 1. Abb. 1. Taf. XXV–XXVIa; Iakovidis 1966, 46–49 Abb. 3 f.; Andronikos 1968, 44; Lullies 1979; Vermeule 1979a; Vermeule 1979b, 65; Cavanagh – Mee 1995, 46–48. Abb. 2. 50. 60 f. Nr. 13 f. 34; Immerwahr 1995, 110 f. Abb. 7.1.e. 115–117 Abb. 7.6; Marinatos 1997, 291; Huber 2001, 51 f. 215 Nr. 5; Gallou 2005, 35. 186 Abb. 15; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 22; Vlachou 2018, 263 f. 286 Abb. 9; Dakouri-Hild 2021, 364.

Kat.-Nr.: LA11

Bez.: Larnax aus Tanagra (sog. Niarchos Larnax)

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

AO: Sammlung Niarchos

Beschr.: Larnax aus Ton im sog. chest type, ohne abgesetzte Füße, teilweise ergänzt (eine der beiden Schmalseiten sowie die unteren Bereiche der beiden Längsseiten sind nicht erhalten), die Bildfelder werden an den Seiten von Rahmen in Schachbrettmuster eingefasst

Längsseite A: drei weibliche Figuren nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die dabei den Kopf berühren), sie tragen flache Kappen, von denen Bänder herabhängen, zwischen den Figuren Füllornamente

Längsseite B: vier weibliche Figuren nach rechts, ident mit jenen auf Längsseite A und der erhaltenen Schmalseite, zwischen den Figuren Füllornamente

erhaltene Schmalseite: eine weibliche Figur nach links, ident mit jenen auf den Längsseiten A und B

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 51 cm, B: 26 cm, H: 36 cm

Lit.: Vermeule 1964, 210. 212. Taf. XXXV.A; Vermeule 1965, 129 Nr. 3. Taf. XXVIb. XXVIIa–b; Iakovidis 1966, 46–48 Abb. 1 f.; Andronikos 1968, 44; Huber 2001, 49 f. 215 Nr. 2; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 10.

Kat.-Nr.: LA12

Bez.: Fragment einer Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

AO: New York, Sammlung L. Pomerance

Beschr.: Fragment der Längsseite einer Larnax im sog. chest type

das Fragment bildet den rechten Teil des Bildfeldes einer Längsseite; es zeigt zwei einander zugewandte weibliche Figuren in langen Gewändern mit Fransensaum und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die dabei den Kopf berühren), sie tragen flache Kappen, von denen Bänder herabhängen; links ist der untere Teil einer Gewandung mit Fransensaum einer weiteren Figur erhalten

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 33 cm

Lit.: Vermeule 1965, 129 f. Nr. 4. Taf. XXVIIc; Iakovidis 1966, 46. 48; Andronikos 1968, 44; Cavanagh – Mee 1995, 60 Nr. 4; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 11.

Kat.-Nr.: LA13

Bez.: Fragment einer Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

Beschr.: Fragment der Schmalseite einer Larnax im sog. chest type

der überwiegende Teil des Bildfeldes sowie Teile der oberen und der seitlichen Rahmung sind erhalten, die seitliche Einfassung bildeten Rahmen in Schachbrettmuster; im Bildfeld ist eine weibliche Figur nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die dabei den Kopf berühren), dargestellt, sie trägt eine flache Kappe, von der ein Band herabhängt; zu beiden Seiten der Figur finden sich ornamentale Füllmotive

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 27,5 cm, B: 26,5 cm

Lit.: Vermeule 1965, 130 Nr. 4a. Taf. XXVIIId; Cavanagh – Mee 1995, 60 Nr. 5; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 12.

Kat.-Nr.: LA14

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, nahezu vollständig erhalten, ein Fuß und eine Ecke weggebrochen; Deckel nicht erhalten

lediglich bei Vermeule zwei Umzeichnungen von Teilen der Längsseiten publiziert, diese zeigen weibliche Figuren in langer Gewandung mit Klagegestus; seitlich werden die Bildfelder eingefasst von Rahmen im Schachbrettmuster

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Vermeule 1965, 131 f. Nr. 7. Abb. 3.a. 3.c; Cavanagh – Mee 1995, 60 Nr. 15 f.; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 35.

Kat.-Nr.: LA15 (Abb. 35)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; im Boden sechs Löcher sowie eines über jedem Fuß

lediglich eine Umzeichnung einer Schmalseite publiziert, diese zeigt eine männliche Figur nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die den Kopf berühren); das Gewand weist einen diagonal über den Körper verlaufenden Streifen auf; der Mund ist leicht geöffnet

laut der Beschreibung bei Vermeule sind die Längsseiten mit abstrakten floralen Mustern und Ornamenten bemalt, auf der zweiten Schmalseite sind zwei übereinander angeordnete ‚horns of consecration‘ dargestellt

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 68 cm, B: 28 cm, H: 40 cm

Lit.: Vermeule 1965, 132 Nr. 8. Abb. 3.b; Iakovidis 1966, 49 Abb. 6; Cavanagh – Mee 1995, 46. 60 Nr. 17; Huber 2001, 53. 215 Nr. 8; Panagiotopoulos 2007, 207. 214 Abb. 4; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 25.

Kat.-Nr.: LA16

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, in den 1950er Jahren bei illegalen Grabungen freigelegt, danach im Kunsthandel im Umlauf

Beschr.: Larnax im sog. chest type, im Boden in einer Reihe 13 Löcher
publiziert ist lediglich eine Umzeichnung einer Figur auf einer der Schmalseiten, diese zeigt eine weibliche Figur nach links mit Klagegestus, sie trägt eine flache Kappe bzw. einen Polos mit Federschmuck (?)

identische Figuren sind laut der Beschreibung bei Vermeule auch auf der anderen Schmalseite sowie auf den Längsseiten dargestellt (eine auf der Schmal- sowie jeweils zwei auf den Längsseiten)

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 68 cm, B: 30 cm, H: 46 cm

Lit.: Vermeule 1965, 132 f. Abb. 3.d. Nr. 10; Cavanagh – Mee 1995, 60 Nr. 18; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 17.

Kat.-Nr.: LA17

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, aus dem Kunsthandel

AO: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Inv.Nr. 65/86

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; die Bildfelder sind jeweils seitlich eingefasst von vertikalen Zonen mit ornamentalem Dekor
Längsseite A: das Bildfeld wird zu allen vier Seiten gerahmt von einer Leiste mit Kreisen, zudem wird es mittig durch eine vertikale Zone mit Schachbrettmuster unterteilt in zwei Hälften; in jeder eine weibliche Figur in langer Gewandung und mit Klagegestus

Schmalseite A: das Bildfeld wird oben und unten durch eine Leiste mit Kreisen gerahmt; weibliche Figur in langer Gewandung mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: H: 48 cm

Lit.: Maaß – Fabricius 1995, 61 f. Abb. 56; Huber 2001, 51. 215 Nr. 4; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 19.

Kat.-Nr.: LA18

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, aufgetaucht im Kunsthandel

AO: Sammlung Karolos Politis

Beschr.: Längsseite einer Larnax im sog. chest type (erhalten in einem großen und in drei kleineren Fragmenten)

das Bildfeld ist zu beiden Seiten gerahmt von vertikalen Zonen mit Schachbrettmuster; dargestellt ist eine Prozession von vier weiblichen Figuren nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 99 cm, H: 54 cm, (Dicke: 3 cm)

Lit.: Lorandou-Papantoniou 1973, 170 f. Abb. 1 f.; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 14.

Kat.-Nr.: LA19

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, aufgetaucht im Kunsthandel

AO: Paris, Musée du Louvre Inv.Nr. CA 6988

Beschr.: Larnax im chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; Bemalung auf allen vier Seiten; die Bildfelder sind seitlich jeweils mit vertikalen Rahmen aus Schachbrettmuster eingefasst, an den Längsseiten jeweils zwei Bildfelder, die durch einen vertikalen Rahmen gleichen Musters unterteilt sind

Längsseite A: in beiden Bildfeldern jeweils eine weibliche Figur nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die den Kopf berühren), durch Kreise sind die Brüste der Figuren angegeben

Längsseite B: im linken Bildfeld eine weibliche Figur nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die den Kopf berühren), durch Kreise sind die Brüste der Figur angegeben; das rechte Bildfeld ist stark abgerieben, soweit erkennbar, war jedoch auch hier eine weibliche Figur in langer Gewandung und mit Klagegestus dargestellt

Schmalseite A: weibliche Figur in langer Gewandung und mit Klagegestus (Angabe von Fingern, die den Kopf berühren); im Bereich des Kopfes stark abgerieben, Ausrichtung der Figur daher nicht zu ermitteln

Schmalseite B: Darstellung eines stilisierten Baumes bzw. einer Pflanze

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 52 cm, B: 23 cm, H: 32 cm

Lit.: Demargne 1988; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 20.

Kat.-Nr.: LA20

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Tanagra, Nekropole und Grab unbekannt, aufgetaucht im Kunsthandel

AO: in einer Schweizer Privatsammlung

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; figürlichen Bemalung auf allen vier Seiten, die Bildfelder sind seitlich eingefasst von vertikalen Zonen mit Schachbrettmuster

Längsseite A: das Bildfeld wird mittig durch eine vertikale Zone mit konzentrischen Halbkreisen in zwei Hälften unterteilt; in jeder jeweils eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus, am Hals jeweils vertikale (Wellen-)Linien, eventuell Angabe von Blut oder Tränen, die über das Gesicht bzw. den Hals fließen (vgl. ähnliche Angaben bei Figuren auf LA6. LA8 und LA10); vor und hinter der Figur in der linken Hälfte des Bildfeldes sowie vor der Figur in der rechten Hälfte spiralförmiger Ornamentdekor

Längsseite B: das Bildfeld wird mittig durch eine vertikale Zone mit ornamentalem Dekor in zwei Hälften geteilt; in jeder jeweils eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus, am Hals jeweils Linien, eventuell Angabe von Blut oder Tränen, die über das Gesicht bzw. den Hals fließen (s. oben), bei der Figur in der rechten Hälfte des Bildfeldes sind zudem direkt unter dem Auge vertikale Wellenlinien angegeben, wahrscheinlich Tränen (?); vor den Figuren jeweils eine stilisierte Darstellung eines Baumes/einer Pflanze (?); vor und hinter der Figur im linken Bildfeld sowie vor der Figur im rechten Bildfeld Ornamentdekor bestehend aus vertikalen Wellenlinien und einer Spirale am oberen Ende

Schmalseite A: weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus

Schmalseite B: weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus, am Hals vertikale angeordnete Wellenlinien, eventuell Angabe von Blut oder Tränen, die über das Gesicht bzw. den Hals fließen (s. oben), der Mund der Figur scheint geöffnet zu sein

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 67 cm, B: 31 cm, H: 59 cm

Lit.: Chamay 1975, Nr. 96; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 26.

Kat.-Nr.: LA21

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, vollständig erhalten inklusive Deckel

eine der Längsseiten weist zwei Bildfelder auf, die vertikal durch drei Zonen mit Schachbrettmuster gerahmt werden; das linke Bildfeld zeigt zwei männliche Figuren nach rechts, das rechte

zeigt zwei männliche Figuren nach links, sie tragen lange Gewandung mit einem diagonalen Streifen und Kappen, jeweils ein Arm ist in die Hüfte gestützt, die beiden mittleren Figuren haben jeweils einen Arm erhoben – Priester/Offizianten bei einem Ritual im Kontext der Bestattungszeremonie

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: ca. 70 cm, H: 45 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 11 f. Taf. 4.b; Cavanagh – Mee 1995, 46–50 Abb. 5. 61 Nr. 31; Immerwahr 1995, 113 f. Abb. 7.3.b; Marinatos 1997, 284 f. Abb. 5; Gallou 2005, 96. 233 Abb. 79a; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 7; Dakouri-Hild 2021, Nr. 7. 359. 362. 365 Abb. 14. 375.

Kat.-Nr.: LA22

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 60)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; die Bildfelder werden jeweils seitlich von vertikalen Zonen mit Gittermuster gerahmt

Längsseite A: Prozession von fünf männlichen Figuren nach rechts in langer Gewandung, das Gewand weist einen über den gesamten Körper verlaufenden Diagonalstreifen auf; zwischen den Figuren rechteckige Füllornamente; unten im Bildfeld verläuft horizontal eine Reihe von neun Dreiecken (möglicherweise Angabe von Gelände?), darüber eine durchgehende horizontale Linie

Längsseite B: Prozession von vier männlichen Figuren nach links in langer Gewandung, das Gewand weist bei drei Figuren einen über den gesamten Körper verlaufenden Diagonalstreifen auf, nicht jedoch bei der schmäler gestalteten Figur am rechten Bildrand

Schmalseite: männliche Figur in langem Mantel nach rechts, ein Arm erhoben; im Hintergrund ist der Kopf einer weiteren Figur nach links zu erkennen

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 80 cm, B: 33 cm, H: 65 cm

Lit.: Spyropoulos 1971a, 11 f. Taf. 17. 18.a; Spyropoulos 1971c, 16–18 Abb. 14–16; Michaud 1972, 699. 701 f. Abb. 267–269; Demakopoulou – Konsola 1981, 82 Nr. 2; Cavanagh – Mee 1995, 46. 48 Abb. 6. 61 Nr. 37–39; Immerwahr 1995, 113 f. Abb. 7.3.d; Gallou 2005, 96. 131. 233 Abb. 79b. 240 Abb. 90; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 9; Dakouri-Hild 2021, Nr. 37. 359. 361 f. 365 Abb. 13. 375.

Kat.-Nr.: LA23

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 115)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; die Bildfelder werden seitlich jeweils gerahmt von Zonen mit Dekor aus Wellenlinien bzw. spiralförmigen Ornamenten

Längsseite A: zwei Bildfelder, die durch eine vertikale Zone mit Spiralornamenten unterteilt werden; in jedem der Bildfelder jeweils eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung und mit Klagegestus

Längsseite B: links stilisierte Darstellung eines Baumes, in der Mitte des Bildfeldes eine geflügelte Sphinx nach links, rechts eine weibliche Figur nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus, ihr Mund scheint weit aufgerissen zu sein und dadurch heftiges bzw. lautes Klagen anzuzeigen

Schmalseiten: jeweils eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung, mit spitz zulaufender Kopfbedeckung und Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Spyropolous 1979a, 34 f. Taf. 20 f.; Spyropolous 1979b, 6. Abb. 10 f.; Immerwahr 1990, 156 Abb. 41.c; Immerwahr 1995, 111 f. Abb. 7.1.f; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 24; Dakouri-Hild 2021, Nr. 71.

Kat.-Nr.: LA24 (Abb. 15–16)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 32)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten, kleinere Ergänzungen; die Bildfelder auf den Längsseiten werden zu allen vier Seiten gerahmt von Leisten ornamentalem Dekor

Längsseite A: links zwei weibliche Figuren nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus, rechts eine geflügelte Sphinx sowie eine weibliche Figur nach links in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus; zwischen den Figuren und der Sphinx mehrere ornamentale Füllmotive

Längsseite B: drei weibliche Figuren in langer Gewandung mit Fransensaum nach rechts, sie sind dargestellt mit Klagegestus, jedoch unterscheidet sich die Gestik von den anderen bekannten Darstellungen weiblicher Klagender, welche beide Arme zum Kopf geführt haben, dadurch, dass nur ein Arm erhoben und zum Kopf bzw. Gesicht geführt ist, während der andere locker nach unten hängt; zwischen den Figuren mehrere ornamentale Füllmotive

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 98 cm, B: 33 cm, H: 70 cm

Lit.: Spyropoulos 1970b, 35. Taf. 48.b; Spyropoulos 1970d, 20–22 Abb.18; Spyropoulos 1972b, 207. 209 Abb. unten; Demakopoulou – Konsola 1981, 83 Nr. 6; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 28; Aravantinos u. a. 2018, 440. 443 Abb. 11; Dakouri-Hild 2021, Nr. 24. 354. 359–361. 370.

Kat.-Nr.: LA25

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 32)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen

eine der Schmalseiten zeigt eine weibliche Figur in langer Gewandung mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Spyropoulos 1970b, 35. Taf. 49; Spyropoulos 1970d, 20–22 Abb.19; Dakouri-Hild 2021, Nr. 25.

Kat.-Nr.: LA26 (Abb. 17)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 32)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten auf einer der Längsseiten zwei Bildfelder, die von drei vertikalen Zonen mit Schachbrettmuster gerahmt werden; im linken Bildfeld eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung und mit Klagegestus, im rechten eine weibliche Figur nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 77 cm, B: 35 cm, H: 52 cm

Lit.: Spyropoulos 1971a, 12. Taf. 19.b; Spyropoulos 1971c, 17 f. Abb. 17; Michaud 1972, 699. 702 Abb. 270; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 29; Dakouri-Hild 2021, Nr. 42. 352 f. 362 Abb. 11.

Kat.-Nr.: LA27

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel erhalten; die Bildfelder sind jeweils seitlich eingefasst von vertikalen Zonen mit Ornamentdekor bzw. Schachbrettmuster

Längsseite A: zwei Bildfelder, die durch eine vertikale Zone mit Ornamentdekor getrennt werden; im linken Bildfeld drei weibliche Figuren nach rechts in langer Gewandung und mit Klagegestus, im rechten Bildfeld eine weibliche Figur in langer Gewandung und mit Klagegestus

Längsseite B: zwei Bildfelder, jeweils drei weibliche Figuren in langer Gewandung und mit Klagegestus; bei den jeweils rechten zwei Figuren in den hängen von der Hüfte zu beiden Seiten Bänder herab (ob dies eventuell auch bei der linken Figur im linken Bildfeld der Fall war, lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nicht erkennen)

Schmalseite A: eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung und mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Spyropoulos 1975a, 420. 425 f. Taf. 302.a–b; Spyropoulos 1975b, 24–26 Abb. 20 f.; Kramer-Hajos 2015, 632 Nr. 31; Dakouri-Hild 2021, Nr. 64. 365.

Kat.-Nr.: LA28

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten

auf einer der Längsseiten: Bildfeld zu beiden Seiten eingefasst mit vertikalen Rahmen mit Schachbrettmuster; Prozession von vier weiblichen Figuren nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus, sie tragen flache Kappen

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 63 cm, B: 25 cm, H: 50 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 9–12. Taf. 5.b; Demakopoulou – Konsola 1981, 86 Nr. 5; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 1; Dakouri-Hild 2021, Nr. 19.

Kat.-Nr.: LA29

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; figurliche Bemalung auf allen vier Seiten, die Bildfelder sind an den Seiten jeweils eingefasst von vertikalen Zonen mit Schachbrettmuster

auf den Längsseiten ist jeweils eine Prozession von fünf weiblichen Figuren in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus dargestellt, auf *Längsseite A* bewegen sie sich nach rechts, während sie sich auf *Längsseite B* nach links bewegen, auch die Musterung der Gewänder unterscheidet sich; auf den Schmalseiten ist jeweils eine weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus dargestellt; alle Figuren tragen flache Kappen, von denen Bänder herabhängen

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 105 cm, B: 38 cm, H: 75 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 9. Taf. 1.b; Spyropoulos 1969c, 8 Abb. 4; Michaud 1970, 1038 f. Abb. 321; Spyropoulos 1970a, 189. 191–193 Abb. 9–11; Ahlberg 1971, Abb. 67.c–d; Spyropoulos 1972b, 207. 208 Abb. in der Mitte. 209 Abb. oben; Demakopoulou – Konsola 1981, 83 Nr. 7. Taf. 43 oben; Immerwahr 1990, 155 f. Abb. 41.a–b; Cavanagh – Mee 1995, 46. 48 Abb. 1. 60 Nr. 9–11; Immerwahr 1995, 109–111 Abb. 7.1.a. 7.1.c; Huber 2001, 49 f. 215 Nr. 1; Aravantinos 2010, 108–111; Blakolmer 2012b, 16 f. 26. 28 f. 59 Abb. 11; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 2; Dakouri-Hild 2021, Nr. 15. 359 Abb. 7. 362.

Kat.-Nr.: LA30

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten

Längsseite: das Bildfeld ist an beiden Seiten gerahmt von vertikalen Zonen mit Schachbrettmuster; Prozession von vier weiblichen Figuren nach links in langer Gewandung und mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 113 cm, B: 42 cm, H: 78 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 9. Taf. 1.b. 2.a–b; Spyropoulos 1970a, 188 Abb. 6; Spyropoulos 1972b, 207. 209 Abb. in der Mitte; Demakopoulou – Konsola 1981, 83 Nr. 12; Cavanagh – Mee 1995, 60 Nr. 12; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 3; Dakouri-Hild 2021, Nr. 14.

Kat.-Nr.: LA31

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum Inv.Nr. 47643

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel sowie vier Appliken/Statuetten, die jeweils an dessen Ecken in Zapflöcher eingelassen waren, erhalten; die

Appliken haben die von Doppelhörnern mit einer Scheibe, auf der geflügelte Mischwesen (?) sitzen; die Bildfelder sind an den Seiten jeweils eingefasst von vertikalen Zonen mit Schachbrettmuster

Längsseite A: spiralförmiger Ornamentdekor

Längsseite B: zwei übereinander angeordnete Bildfelder, durch zwei horizontale Linien unterteilt; jeweils spiralförmiger Ornamentdekor

Schmalseite A: weibliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit Fransensaum und mit Klagegestus

Schmalseite B: männliche Figur nach rechts in langer Gewandung (mit vertikal verlaufendem Streifen über den gesamten Körper) und konisch zulaufender Kopfbedeckung

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 63 cm, B: 29 cm, H: 45 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 12 f. Taf. 7.a–b; Spyropoulos 1969c, 7 f. Abb. 3; Michaud 1970, 1037 f. Abb. 320; Demakopoulou – Konsola 1981, 83 Nr. 13. Taf. 44; Gallou 2005, 39 f. 192 Abb. 22; Aravantinos 2010, 100; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 4; Phialon – Aravantinos 2021, 281–283. Taf. LXVII.b; Dakouri-Hild 2021, Nr. 11. 352 f. 355 Abb. 3. 362.

Kat.-Nr.: LA32 (Abb. 22)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; die Bildfelder auf allen vier Seiten sind seitlich eingefasst von vertikalen Zonen mit ornamentalem Dekor

auf den Längsseiten jeweils eine Prozession von vier weiblichen Figuren in langer Gewandung (auf Längsseite B mit Fransensaum) und mit Klagegestus, sie tragen flache Kappen, von denen Bänder herabhängen; auf *Längsseite A* bewegen sie sich nach rechts, auf *Längsseite B* nach links; auf den Schmalseiten ist jeweils ein stilisierter Baum/eine stilisierte Pflanze (?) dargestellt

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 108 cm, B: 37 cm, H: 70 cm

Lit. Spyropoulos 1969a, 11–13. Taf. 5.a; Spyropoulos 1970a, 189. 193 Abb. 12; Ahlberg 1971, Abb. 68.a; Spyropoulos 1972b, 207 f. Abb. oben; Demakopoulou – Konsola 1981, 84 Nr. 15; Cavanagh – Mee 1995, 60 Nr. 6; Immerwahr 1995, 109–111 Abb. 7.1.b; Phialon – Farrugio 2005, 234 Abb. 3. 244; Bouzek 2007, 51. 60 Abb. 6.3; Panagiotopoulos 2007, 205 f. 214 Abb.

1; Aravantinos 2010, 115–117; Bouzek 2011, 983. 998 Abb. 6.3; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 5; Dakouri-Hild 2021, Nr. 5. 362–365. 375.

Kat.-Nr.: LA33 (Abb. 14)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen, Deckel nicht erhalten; die Bildfelder sind seitlich eingefasst von vertikalen Zonen mit horizontalen Linien

Längsseite A: in drei „Fenstern“ jeweils der Oberkörper und der Kopf von weiblichen Figuren nach links dargestellt, sie haben einen Arm jeweils vor ihrem Körper erhoben (Klagegesten?)

Schmalseite A: Ornamentdekor bzw. stilisierter Baum/stilisierte Pflanze (?)

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 60 cm, B: 30 cm, H: 40 cm

Lit.: Spyropoulos 1969a, 10–12. Taf. 4.a. 6.b. 13.b (entspricht jedoch Taf. 6.b; wohl versehentlich zweimal abgebildet, da sich die Beschreibung auf eine andere Larnax bezieht); Spyropoulos 1969c, 8 f. Abb. 5; Michaud 1970, 1038 f. Abb. 322; Spyropoulos 1970a, 189. 194 Abb. 13; Demakopoulou – Konsola 1981, 84 Nr. 16; Marinatos 1997, 284 f. Abb. 6; Aravantinos 2010, 118 f.; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 6; Dakouri-Hild 2021, Nr. 6. 362 Abb. 10. 375.

Kat.-Nr.: LA34

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 6)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen

eine der Schmalseiten ist gerahmt von vertikalen Zonen in Schachbrettmuster, das Bildfeld zeigt eine männliche Figur nach rechts in langer Gewandung mit einem vertikalen Streifen und konisch zulaufender Kopfbedeckung

Dat.: SH IIIA2–B

Lit.: Spyropoulos 1969a, Taf. 6.a; Cavanagh – Mee 1995, 46. 61 Nr. 36; Marinatos 1997, 283 f. Abb. 4.

Kat.-Nr.: LA35 (Abb. 41–42)

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Gephyra nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 51)

AO: Theben, Archäologisches Museum

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen; figürliche Bemalung auf den Längsseiten, ornamentale Bemalung auf den Schmalseiten, die Bildfelder sind an den Seiten jeweils eingefasst von vertikalen Zonen mit Gittermuster

Längsseite A: eine Sphinx und eine männliche Figur antithetisch um eine Säule gruppiert, beide berühren die Säule, die Sphinx befindet sich links davon, die männliche Figur rechts; neben der vier Beine weist die Sphinx auch zwei Arme auf (einer davon berührt die Säule), auf ihrem menschlichen Kopf trägt sie eine flache Kappe mit Band, welches über den Hinterkopf herabhängt; ober sowie unter der Sphinx befindet sich jeweils ein vierbeiniges Tier; die männliche Figur trägt einen langen Mantel mit einem diagonal über den Körper verlaufenden Streifen, auf dem Kopf trägt er eine flache Kappe

Längsseite B: vier männliche Figuren, die zu Paaren jeweils antithetisch um eine Säule in der Bildmitte angeordnet sind; alle tragen flache Kappen, die Figur am linken Bildrand trägt einen langen Mantel mit einem diagonal über den Körper verlaufenden Streifen, der linke Arm ist erhoben; die Figur unmittelbar links der Säule trägt ebenfalls einen langen Mantel, allerdings weist dieser keinen Diagonalstreifen auf, sondern an der im Vergleich zu den anderen Figuren engeren Taille zwei horizontale Streifen (wohl Angabe einer Gürtung), mit der linken Hand berührt sie die Säule; die beiden Figuren rechts der Säule tragen ebenfalls lange Mäntel mit einem diagonal über den Körper verlaufenden Streifen, jene unmittelbar rechts der Säule berührt diese mit der rechten Hand, jene am rechten Bildrand hat den rechten Arm erhoben – Priester/Offizianten bei einem Ritual im Kontext Bestattungszeremonie

Schmalseite A: doppelter vertikal angeordneter spiralförmiger Ornamentdekor

Schmalseite B: doppelter vertikal angeordneter spiralförmiger Ornamentdekor

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 69 cm, B: 24 cm, H: 51 cm

Lit.: Spyropoulos 1971a, 12. Taf. 18b. 19.a; Spyropoulos 1971c, 13–18 Abb. 12 f.; Michaud 1972, 699 f. Abb. 265 f.; Demakopoulou – Konsola 1981, 83 f. Nr 14. Taf. 43 unten; Rutkowski 1979, 35; Rutkowski 1981, 53 Abb. 15. 60–62; Immerwahr 1990, 156 f. Taf. 92; Cavanagh – Mee 1995, 47. 49 Abb. 8. 61 Nr. 45; Immerwahr 1995, 113 f. Abb. 7.3a; Marinatos 1997, 290; Gallou 2005, 50. 208 Abb. 50a–b; Aravantinos 2010, 121–123; Kramer-Hajos 2015, 630 Nr. 8; Dakouri-Hild 2021, Nr. 33. 359. 361 f. 365 Abb. 12. 367.

Kat.-Nr.: LA36

Bez.: Larnax aus Tanagra

FO: Dendron nahe Tanagra, in einem Kammergrab (Grab 5)

AO: Theben, Archäologisches Museum Inv.Nr. 49871

Beschr.: Larnax im sog. chest type mit vier abgesetzten Füßen; figürliche Bemalung auf den Längs- sowie den Schmalseiten, die Bildfelder sind an den Seiten jeweils eingefasst von vertikalen Zonen mit Gittermuster

auf den beiden Längsseiten jeweils vier weibliche Figuren mit Klagegesten, zwischen den Figuren befinden sich stilisiert wiedergegebene Pflanzen; auf einer der Schmalseiten befindet sich eine weibliche Figur mit Klagegestus

Dat.: SH IIIA2–B

Abm.: L: 85 cm, B: 45 cm, H: 75 cm

Lit.: Demakopoulou – Konsola 1981, 82 Nr. 3; Kramer-Hajos 2015, 631 Nr. 15; Nikolentzos u. a. 2018, 348 Nr. 262.

Gefäßkeramik

Mykenisches Festland

Kat.-Nr.: G1 (Abb. 43)

Bez.: sog. ‘Kriegervase aus Mykene’

FO: Akropolis von Mykene, im sog. Haus der Kriegervase (südlich von Gräberrund A)

AO: Athen, Nationalmuseum, Inv.Nr. 1426

Beschr.: polychrom bemalter Krater mit figürlichen Szenen auf der Vorder- und der Rückseite, nahezu vollständig erhalten in mehreren, wieder zusammengesetzten Fragmenten; die horizontalen Henkel sind in Form von Widderköpfen mit Hörnern gestaltet, unter einem der Henkel befinden sich Darstellungen zweier Wasservögel; die figürlichen Szenen werden oben durch den Gefäßrand und unten durch horizontale Bänder begrenzt

Vorderseite: am linken Bildrand eine weibliche Figur nach rechts, bekleidet in langer Robe; der rechte Arm ist im Klagegestus zum Kopf geführt bzw. berührt diesen, der linke ist nicht erhalten, war aber wahrscheinlich analog zum rechten Arm ebenfalls zum Kopf geführt; die weibliche Figur blickt auf sechs bärtige, gerüstete Krieger nach rechts unmittelbar vor ihr, diese tragen Beinschienen, Schilde, und Helme (geschmückt mit Helmbusch? und Federn?) und haben Lanzen mit darauf befestigten Beuteln geschultert; es handelt sich hierbei um einen Zug von Kriegern, die in die Schlacht ausziehen, ihr Abschied wird von der zurückbleibenden weiblichen Figur beklagt, worauf der Klagegestus hinweist; die Klage um im Kampf Verstorbene wird dadurch bereits vorweggenommen bzw. wird allgemein die Klage um Gefallene im Krieg verdeutlicht (vgl. auch G4)

Rückseite: fünf bärtige, gerüstete Krieger nach rechts in Kampfpose; sie tragen Beinschienen, Schilde, Helme und haben die Lanzen in ihren Rechten zum Angriff erhoben; in ihrer Tracht

ähneln sie den Kriegern auf der Vorderseite, sie unterscheiden sich jedoch durch die Form ihrer Helme wesentlich von diesen, sie sind angegeben als einfache, mit Stacheln besetzte Kappen

Dat.: SH IIIC

Abm.: H: 41 cm, Dm: 48–50,5 cm (Rand)

Lit.: Schliemann 1878, 153–158. 161 Nr. 214; Furtwaengler – Loeschke 1886, 68–70. Taf. XLII–XLIII; Lorimer 1950, 146 f. Taf. III, 1a–b; Vermeule 1964, 208 f. Taf. XXXIII Abb. B; Vermeule 1965, 143; Iakovidis 1966, 46; Marinatos – Hirmer 1973, 73. 183. Taf. 256 f.; Vermeule – Karageorghis 1982, 130–132 Nr. 42. Taf. XI.42; Demakopoulou 1990, 92. 147 f. Nr. 4; Immerwahr 1990, 139 Abb. 38.e. 149–151. Taf. 85–87; Cavanagh – Mee 1995, 50 f.; Huber 2001, 54. 215 Nr. 10; Kaltsas 2007, 146; Burke 2008, 80–84. Abb. 4,9 f.; Deger-Jalkotzy 2008; Blakolmer 2012b, 13. 15–17. 21. 35. 56 Abb. 3. 57 Abb. 4; Crouwel 2018, 98 f. Abb. 18.a–b; Pliatsika 2018, 535. 537 Abb. 2. 542–544 Abb. 13; Vlachou 2018, 270. 291 f. Abb. 17a–b.

Kat.-Nr.: G2 (Abb. 19)

Bez.: Kraterfragment mit einer Prothesis-Szene

FO: Agia Triada (Elis), Dromos von Kammergrab 5

AO: Pyrgos, Archäologisches Museum Inv.Nr. 7273

Beschr.: Randfragment eines Kraters mit Bemalung im Figuralstil; die Darstellungen werden oben durch den Gefäßrand und unten durch horizontale Bänder begrenzt

die Darstellung zeigt einen Teil einer Prothesis-Szene mit Klagenden: im Zentrum eine Bahre, die von einem Bogen umspannt wird (höchstwahrscheinlich als Baldachin drapiertes Bahrtuch), darauf eine tote männliche Figur mit dem Kopf nach rechts, bekleidet mit einem Schurz, der Tote hat seinen rechten Arm zum Kopf geführt; unter bzw. vor der Bahre lagert ein vierbeiniges Tier (Hund oder Ziege); am Kopfende steht eine kleinere Figur (wahrscheinlich ein Kind), die mit einem Arm die Bahre berührt und den anderen im Klagegestus zum Kopf geführt hat, neben dieser befindet sich eine größere, männliche Figur nach rechts, bekleidet mit einem Schurz (ähnlich jenem des Toten), sie hat beide Arme erhoben (jedoch nicht zum Kopf geführt), in der linken Hand hält sie Kultgerät bzw. eine Hammeraxt; am Fußende der Bahre befindet sich eine weibliche Figur mit Klagegestus, bekleidet mit langem Gewand, ein Arm ist zum Kopf geführt, der andere ist über die Bahre in Richtung des Toten ausgestreckt, dahinter eine weitere weibliche Figur nach rechts, bekleidet langem Gewand, ein Arm erhoben (berührt jedoch nicht den Kopf), der anderen in Richtung der Bahre ausgestreckt; hinter den beiden weiblichen Figuren folgt ein größeres vierbeiniges Tier, wahrscheinlich eine Ziege bzw. ein Ziegenbock, das von einer weiteren, nicht mehr erkennbaren (wohl männlichen) Figur, deren Beine jedoch hinter dem Tier noch zu erkennen sind, in Richtung der Bahre herangeführt wird

Dat.: SH IIIC Spät

Abm.: H max.: 19 cm, L max. 25,9 cm

Lit.: Schoinas 1999; Vikatou 2001; Eder 2003, 92; Phialon – Farrugio 2005, 245–247 Abb. 10; Crouwel 2006, 16–19. Abb. 6. 22; Hiller 2006, 185–187. Abb. 5; Bouzek 2007, 51. 60 Abb. 6.7; Panagiotopoulos 2007, 211. 214 Abb. 5; Bouzek 2011, 983. 998 Abb. 6. 5; Psychogiou 2011; Blakolmer 2012b, 25 f. 61 Abb. 16; Vikatou 2012a, 375 f.; Vikatou 2012b, 365 Abb. 737; Vikatou 2012c, 71; Montecchi 2016, 688–690 Abb. 7; Middleton 2017, 402 f. Abb. 2; Vikatou 2018 (sie verwechselt allerdings die Beschreibungen von Abb. 5 und Abb. 6); Vlachopoulos 2018, 561 f. Abb. 8; Vlachou 2018, 270. 292 Abb. 18; Vikatou 2019.

Kat.-Nr.: G3 (Abb. 20)

Bez.: Amphorenfragment mit einer Ekphora-Szene

FO: Trypes/Kladeos nahe Olympia (Elis), Dromos von Kammergrab 8

AO: Pyrgos, Archäologisches Museum Inv.Nr. 12900

Beschr.: Wandfragment einer Amphora mit Bemalung im Figuralstil; die Darstellungen werden oben und unten durch horizontale Bänder begrenzt

Die Darstellung zeigt einen Teil einer Ekphora-Szene mit Klagenden: rechts eine Bahre, die von einem Bogen überspannt wird (Baldachin?), darauf ein/e Verstorbene/r (keinerlei Attribute angegeben, die auf das Geschlecht hinweisen würden) nach rechts, der Kopf der Figur sowie Kopfende der Bahre sind nicht erhalten; unter bzw. vor der Bahre befindet sich ein kleineres vierbeiniges Tier (wahrscheinlich ein Hund); vom Fußende der Bahre kragt eine Stange nach links – Tragestangen zum Transport der Bahre, diese wird von zwei männlichen Figuren nach rechts, jeweils bekleidet mit einem Schurz, geschultert; dahinter befindet sich eine weibliche Figur nach rechts, bekleidet mit langem Gewand, ihr rechter Arm ist im Klagegestus an den Kopf geführt; am linken Rand des Fragments ist ein Teil des Unterkörpers einer weiteren weiblichen Figur zu erkennen

Dat.: SH IIIC Spät

Abm.: H: 16 cm, L: 33 cm

Lit.: Vikatou 1998, 231 f.; Vikatou 2012a, 375 f.; Vikatou 2012b, 365 Abb. 738; Vikatou 2012c, 69–71 Abb. 2; Montecchi 2016, 690 f. Abb. 9; Vikatou 2018 (sie verwechselt allerdings die Beschreibungen von Abb. 5 und Abb. 6); Vlachopoulos 2018, 561 f. Abb. 7; Vlachou 2018, 270; Vikatou 2019.

Zypern

Kat.-Nr.: G4 (Abb. 18)

Bez.: sog. Chariot Krater aus Agia Paraskevi

FO: Agia Paraskevi nahe Nikosia (Zypern)

AO: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 74.51.966

Beschr.: vollständig erhaltener Krater mit vertikalen Henkeln und figürlichen Szenen auf der Vorder- und der Rückseite

die Darstellungen auf beiden Seiten zeigen jeweils einen Streitwagen nach links, der von zwei Pferden gezogen wird; auf den Wagen befinden sich jeweils zwei männliche Figuren in langem Gewand, wobei einer jeweils den Wagen lenkt; auf einer der beiden Seiten befindet sich direkt hinter dem Streitwagen eine weibliche Figur (die Brüste sind deutlich angegeben, in Form von Spiralen) nach links, deren Arme in Richtung des Kopfes erhoben sind, diesen jedoch nicht berühren, es handelt sich bei diesem Gestus wohl um einen Klagegestus; die Szene lässt sich höchstwahrscheinlich als ‚Kriegerabschied‘ deuten, die weibliche Figur beklagt den Fortzug der Krieger, worauf der Klagegestus hinweist; die Klage um im Kampf Verstorbene wird dadurch bereits vorweggenommen bzw. wird allgemein die Klage um Gefallene im Krieg verdeutlicht (vgl. auch G1)

Dat.: SH IIIB

Abm.: H: 41,6 cm, Dm: 30,8 cm (Rand)

Lit.: Furtwaengler – Loeschke 1886, 29 Abb. 17; Immerwahr 1945, 549–556; Vermeule 1965, 140 Abb. 4.b. 143; Iakovidis 1966, 46; Vermeule – Karageorghis 1982, 36 Nr. 2. Taf. V.2; Huber 2001, 53 f. 215 Nr. 9; Mertens 2010, 40–43; Recht – Morris 2021, Nr. A258.

Statuetten

Mykenisches Festland

Kat.-Nr.: ST1 (Abb. 33)

Bez.: Kalathos mit Terrakottastatuetten mit Klagegestus

FO: Perati (Attika), Grab 5

AO: Athen, Nationalmuseum Inv.Nr. 9143

Beschr.: an der Außenseite mit horizontal angeordneten, rötlichen Bändern verzierter Kalathos, an dessen äußerem Rand eine Reihe floraler Motive in Dreiecksform; zwei vertikale Henkel, die über dem Rand in trichterförmigen Gefäßen enden; der Rand weist vier dreieckige, symmetrisch angeordnete Vorsprünge auf, die vertikal durchbohrt sind; vier identische weibliche Statuetten waren an diesen Vorsprüngen befestigt, der Unterkörper ist zylindrisch ausgebildet und verbreitert sich am Boden und bildet somit die Basis, die Unterseite ist leicht konkav und weist eine Bohrung auf, der Oberkörper ist flach, die Arme sich bogenförmig zum Kopf geführt

und liegen auf diesem auf, die tragen am Kopf einen konischen Polos, an den Oberkörpern sind jeweils zwei Brüste appliziert, die die Statuetten als weiblich ausweisen; Kleidung ist durch eine Bemalung in der gleichen rötlichen Farbe angegeben, die auch der Kalathos aufweist, die Oberkörper sind mit Streifen verziert, die Unterkörper weisen eine Bemalung auf, die auf eine schürzenförmige Tracht hindeutet; in ihrer Form erinnern sie an Statuetten im sog. Psi-Typus, jedoch unterscheiden sie sich durch die in einem Bogen an den Kopf geführten und darauf aufliegenden Armen erheblich von diesen, die auf dem Kopf aufliegenden Arme sowie der Kontext aus dem die Statuetten stammen, weisen darauf hin, dass es sich hierbei um Klagegesten handelt bzw. um die Wiedergabe klagender Frauen

die Statuetten waren höchstwahrscheinlich mittels kleiner Stäbe, die im Dm den Bohrungen am Rand des Kalathos bzw. an der Unterseite der Statuetten (jeweils ca. 0,2–0,25 cm) entsprochen haben

Dat.: SH IIIC

Abm.: Kalathos (inklusive trichterförmiger Appliken am Rand), H: 15,8–16 cm (ohne, H: 13 cm), Dm: 23,9 cm (Rand); vier Statuetten, H: 9,4–10,4 cm

Lit.: Iakovidis 1953, 98 f. Abb. 10 f.; Vermeule 1964, 303–305. Taf. XLII Abb. F; Vermeule 1965, 142; Iakovidis 1966; Iakovidis 1969, 168–170. 172 Nr. 65. 68–71. Taf. 51b; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 56. 216 Nr. 16; Burke 2008, 75 f. Abb. 4,6.

Kat.-Nr.: ST2 (Abb. 34)

Bez.: Kalathos mit Terrakottastatuetten mit Klagegestus

FO: Perati (Attika), Grab 111

AO: Athen, Nationalmuseum Inv.Nr. 818. 820–822

Beschr.: an der Außenseite mit horizontal angeordneten, rötlichen Bändern verzierter Kalathos; zwei horizontale Henkel; am Rand drei symmetrisch angeordnete Löcher; drei identische weibliche Statuetten waren am Rand befestigt, der Unterkörper ist zylindrisch ausgebildet und verbreitert sich am Boden und bildet somit die Basis, die Unterseite ist leicht konkav und weist eine Bohrung auf, der Oberkörper ist flach, die Arme sich bogenförmig zum Kopf geführt und liegen auf diesem auf, die tragen am Kopf einen konischen Polos, an den Oberkörpern sind jeweils zwei Brüste appliziert, die die Statuetten als weiblich ausweisen; Kleidung ist durch eine Bemalung in der gleichen rötlichen Farbe angegeben, die auch der Kalathos aufweist, die Oberkörper sind mit Streifen verziert, die Unterkörper weisen eine Bemalung auf, die auf eine schürzenförmige Tracht hindeutet; in ihrer Form erinnern sie an Statuetten im sog. Psi-Typus, jedoch unterscheiden sie sich durch die in einem Bogen an den Kopf geführten und darauf aufliegenden Armen erheblich von diesen, die auf dem Kopf aufliegenden Arme sowie der

Kontext aus dem die Statuetten stammen, weisen darauf hin, dass es sich hierbei um Klagegesten handelt bzw. um die Wiedergabe klagender Frauen

die Statuetten waren höchstwahrscheinlich mittels kleiner Stäbe, die im Dm den Bohrungen am Rand des Kalathos bzw. an der Unterseite der Statuetten entsprochen haben

Dat.: SH IIIC

Abm.: Kalathos, H: 41,8 cm, Dm: 31,9 cm (Rand); drei Statuetten, H: 9,2–10,4 cm

Lit.: Iakovidis 1966; Iakovidis 1969, 400 f. Nr. 818–822. Taf. 119a; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 56. 216 Nr. 17.

Kat.-Nr.: ST3

Bez.: Terrakottastatuette mit Klagegestus

FO: Trypes/Kladeos nahe Olympia (Elis), Dromos von Kammergrab 8

Beschr.: (höchstwahrscheinlich) weibliche Statuette, nur ca. zur Hälfte erhalten (oberer Teil); die Arme sind annähernd kreisförmig an den Kopf geführt, die Hände berühren ihn

Dat.: SH IIIC

Lit.: Vikatou 1998, 231. Taf. 95b; Viaktou 2019, 285.

Kykladen

Kat.-Nr.: ST4 (Abb. 29)

Bez.: Terrakottastatuette mit Klagegestus

FO: Kamini (Naxos), Grab Γ

Beschr.: weibliche Statuette, Brüste sowie Augen und Nase sind plastisch wiedergegeben; Angabe der Gewandung bzw. von dessen Faltenwurf durch Bemalung in Form von Linien; die Arme sind annähernd kreisförmig zum Kopf geführt, die Hände berühren ihn; im Gegensatz zu jenen aus Perati (ST1 und ST2) weist diese Statuette an der Unterseite keine Bohrung auf und war somit nicht für die Befestigung an einem Gefäß vorgesehen, sondern als einzelne Beigabe

Dat.: SH IIIC

Abm.: H: ca. 10 cm

Lit.: Kontoleon 1960, 190 f. Abb. 216 f. (jeweils links); Zapheiropoulos 1960, 334 f. Abb. 3. 339. Taf. 279.a–b; Daux 1961, 853 f. Abb. 7 f. (jeweils links); Iakovidis 1966, 46; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 57. 216 Nr. 20; Vlachopoulos 2006, 392. Zeichnung 36 unten.

Kat.-Nr.: ST5 (Abb. 29)

Bez.: Terrakottastatuette mit Klagegestus

FO: Kamini (Naxos), Grab Γ

Beschr.: weibliche Statuette, Brüste sowie Augen und Nase sind plastisch wiedergegeben; Angabe der Gewandung bzw. von dessen Faltenwurf durch Bemalung in Form von Linien; die Arme sind annähernd kreisförmig zum Kopf geführt, die Hände berühren ihn; im Gegensatz zu jenen aus Perati (ST1 und ST2) weist diese Statuette an der Unterseite keine Bohrung auf und war somit nicht für die Befestigung an einem Gefäß vorgesehen, sondern als einzelne Beigabe

Dat.: SH IIIC

Abm.: H: ca. 10 cm

Lit.: Kontoleon 1960, 190 f. Abb. 216 f. (jeweils rechts); Zapheiropoulos 1960, 334 f. Abb. 3. 339. Taf. 279.a–b; Daux 1961, 853 f. Abb. 7 f. (jeweils rechts); Iakovidis 1966, 46; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 57. 216 Nr. 20; Vlachopoulos 2006, 392. 394 Abb. 122. Zeichnung 36 oben.

Dodekanes

Kat.-Nr.: ST6

Bez.: Kalathos mit Terrakottastatuetten mit Klagegestus

FO: Ialysos (Rhodos), Grab XV

AO: Rhodos, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 3156

Beschr.: an der Außenseite mit horizontal angeordneten, rötlichen Bändern verzierter Kalathos; Rand verziert mit vertikalen Strichen; zwei horizontale Henkel; am Rand drei Appliken in Form von Statuetten, davon zwei erhalten; jeweils mit Linien bemalt, eine verschränkt die Arme vor ihrem Oberkörper (Variante eines Klagegestus?); von der anderen nur der rechte Arm erhalten, welcher bogenförmig zum Kopf geführt ist und diesen berührt, der andere Arm ist analog dazu zu ergänzen, d. h. sie war ursprünglich mit Klagegestus wiedergegeben; Brüste plastisch wiedergegeben

Dat.: SH IIIC

Abm.: H: ca. 7 cm (Kalathos bis zum Rand), H: ca. 4–5 cm (Statuetten)

Lit.: Maiuri 1923/1924, 174 Nr. 13. Abb. 101; Mee 1982, 42. Taf. 40.2; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 56 f. 216 Nr. 18.

Kat.-Nr.: ST7

Bez.: Terrakottastatuette mit Klagegestus

FO: Ialysos (Rhodos), Grab XV

AO: Rhodos, Archäologisches Museum Inv.Nr. 3163-2

Beschr.: weibliche Statuette; Angabe der Gewandung bzw. von dessen Faltenwurf durch Bemalung in Form von Linien; die Arme sind annähernd kreisförmig zum relativ flach

wiedergegebenen Kopf geführt, die Hände berühren ihn; im Gegensatz zu jenen aus Perati (ST1 und ST2) weist diese Statuette an der Unterseite keine Bohrung auf und war somit nicht für die Befestigung an einem Gefäß vorgesehen, sondern als einzelne Beigabe

Dat.: SH IIIC

Abm.: H: ca. 7 cm

Lit.: Maiuri 1923/1924, 172 Abb. 99. 174 Nr. 16; Iakovidis 1966, 45 f.; Mee 1982, 44; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 57. 216 Nr. 19.

Kat.-Nr.: ST8 (Abb. 30)

Bez.: Terrakottastatuetten mit Klagegestus

FO: Ialysos (Rhodos), Grab XV

AO: Rhodos, Archäologisches Museum Inv.Nr. 3163-3

Beschr.: weibliche Statuette, Brüste durch aufgemalte Kreise mit konzentrischem Punkt wiedergegeben; Angabe der Gewandung bzw. von dessen Faltenwurf durch Bemalung in Form von Linien; die Arme sind annähernd kreisförmig zum relativ flach wiedergegebenen Kopf geführt, die Hände berühren ihn; im Gegensatz zu jenen aus Perati (ST1 und ST2) weist diese Statuette an der Unterseite keine Bohrung auf und war somit nicht für die Befestigung an einem Gefäß vorgesehen, sondern als einzelne Beigabe

Dat.: SH IIIC

Abm.: H: ca. 8 cm

Lit.: Maiuri 1923/1924, 172 Abb. 99. 174 Nr. 17; Iakovidis 1966, 45 f.; Mee 1982, 44. Taf. 40.5; Cavanagh – Mee 1995, 51; Huber 2001, 57. 216 Nr. 19.

Fresken

Mykenisches Festland

Kat.-Nr.: F1 (Abb. 21)

Bez.: Fresko mit klagenden Frauen

FO: Megalo Kastelli, Theben, Kammergrab (Grab I) mit Freskoausstattung

Beschr.: mehrere Fragmente eines Freskos in einem Kammergrab; das Fresko ist horizontal in mehrere Zonen gegliedert, die unteren beiden Zonen bestehen aus vertikal gegliederten Feldern in blau und rot sowie einem horizontalen Feld in Rot mit schwarzen horizontalen Linien, die oberste Zone besteht aus einem Spiralband; dazwischen befinden sich zwei Zonen mit figürlichen Darstellungen, in der unteren lassen sich insgesamt drei weibliche Figuren mit Klagegesten rekonstruieren, in der oberen befindet sich eine sitzende (?) weibliche Figur, die ebenfalls

mit einem Klagegestus wiedergegeben ist, unmittelbar hinter ihr befindet sich die verkürzte Angabe einer nicht näher zu charakterisierenden architektonischen Struktur

Dat.: SH IIIB

Lit.: Spyropoulos 1971b; Spyropoulos 1972a, 310. Taf. 255, a–b; Faraklas 1998, 214–227; Gallou 2005, 69. 225 f. Abb. 71a–c; Panagiotopoulos 2007, 208 f.; Aravantinos 2015, 27 f. Abb. 7; Aravantinos – Fappas 2015, 321 f.; Aravantinos u. a. 2018, 437–441 Abb. 9.

8 Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Homer. Ilias. Griechisch–deutsch. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern¹⁶(Berlin 2013).

Homer. Odyssee. Griechisch–deutsch. Übertragen von Anton Weiher. Mit Urtext, Anhang und Registern. Einführung von A. Heubeck¹⁴(Berlin 2013).

Literatur

Abell 2020

N. Abell, Homeric Archaeology, in: C. O. Pache – C. Dué, – S. Lupack – R. Lamberton (Hrsg.), The Cambridge Guide to Homer (Cambridge 2020) 341–342.

Ahlberg 1971

G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art, SIMA 32 (Göteborg 1971).

Alexiou 1976

S. Alexiou, Minoische Kultur, Sternstunden der Archäologie (Göttingen 1976).

Alexiou 2002

M. Alexiou, The Ritual Lament in Greek Tradition²(Lanham 2002).

Alford 1991

G. Alford, Ἡλύσιον. A Foreign Eschatological Concept in Homer’s Odyssey, The Journal of Indo-European Studies 19, 1991, 151–161.

Alušík 2005

T. Alušík, Architecture in the Aghia Triada Sarcophagus – Problems and possible Solutions, Eirene 41, 2005, 26–44.

Anastasiadou 2018

M. Anastasiadou, An Aegean Seal in Greek Hands? Thoughts on the Perception of Aegean Seals in the Iron Age, in: M. Ameri – S. K. Costello – G. Jamison – S. J. Scott (Hrsg.), Seals and Sealing in the Ancient World: Case Studies from the Near East, Egypt, the Aegean, and South Asia (Cambridge 2018) 355–367.

Andronikos 1968

M. Andronikos, Totenkult, Archaeologia Homerica 3 (Göttingen 1968).

Antonaccio 1995

C. Antonaccio, An Archaeology of Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece (Boston 1995).

Aravantinos 2010

V. L. Aravantinos, The Archaeological Museum of Thebes (Athen 2010).

Aravantinos 2015

V. L. Aravantinos, The Palatial Administration of Thebes Updated, in: J. Weilhartner – F. Ruppenstein (Hrsg.), Tradition and Innovation in the Mycenaean Palatial Polities, Proceedings of an International Symposium held at the Austrian Academy of Sciences, Institute for Oriental and European Archaeology, Aegean and Anatolia Department, Vienna, 1–2 March, 2013, *Mykenische Studien* 34 (Wien 2015) 19–49.

Aravantinos – Fappas 2015

V. L. Aravantinos – I. Fappas, The Mycenaean Wall Paintings of Thebes: From Excavation to Restoration, in: H. Brecoulaki – J. L. Davis – S. R. Stocker (Hrsg.), *Mycenaean Wall Painting in Context. New Discoveries, Old Finds Reconsidered*, *Meletemata* 72 (Athen 2015) 317–353.

Aravantinos u. a. 2018

V. L. Aravantinos – I. Fappas – P. Angelidis – M.-P. Louka – N. Sepetzoglou, The Female Figure in the Pictorial Tradition of Mycenaean Boeotia: Critical Overview and Technical Observations, in: A. G. Vlachopoulos (Hrsg.), *XPOΩΣΤΗΡΕΣ / Paintbrushes. Wall-Painting and Vase-Painting of the Second Millennium BC in Dialogue*, Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography held at Akrotiri, Thera, 24-26 May 2013 (Athen 2018) 427–449.

Assmann 2002

J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen ⁴(München 2002).

Aupert 1975

P. Aupert, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1974: Tanagra, *BCH* 99, 1975, 642–644.

Aupert 1976

P. Aupert, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1975: Tanagra, *BCH* 100, 1976, 643–646.

Aupert 1978

P. Aupert, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1977: Tanagra, *BCH* 102, 1978, 699–700.

Beck 2020

D. Beck, Lament, in: C. O. Pache – C. Dué, – S. Lupack – R. Lamberton (Hrsg.), *The Cambridge Guide to Homer* (Cambridge 2020) 169–170.

Becker 2018

N. Becker, *Die goldenen Siegelringe der Ägäischen Bronzezeit* (Heidelberg 2018).

Benson 1970

J. L. Benson, Horse, Bird & Man. The Origines of Greek Painting (Amherst 1970).

Belgiorno 1978

M. R., Centauress o sfinge su una larnax micenea da Tanagra, SMEA 19, 1978, 205–228.

Benzi 1999

M. Benzi, Riti di passaggio sulla larnax dalla Tomba 22 di Tanagra?, in: V. La Rosa – D. Palermo – L. Vagnetti (Hrsg.), ἐπί πόντον πλαζόμενοι. Simposio italiano di Studi Egei (dedicato a Luigi Bernabo Brea e Giovanni Pugliese Carratelli), Roma, 18–20 febbraio 1998 (Rom 1999) 215–233.

Blakolmer 2006

F. Blakolmer, ‘Historical Memory’ in der ägäischen Bronzezeit: Das Beispiel der Kykladenidole, in: G. Koiner – M. Lehner – T. Lorenz – G. Schwarz (Hrsg.), Akten des 10. Österreichischen Archäologentages in Graz, 7.–9. November 2003, Veröffentlichungen des Instituts für Archäologie der Karl-Franzens-Universität Graz 6 (Wien 2006) 17–23.

Blakolmer 2012a

F. Blakolmer, Body Marks and Textile Ornaments in Aegean Iconography: Their Meaning and Symbolism, in: M.-L. Nosch – R. Laffineur (Hrsg.), Kosmos: Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 13th International Aegean Conference/13e Rencontre égéenne internationale, University of Copenhagen, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, 21–26 April 2010, Aegaeum 33 (Leuven 2012) 325–333. Taf. LXXII–LXXIII.

Blakolmer 2012b

F. Blakolmer, Mykene – Kynos – Athen: Diskontinuitäten und Kontinuitäten in der Ikonographie Griechenlands vom 14. bis zum 8. Jahrhundert v. u. Z., in: M. Offenmüller (Hrsg.), Identitätsbildung und Identitätsstiftung in griechischen Gesellschaften, Vorträge gehalten im Rahmen eines Symposiums von 28. – 29. Jänner 2010, A.R.G.E.I.A. 1 (Graz 2012) 11–70.

Blakolmer 2015a

F. Blakolmer, The many-faced „Minoan Genius“ and his iconographical prototype Taweret. On the character of Near Eastern religious motifs in Neopalatial Crete, in J. Mynárová – P. Onderaka – P. Pavuk (Hrsg.), There and Back Again – the Crossroads II. Proceedings of an International Conference held in Prague, September 15–18, 2014 (Prag 2015) 197–219.

Blakolmer 2015b

F. Blakolmer, Was the „Minoan Genius“ a god? An essay on Near Eastern deities and demons in Aegean Bronze Age iconography, Journal of Ancient Egyptian Interconnections 7/3, 2015, 29–40.

Blakolmer 2016

F. Blakolmer, Il Buono, il Brutto, il Cattivo? Character, Symbolism and Hierarchy of Animals and Supernatural Creatures in Minoan and Mycenaean Iconography, *Creta Antica* 17, 2016, 97–183.

Boardman 2002

J. Boardman, *The Archaeology of Nostalgia. How the Greeks re-created their mythical Past* (London 2002).

Boehringer 2001

D. Boehringer, Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit. Attika, Argolis, Messenien, *Klio Beih.* 3 (Berlin 2001).

Borgna u. a. 2019

E. Borgna – I. Caloi – F. M. Carinci – R. Laffineur (Hrsg.), *Μνήμη / Mneme. Past and Memory in the Aegean Bronze Age: Proceedings of the 17th International Aegean Conference*, University of Udine, Department of Humanities and Cultural Heritage, Ca' Foscari University of Venice, Department of Humanities, 17-21 April 2018, *Aegaeum* 43 (Leuven 2019).

Boulotis 1979

C. Boulotis, Zur Deutung des Freskofragments Nr. 103 aus der Tirynther Frauenprozession, *AKorrBl* 9, 1979, 59–67.

Bouzek 2007

J. Bouzek, LH IIIC Iconography, in: F. Lang – C. Reinholdt – J. Weilhartner (Hrsg.), *ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΟΣ. Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros. Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag* (Wien 2007) 49–63.

Bouzek 2011

J. Bouzek, The iconography of the ‘Dark Age’: From LH IIIC to Geometric. Continuity and changes, in: A. Mazarakis Ainian (Hrsg.), *The ‘Dark Ages’ Revisited. Acts of an International Symposium in Memory of William D. E. Coulson*, University of Thessaly, Volos, 14-17 June 2007, Volume II, (Volos 2011) 983–1001.

Brandt 1965

E. Brandt, *Gruß und Gebet. Eine Studie zu Gebärden in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst* (Waldsassen 1965).

Brock 1957

J. K. Brock, Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos, *BSA Suppl.* 2 (Cambridge 1957).

Burke 2005

B. Burke, Materialization of Mycenaean Ideology and the Ayia Triada Sarcophagus, *AJA* 109, 2005, 403–422.

Burke 2008

B. Burke, Mycenaean Memory and Bronze Age Lament, in: A. Suter (Hrsg.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond* (New York 2008) 110–136.

Burkert 2011

W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, *Die Religionen der Menschheit* 15² (Stuttgart 2011).

Cairns 2019

D. L. Cairns (Hrsg.), *A Cultural History of the Emotions in Antiquity, A Cultural History of the Emotions. Volume I* (London 2019).

Cairns – Fulkerson 2015

D. L. Cairns – L. Fulkerson (Hrsg.), *Emotions between Greece and Rome, BICS Supplement 125* (London 2015).

Cairns – Nelis 2017

D. L. Cairns – D. Nelis (Hrsg.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions, Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien* 59 (Stuttgart 2017).

Carstens 2019

A. M. Carstens, To bury a ruler: The meaning of the horse in aristocratic burials, in: B. A. Olsen – T. Olander – K. Kristiansen (Hrsg.), *Tracing the Indo-Europeans: New evidence from archaeology and historical linguistics* (Oxford 2019) 165–184.

Cavanagh 1998

W. Cavanagh, Innovation, Conservatism and Variation in Mycenaean Funerary Ritual, in: K. Branigan (Hrsg.), *Cemetery and Society in the Aegean Bronze Age, Sheffield Studies in Aegean Archaeology* 1 (Sheffield 1998) 103–114.

Cavanagh – Mee 1995

W. Cavanagh – Ch. Mee, Mourning before and after the Dark Ages, in: Ch. Morris (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J. N. Coldstream* (London 1995) 45–61.

Cavanagh – Mee 1998

W. Cavanagh – Ch. Mee, A private Place: Death in prehistoric Greece, *SIMA* 125 (Jonsered 1998).

Cavanagh – Mee 2014

W. Cavanagh – C. Mee, ‘In vino veritas’: raising a toast at Mycenaean funerals, in: Y. Galanakis – T. Wilkinson – J. Bennet (Hrsg.), *AΘYPMATA: Critical Essays on the Archaeology of the Eastern Mediterranean in Honour of E. Susan Sherratt* (Oxford 2014) 51–56.

Chamay 1975

J. Chamay, Sarcophage mycénien, in: J. Dörig (Hrsg.), *Art Antique. Collections privées de Suisse romande* (Genf 1975) Nr. 96.

Chaniotis 2011

A. Chaniotis, Emotional Community through Ritual. Initiates, Citizens, and Pilgrims as Emotional Communities in the Greek World, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Representation*, Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 49 (Stuttgart 2011) 263–290.

Chaniotis 2012a

A. Chaniotis, Introduction, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 52 (Stuttgart 2012) 11–36.

Chaniotis 2012b

A. Chaniotis (Hrsg.), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 52 (Stuttgart 2012).

Chaniotis 2021

A. Chaniotis (Hrsg.), *Unveiling Emotions III. Arousal, Display, and Performance of Emotions in the Greek World*, Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 63 (Stuttgart 2021).

Chaniotis – Ducrey 2014

A. Chaniotis – P. Ducrey (Hrsg.), *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 55 (Stuttgart 2014).

Chaniotis u. a. 2017

A. Chaniotis – N. Kaltsas – I. Mylonopoulos (Hrsg.), *A World of Emotions: Ancient Greece, 700 BC–200 AD* (New York 2017).

Coldstream 1968

J. N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery. A Survey of ten local Styles and their Chronology* (London 1968).

Coldstream 1998

J. N. Coldstream, Minos Redivivus: some nostalgic Knossians of the ninth century BC (a summary), in: W. Cavanagh – M. Curtis (Hrsg.), *Post-Minoan Crete. Proceedings of the First Colloquium on Post-Minoan Crete*, University College, London, 10–11 November 1995, BSA Studies 2 (London 1998) 58–61.

Coldstream 2003

J. N. Coldstream, *Geometric Greece. 900–700 BC* ²(London 2003).

Coldstream 2006

J. N. Coldstream, “The long, pictureless hiatus”. Some thoughts on Greek figured art between Mycenaean pictorial and Attic geometric, in: E. Rystedt – B. Wells (Hrsg.), *Pictorial Pursuits. Pictorial Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from Two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001* (Stockholm 2006) 159–163.

Coldstream – Catling 1996

J. N. Coldstream – H. W. Catling, *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs. Volume I–IV*, British School at Athens Supplementary Volume 28 (London 1996).

Contursi 2019

P. Contursi, Heroes, Ancestors or Merely Dead? (Ab)uses of the Mycenaean Past in the Historical Period, in: E. Borgna – I. Caloi – F. M. Carinci – R. Laffineur (Hrsg.), *Mνήμη / Mneme. Past and Memory in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 17th International Aegean Conference*, University of Udine, Department of Humanities and Cultural Heritage, Ca’ Foscari University of Venice, Department of Humanities, 17–21 April 2018, *Aegaeum* 43 (Leuven 2019) 687–691.

Coulié 2013

A. Coulié, *La céramique grecque aux époques géométrique et orientalisante (XIE–VIE siècle av. J.-C.)* (Paris 2013).

Crouwel 2006

J. H. Crouwel, Late Mycenaean pictorial Pottery. A brief Review, in: E. Rystedt – B. Wells (Hrsg.), *Pictorial Pursuits. Pictorial Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from Two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001* (Stockholm 2006) 15–22.

Crouwel 2009

J. H. Crouwel, Pictorial Pottery of the latest Bronze Age and the Early Iron Age, in: S. Deger-Jalkotzy – A. E. Bächle (Hrsg.), *LH III C Chronology and Synchronisms III. LH III C Late and the Transition to the Early Iron Age. Proceedings of the International Workshop held at the Austrian Academy of Sciences at Vienna, February 23rd and 24th, 2007*, *Veröffentlichungen der Mykenischen Kommission* 30 (Wien 2009) 41–60.

Crouwel 2018

J. H. Crouwel, Mycenaean Pictorial Pottery – Links with Wall-painting?, in: A. G. Vlachopoulos (Hrsg.), *ΧΡΟΩΣΤΗΡΕΣ / Paintbrushes. Wall-Painting and Vase-Painting of the Second Millennium BC in Dialogue*, Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography held at Akrotiri, Thera, 24–26 May 2013 (Athen 2018) 87–99.

Crowe 2019

A. Crowe, Old Things, New Contexts: Bronze Age Objects in Early Iron Age Burials at Knossos, in: E. Borgna – I. Caloi – F. M. Carinci – R. Laffineur (Hrsg.), *Mνήμη / Mneme. Past and Memory in the*

Aegean Bronze Age: Proceedings of the 17th International Aegean Conference, University of Udine, Department of Humanities and Cultural Heritage, Ca' Foscari University of Venice, Department of Humanities, 17-21 April 2018, *Aegaeum* 43 (Leuven 2019) 481–486.

Crowley 1989

J. L. Crowley, The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age, *SIMA* Pocket-Book 51 (Jonsered 1989).

D'Agata – De Angelis 2016

A.-L. D'Agata – S. De Angelis, Funerals of Late Minoan III Crete: Ritual Acts, Special Vessels and Political Affiliations in the 14th and 13th Centuries BC, in: E. Alram-Stern – F. Blakolmer – S. Deger-Jalkotzy – R. Laffineur – J. Weilhartner (Hrsg.), *METAPHYSIS. Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age*. Proceedings of the 15th International Aegean Conference, Vienna, Institute for Oriental and European Archaeology, Aegean and Anatolia Department, Austrian Academy of Sciences and Institute of Classical Archaeology, University of Vienna, 22-25 April 2014, *Aegaeum* 39 (Leuven 2016) 213–222. Taf. LXVIII–LXXII.

Dakoronia 2006

F. Dakoronia, Bronze Age pictorial tradition on Geometric pottery, in: E. Rystedt – B. Wells (Hrsg.), *Pictorial Pursuits. Pictorial Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from Two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001* (Stockholm 2006) 171–175.

Dakouri-Hild 2021

A. Dakouri-Hild, The Most Discouraged Mycenaeans: Performing Emotion and Death in Late Bronze Age Tanagra, Greece, *JFieldA* 46, 349–381, <<https://doi.org/10.1080/00934690.2021.1929702>> (11.02.2022).

Daux 1961

G. Daux, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1960, *BCH* 85, 1961, 850–855.

Davies – Schofield 1995

W. V. Davies – L. Schofield (Hrsg.), *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium BC* (London 1995).

Deger-Jalkotzy 2008

S. Deger-Jalkotzy, Die Kriegervase von Mykene. Denkmal eines Zeitalters im Umbruch, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Zeit der Helden. Die „dunklen Jahrhunderte“ Griechenlands 1200–700 v. Chr.*, Katalog zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum Schloss Karlsruhe 25.10.2008–15.2.2009 (Darmstadt 2008) 76–83.

Demakopoulou 1990

K. Demakopoulou (Hrsg.), *Troja, Mykene, Tiryns, Orchomenos. Heinrich Schliemann zum 100. Todestag, Ausstellungskatalog* (Athen 1990).

Demargne 1988

P. Demargne, *Un sarcophage mycénien de Tanagra*, *RLouvre* 38, 1988, 13–16.

Demopoulou-Rethemiotaki 2005

N. Demopoulou-Rethemiotaki, *The Archaeological Museum of Herakleion* (Athen 2005).

Derderian 2001

K. Derderian, *Leaving Words to remember. Greek Mourning and the Advent of Literacy*, *Mnemosyne Supplementum* 209 (Leiden 2001).

Desborough 1972

V. R. d'A. Desborough, *The Greek Dark Ages* (New York 1972).

Dothan 1982

T Dothan, *The Philistines and their material Culture* (New Haven 1982).

Doumet-Serhal u. a. 2023

C. Doumet-Serhal – S. Gimatzidis – B. Weninger – C. von Rüden – K. Kopetzky, An interdisciplinary approach to Iron Age Mediterranean chronology through combined archaeological and 14C-radiometric evidence from Sidon, Lebanon, *PLoS One* 18/3, 2023, <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0274979>> (22.05.2023).

Eder 2003

B. Eder, *Im Reich des Augeias: Elis und Olympia zwischen 1200 und 700 v. Chr.*, *AnzWien* 138, 2003, 89–121.

Eitler – Scheer 2009

P. Eitler – M. Scheer, Emotionengeschichte als Körpergeschichte. Eine heuristische Perspektive auf religiöse Konversionen im 19. und 20. Jahrhundert, *Geschichte und Gesellschaft* 35, 2009, 282–313.

Englezou – Rethemiotakis 2013

M. Englezou – G. Rethemiotakis, Το γεωμετρικό νεκροταφείο της Έλτυνας στους Κουνάβους Ηρακλείου, in: W.-D. Niemeier – O. Pilz – I. Kaiser (Hrsg.), *Kreta in der geometrischen und archaischen Zeit. Akten des Internationalen Kolloquiums am Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Athen 27.–29. Januar 2006*, *Athenaia* 2 (München 2013) 157–185.

Ernout – Meillet 1951

A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (Paris 1951).

Evans 1921

A. J. Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, I (London 1921).

Evans 1928

A. J. Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, II, 2 (London 1928).

Evans 1930

A. J. Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, III (London 1930).

Evans 1935a

A. J. Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, IV, 1 (London 1935).

Evans 1935b

A. J. Evans, *The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, IV, 1 (London 1935).

Faraklas 1998

N. Faraklas, Θηβαϊκά, *AEphem* 135, 1998, 1–238.

Fögen 2009

Th. Fögen (Hrsg.), *Tears in the Greaco-Roman World* (Berlin 2009).

Fuchs – Floren 1987

W. Fuchs – J. Floren, *Die griechische Plastik. Band I. Die geometrische und archaische Plastik* (München 1987).

Furtwaengler – Loeschke 1886

A. Furtwaengler – G. Loeschke, *Mykenische Vasen. Vorhellenische Thongefäße aus dem Gebiete des Mittelmeeres* (Berlin 1886).

Gadolou 2014

A. Gadolou, *Near Eastern Imagery in Greek Context: Geometric and Orientalizing Pottery*, in: J. Aruz – S. B. Graff – Y. Rakic (Hrsg.), *Assyria to Iberia. At the Dawn of the Classical Age* (New York 2014) 258–26.

Garland 1982

R. S. J. Garland, *Geras Thanonton. An Investigation into the Claims of the Homeric Dead*, *BICS* 29, 1982, 69–80.

Gauß – Ruppenstein 1998

W. Gauß – F. Ruppenstein, *Die Athener Akropolis in der frühen Eisenzeit*, *AM* 113, 1998, 1–60.

Germini – Kader 2006

B. Germini – I. Kader, Penelope, die Kluge. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur, in: I. Kader (Hrsg.), *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München 9. Oktober bis 15. Januar 2007 (München 2006) 27–77.

Gimatzidis 2010

S. Gimatzidis, Die Stadt Sindos. Eine Siedlung von der späten Bronze- bis zur klassischen Zeit am Thermaischen Golf in Makedonien, PAS 26 (Rahden 2010).

Gimatzidis 2021

S. Gimatzidis, Greek Dates and Chronologies Revised: the Historical and Archaeological Context of the Radiocarbon Dates from Sindos, in: E. Kaiser – W. Schier (Hrsg.), *Time and Materiality. Periodization and Regional Chronologies at the Transition from Bronze to Iron Age in Eurasia (1200–600 BCE)*, PAS 31 (Rahden 2021) 83–107.

Gimatzidis – Weninger 2020

S. Gimatzidis – B. Weninger, Radiocarbon dating the Greek Protogeometric and Geometric periods: The evidence of Sindos, PLoS One 15/5, 2020, <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0232906>> (22.05.2023).

Günkel-Maschek 2020

U. Günkel-Maschek, Minoische Bild-Räume. Neue Untersuchungen zu den Wandbildern des spätbronzezeitlichen Palastes von Knossos (Heidelberg 2020).

Hägg 1983

R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1–5 June, 1981*, ActaAth 4°, 30 (Stockholm 1983).

Hägg – Sieurin 1982

R. Hägg – F. Sieurin, On the Origin of the Wooden Coffin in Late Bronze Age Greece, BSA 77, 1982, 177–186.

Hatzaki 2005

E. Hatzaki, Postpalatial Knossos: Town and Cemeteries from LM IIIA2 to LM IIIC, in: A. L. D’Agata – J. Moody – E. Williams (Hrsg.), *Ariadne’s Threads. Connections between and the Greek Mainland in Late Minoan III (LM IIIA2 to LM IIIC)*, Proceedings of the International Workshop held at Athens Scuola Archeologica Italiana 5–6 April 2003 (Athen 2005) 65–95.

Haug 2012

A. Haug, Die Entdeckung des Körpers. Körper- und Rollenbilder im Athen des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr., ICON 10 (Berlin 2012).

Hayden 1991

B. J. Hayden, Terracotta Figures, Figurines, and Vase Attachments from Vrokastro, Crete, *Hesperia* 60, 1991, 103–144.

Herkenrath 1937

E. Herkenrath, Mykenische Kultszenen, *AJA* 41, 1937, 411–423.

Hiller 1996

S. Hiller, Zur Rezeption Ägyptischer Motive in der Minoischen Freskenkunst, *ÄgLev* 6, 1996, 83–105.

Hiller 1999

S. Hiller, Egyptian Elements on the Hagia Triada Sarcophagus, in: V. Karageorghis – R. Laffineur – W.-D. Niemeier (Hrsg.), *Meletemata. Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcolm H. Wiener as he enters his 65th Year*, *Aegaeum* 20, 2 (Liège 1999) 361–369. Taf. LXXV–LXXVIII.

Hiller 2006

S. Hiller, The prothesis scene. Bronze Age – Dark Age relations, in: E. Rystedt – B. Wells (Hrsg.), *Pictorial Pursuits. Pictorial Painting on Mycenaean and Geometric Pottery. Papers from Two Seminars at the Swedish Institute at Athens in 1999 and 2001* (Stockholm 2006) 183–190.

Hinrichs 1955

E. Hinrichs, Totenkultbilder der attischen Frühzeit, *Annales Universitatis Saraviensis* 4, 1955, 126–148.

Hitzer 2011

B. Hitzer, Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen, *H-Soz-Kult*, 23.11.2011, <www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1221> (31.01.2022).

Holzman 2019

S. Holzman, Unfolding a Geometric Textile from 9th-Century Gordion, *Hesperia* 88, 2019, 527–566.

Hood 1967

R. G. Hood, A Geometric Oenochoe with Ship Scene in Hobart, *AJA* 71, 1967, 82–87.

Hood 1971

S. Hood, *The Minoans. Crete in the Bronze Age* (London 1971).

Hsu – Llop Raduà 2020

S.-W. Hsu – J. Llop Raduà (Hrsg.), *The Expression of Emotions in Ancient Egypt and Mesopotamia, Culture and History of the Ancient Near East* 116 (Leiden 2020).

Huber 2001

I. Huber, Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst, Peleus 10 (Mannheim 2001).

Iakovidis 1953

S. E. Iakovidis, Άνασκαφή μυκηναϊκῶν τάφων Περατῆς, *Prakt* 108, 1953, 88–102.

Iakovidis 1966

S. E. Iakovidis, A Mycenaean Mourning Custom, *AJA* 70, 1966, 43–50.

Iakovidis 1969

S. E. Iakovidis, Περατή. Το νεκροταφείον. Α. Γ (Athen 1969).

Iliopoulos 2012

T. Iliopoulos, Μία εικονογραφική παρατήρηση επί της ΥΕΙΠΙΓ «Γραπτής Στήλης» των Μυκηνών, in: P. Adam-Veleni – K. Tzanavari (Hrsg.), Δινήσσα: τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμιοπούλου (Thessaloniki 2012) 35–45.

Immerwahr 1945

S. A. Immerwahr, Three Mycenaean Vases from Cyprus in the Metropolitan Museum of Art, *AJA* 49, 1945, 534–556.

Immerwahr 1990

S. A. Immerwahr, Aegean Painting in the Bronze Age (University Park 1990).

Immerwahr 1995

S. A. Immerwahr, Death and the Tanagra larnakes, in: J. B. Carter – S. P. Morris (Hrsg.), The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (Austin 1995) 109–121.

Jones 2009

B. Jones, New Reconstructions of the “Mykenaia” and a Seated Woman from Mycenae, *AJA* 113, 2009, 309–337.

Jones 2015

B. Jones, Ariadne’s Threads. The Construction and Significance of Clothes in the Aegean Bronze Age, *Aegaeum* 38 (Leuven 2015).

Jones 2016

B. Jones, A New Reading of the Fresco Program and the Ritual in Xeste 3, Thera, in: E. Alram-Stern – F. Blakolmer – S. Deger-Jalkotzy – R. Laffineur – J. Weilhartner (Hrsg.), METAPHYSIS. Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 15th International Aegean Conference, Vienna, Institute for Oriental and European Archaeology, Aegean and Anatolia Department, Austrian Academy of Sciences and Institute of Classical Archaeology, University of Vienna, 22–25 April 2014, *Aegaeum* 39 (Leuven 2016) 365–373. Taf. CXI–CXIII.

Kaiser 2013

I. Kaiser, Kretisch geometrische Keramik – Form und Dekor. Entwicklung aus Tradition und Rezeption (Möhnesee 2013).

Kaltsas 2007

N. Kaltsas, The National Archaeological Museum (Athen 2007).

Kanta 2012

A. Kanta. A Minoan Version of the Djed Pillar and Other Borrowed Ideas about the Afterlife in the Cretan Late Bronze Age, in: N. C. Stampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (Hrsg.), Athanasia. The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age. International Archaeological Conference, Rhodes 28 – 31 May, 2009 (Heraklion 2012) 229–236.

Karetsou – Girella 2015

A. Karetsou – L. Girella, Kalochorafitis. Two Chamber Tombs from the LM IIIA2-B Cemetery. A Contribution to postpalatial funerary Practice in the Mesara, Studi di Archeologia Cretese 12 (Padua 2015).

Karo 1925

G. Karo, Religion des ägäischen Kreises, Bilderatlas zur Religionsgeschichte 7 (Leipzig 1925).

Kenner 1960

H. Kenner, Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (Wien 1960).

Kipfer 2017

S. Kipfer (Hrsg.), Visualizing Emotions in the Ancient Near East, Orbis Biblicus et Orientalis (Göttingen 2017).

Kontoleon 1960

N. M. Kontoleon, Νάξος, Ergon, 1960, 185–192.

Kosmetatou 1993

E. Kosmetatou, Horse Sacrifices in Greece and Cyprus, JPressHistRel 7, 1993, 31–41.

Kramer-Hajos 2015

M. Kramer-Hajos, Mourning on the Larnakes at Tanagra: Gender and Agency in Late Bronze Age Greece, Hesperia 84, 2015, 627–667.

Kuch 2017

N. Kuch, Entangled Itineraries. A Transformation of Taweret into the ‘Minoan Genius’?, Distant Worlds Journal 3, 2017, 44–66.

Kurtz –Boardman 1971

D. C. Kurtz – J. Boardman, Thanatos. Tod und Jenseits bei den Griechen (Mainz am Rhein 1971).

La Rosa 1999

V. La Rosa, Nuovi dati sulla tomba del sarcofago dipinto di H. Triada, in: V. La Rosa – D. Palermo – L. Vagnetti (Hrsg.), *επί πόντον πλαζόμενοι*. Simposio italiano di Studi Egei dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Pugliese Carratelli, Roma, 18-20 febbraio 1998 (Rom 1999) 177–188.

Laffineur 1991a

R. Laffineur, À propos du sarcophage d’Aghia Triada: un rituel de nécromancie à l’époque protohistorique?, *Kernos* 4, 1991, 277–285.

Laffineur 1991b

R. Laffineur, La mer et l’au-delà dans l’Égée préhistorique, in: R. Laffineur – L. Basch (Hrsg.), *Thalassa. L’Egée préhistorique et la mer. Actes de la troisième rencontre égéenne internationale de l’Université de Liège, Station de recherches sous-marines et océanographiques (StaReSo), Calvi, Corse (23-25 avril 1990)*, *Aegaeum* 7 (Liège 1991) 231–238. Taf. LXI.

Laser 1968

S. Laser, *Hausrat, Archaeologia Homerica* 2 (Göttingen 1968).

Levi 1927–1929

D. Levi, Arkades. Una Città Cretese all’Alba della Civiltà Ellenica, *ASAtene* 10–12 (Bergamo 1927–1929).

Levi 1956

D. Levi, The Sarcophagus of Hagia Triada restored, *Archaeology* 9, 1956, 192–199.

Levi 1969

D. Levi, Early Hellenic Pottery of Crete, *Princeton Monographs in Art and Archaeology* 23 (Amsterdam 1969).

Leventakis 2012

N. Leventakis, Από τον Ονειρικό Ίσκιο στην Απεικόνιση του Προσώπου, in: N. C. Stampolidis – A. Kanta – A. Giannikouri (Hrsg.), *Athanasia. The Earthly, the Celestial and the Underworld in the Mediterranean from the Late Bronze and the Early Iron Age*. International Archaeological Conference, Rhodes 28 – 31 May, 2009 (Heraklion 2012) 203–228.

Lewis – Short 1962

Ch. Lewis – Ch. Short, *A Latin Dictionary. Founded on Andrews’ Edition of Freund’s Latin Dictionary* (Oxford 1962).

Liddell – Scott 1996

H. G. Liddell – R. Scott, *A Greek-English Lexicon. With a revised Supplement* (Oxford 1996).

Lillios 1999

K. T. Lillios, Objects of Memory: The Ethnography and Archaeology of Heirlooms, *Journal of Archaeological Method and Theory* 6, 1999, 235–262.

Löwe 1996

W. Löwe, Spätbronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, *BARIntSer* 642 (Oxford 1996).

Long 1974

C. Long, The Ayia Triada Sarcophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean funerary Practices and Beliefs, *SIMa* 41 (Göteborg 1974).

Lorandou-Papantoniou 1973

R. Lorandou-Papantoniou, Τμήμα μυκηναϊκής λάρνακος εκ της Συλλογής Κ. Πολίτου, *AAA* 6, 1973, 169–176.

Lorimer 1950

H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments* (London 1950).

Lullies 1979

R. Lullies, Nr. 2. Sarkophag mykenischer Zeit, in: E. Berger – R. Lullies (Hrsg.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I. Frühe Tonsarkophage und Vasen. Katalog und Einzeldarstellungen* (Basel 1979) 16–19.

Maaß – Fabricius 1995

M. Maaß – J. Fabricius, *Antike Kulturen: Orient, Ägypten, Griechenland, Etrurien, Rom und Byzanz. Führer durch die Antikensammlungen Karlsruhe* (Karlsruhe 1995).

Maiuri 1923/1924

A. Maiuri, Jalisos – Scavi della Missione Archeologica Italiana a Rodi (Parte I e II), *ASAtene* VI–VII, 1923/1924, 83–341.

Marinatos 1986

N. Marinatos, *Minoan Sacrificial Ritual. Cult Practice and Symbolism* (Stockholm 1986).

Marinatos 1993

N. Marinatos, *Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol* (Columbia 1993).

Marinatos 1997

N. Marinatos, Minoan and Mycenaean larnakes: A comparison, in: J. Driessen – A. Farnoux (Hrsg.), *La Crete Mycénienne. Actes de la Table Ronde internationale organisée par l'Ecole française d'Athènes*, 26–28 Mars 1991 (Athen 1997) 281–292.

Marinatos 1934

S. Marinatos, Ausgrabungen und Funde auf Kreta 1933–1934, *AA*, 1934, 246–254.

Marinatos – Hirmer 1973

S. Marinatos – M. Hirmer, Kreta, Thera und das mykenische Hellas ²(München 1973).

Martino 2011

P. L. Martino, Egyptian Ideas, Minoan Rituals: Evidence of Interconnection between Crete and Egypt in the Bronze Age on the Hagia Triada Sarcophagus, *Journal of Ancient Egyptian Interconnections* 4, 2011, 31–50.

Marwitz 1961

H. Marwitz, Das Bahrtuch. Homerischer Totenbrauch auf geometrischen Vasen, *AuA* 10, 1961, 7–18.

Masséglia 2012

J. Masséglia, Emotions and Archaeological Sources. A Methodological Introduction, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Heidelberg Althistorische Beiträge und epigraphische Studien 52 (Stuttgart 2012) 131–150.

Matz 1956

F. Matz, Kreta, Mykene, Troja. Die minoische und die homerische Welt (Stuttgart 1956).

Matz 1958

F. Matz, Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta (Wiesbaden 1958).

Mavriyannaki 1972

C. Mavriyannaki, *Recherches sur les Larnakes Minoennes de la Crète Occidentale*, Incunabula Graeca 54 (Rom 1972).

Mee 1982

C. Mee, *Rhodes in the Bronze Age* (Warminster 1982).

Merousis 2000a

N. Merousis, Η εικονογραφία στα πλαίσια των ταφικών πρακτικών: Οι ενδείξεις από της διακοσμημένες λάρνακες της YM III Κρήτης καις της Μυκηναϊκής Τανάγρας, in: V. Aravantinos (Hrsg.), *Επετηρίς της Εταιρείας Βοιωτικών Μελετών. Γ' Διεθνές Συνέδριο Βοιωτικών Μελετών, Θήβα, 4–8 Σεπτεμβρίου 1996*, Τόμος IIIa (Athen 2000) 264–285.

Merousis 2000b

N. Merousis, Οι εικονογραφικοί κύκλοι των YMIII λαρνάκων. Οι διαστάσεις της εικονογραφίας στα πλαίσια των ταφικών πρακτικών (Thessaloniki 2000).

Mertens 2010

J. R. Mertens, *How to read Greek Vases* (New York 2010).

Merthen 2005

C. Merthen, Beobachtungen zur Ikonographie von Klage und Trauer. Griechische Sepulkralkeramik vom 8. bis 5. Jh. v. Chr. (Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2005).

Michailidou 2000

A. Michailidou, Auf den Spuren der Händler in der Ägäis. Waagen, Gewichte und ihre theoretischen Zusammenhänge, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Im Labyrinth des Minos. Kreta – die erste europäische Hochkultur. Ausstellung des Badischen Landesmuseums*, 27.1. bis 29.4. 2001, Karlsruhe, Schloss, *Archäologische Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums* 2 (München 2000) 191–210.

Michaud 1970

J.-P. Michaud, Chronique des fouilles en 1968 et 1969: Tanagra, *BCH* 94, 1970, 1037–1040.

Michaud 1972

J.-P. Michaud, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1971: Tanagra, *BCH* 96, 1972, 699–704.

Michaud 1974

J.-P. Michaud, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1973: Tanagra, *BCH* 98, 1974, 654–655.

Middleton 2017

G. Middleton, I Will Follow You into the Dark: Death and Emotion in a Mycenaean Royal Funeral, *OxfJA* 36, 2017, 395–412.

Militello 1998

P. Militello, Hagia Triada I. Gli Affreschi, *Monografie della Scuola Archeologica di Atene e della Missione Italiana in Oriente* 9 (Padua 1998).

Militello 2006

P. Militello, Minoische Tradition und mykenische Innovation, *ÖJh* 75, 2006, 185–203.

Militello – La Rosa 2000

P. Militello – V. La Rosa, New Data on Fresco Painting from Ayia Triada, in: S. Sherratt (Hrsg.), *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the First International Symposium. Petros M. Nomikos Conference Centre Thera, Hellas, 30 August – 4 September 1997*, Volume II (Athen 2000) 991–997.

Montecchi 2016

B. Montecchi, Scene di prothesis e di deposizione a Creta e sul continente greco in età micenea, in: F. Longo – R. Di Cesare – S. Privitera (Hrsg.), *ΔPOMOI. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco*, II (Paestum 2016) 681–694.

Moore 2007

M. B. Moore, Athens 803 and the Ekphora, *AntK* 50, 2007, 9–22.

Morris 1988

I. Morris, Tomb cult and the ‘Greek Renaissance’: the past in the present in the 8th century BC, *Antiquity* 62, 1988, 750–761.

Morris – Peatfield 2002

Ch. Morris – A. Peatfield, Feeling through the Body. Gesture in Cretan Bronze Age Religion, in: Y. Hamilakis – M. Pluciennik – S. Tarlow (Hrsg.), *Thinking through the Body. Archaeologies of Corporeality* (New York 2002) 105–120.

Munteanu 2011

D. L. Munteanu (Hrsg.), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity* (London 2011).

Murphy 2020

J. M. A. Murphy, Archaeology of Hero Cults, in: C. O. Pache – C. Dué, – S. Lupack – R. Lamberton (Hrsg.), *The Cambridge Guide to Homer* (Cambridge 2020) 336–338.

Mylonas 1966

G. E. Mylonas, *Mycenae and the Mycenaean Age* (Princeton 1966).

Myrsiades 2022

K. Myrsiades, *Reading Homer’s Iliad* (Lewisburg 2022).

Nauert 1965

J. P. Nauert, *The Hagia Triada Sarcophagus. An Iconographical Study*, *AntK* 8, 1965, 91–98.

Nauert 1972

J. P. Nauert, A Goat-Chariot on the Hagia Triada Sarcophagus: A Further Note, *AJA* 76, 1972, 437.

Neumann 1965

G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965).

Niemeier 1989

W.-D. Niemeier, Zur Ikonographie von Gottheiten und Adoranten in den Kultszenen auf minoischen und mykenischen Siegeln, in: I. Pini (Hrsg.), *Fragen und Probleme der bronzezeitlichen ägäischen Glyptik. Beiträge zum 3. Internationalen Marburger Siegel-Symposium 5.–7. September 1985*, *CMS Beih.* 3 (Berlin 1989) 163–186.

Nikolentzos u. a. 2018

K. Nikolentzos – G. Spyropoulos – K. Kostanti, Tod und Bestattung. Sepulkralkultur in der mykenischen Welt, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Mykene. Die sagenhafte Welt des Agamemnon* (Darmstadt 2018) 197–201.

Nilsson

M. Nilsson, The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion ²(Lund 1950).

Orsi 1889–1892

P. Orsi, Urne funebri cretesi dipinte nello stile de Micene, *MonAnt* 1, 1889–1892, 201–230.

Panagiotopoulos 2004

D. Panagiotopoulos, Der ferne Nachbar. Der Einfluss Ägyptens auf das minoische Kreta und das mykenische Griechenland, in: C. Bol – G. Kaminski – C. Maderna (Hrsg.), *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom. Austausch und Verständnis* (Stuttgart 2004) 33–46.

Panagiotopoulos 2007

D. Panagiotopoulos, Mykenische Trauerbilder. Zu den Anfängen der griechischen funerären Ikonographie, in: C. Reinholdt – F. Lang – J. Weilhartner (Hrsg.), *ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΟΣ. Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros. Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag* (Wien 2007) 205–214.

Panagiotopoulos 2014

D. Panagiotopoulos, Mykenische Siegelpraxis. Funktion, Kontext und administrative Verwendung mykenischer Tonplomben aus dem griechischen Festland und Kreta, *Athenaia* 5 (München 2014).

Panagiotopoulos 2017

D. Panagiotopoulos, In the Grip of their Past? Tracing Mycenaean Memoria, in: S. Sheratt – J. Bennet (Hrsg.), *Archaeology and Homeric Epic, Sheffield Studies in Aegean Archaeology* 11 (Oxford 2017) 74–100.

Panagiotopoulos 2021

D. Panagiotopoulos, Das minoische Kreta. Abriss einer bronzezeitlichen Inselkultur (Stuttgart 2021).

Papadimitriou u. a. 2015

A. Papadimitriou – U. Thaler – J. Maran, Bearing the Pomegranate Bearer: A New Wall-Painting Scene from Tiryns, in: H. Brecoulaki – J. L. Davis – S. R. Stocker (Hrsg.), *Mycenaean Wall Painting in Context: New Discoveries, Old Finds Reconsidered, Μελετήματα* 72 (Athens 2015) 173–211.

Paribeni 1903

R. Paribeni, Lavori eseguiti della Missione Archeologica Italiana nel palazzo e nella necropoli di Hagia Triada da 23 Febraio al 15 Luglio 1903, *RendLinc* (Serie 5) 12, 1903, 317–351.

Paribeni 1904

R. Paribeni, Ricerche nel sepolcroto di Hagia Triada presso Phaestos, *MonAnt* 14, 1904, 677–756.

Paribeni 1908

R. Paribeni, Il Sarcofago dipinto di Hagia Triada, *MonAnt* 19, 1908, 5–86.

Persson 1942

A. Persson, *The Religion of Greece in Prehistoric Times* (Berkeley 1942).

Phialon – Farrugio 2005

L. Phialon – S. Farrugio, Réflexions sur l’usage des larnakès et cercueils en Grèce mycénienne, *RA*, 2005, 227–254.

Phialon – Aravantinos 2021

L. Phialon – V. L. Aravantinos, Terracotta Birds and Hybrid Winged Creatures from Tanagra: Rethinking Relations between Funerary Practices, Beliefs and Religious Symbols in the Late Bronze Age Aegean, in: R. Laffineur – T. G. Palaima (Hrsg.), *ZOIA. Animal-Human Interactions in the Aegean Middle and Late Bronze Age. Proceedings of the 18th International Aegean Conference*, originally to be held at the Program in Aegean Scripts and Prehistory, in the Department of Classics, The University of Texas at Austin, May 28-31, 2020, *Aegaeum* 45 (Leuven 2021) 281–299. Taf. LXVII–LXXI.

Phillips 2008

J. Phillips, *Aegyptiaca on the Island of Crete in Their Chronological Context: A Critical Review*, Volume 1 and 2, *Contributions to the Chronology of the Eastern Mediterranean* 38 (Wien 2008).

Pini 1968

I. Pini, *Beiträge zur minoischen Gräberkunde* (Wiesbaden 1968).

Plamper 2015

J. Plamper, *The History of Emotions. An Introduction* (Oxford 2015).

Platon 2012

L. Platon, New Evidence on the Origin of the Late Minoan III Chest-shaped Larnax, in: E. Mantzourani – P. P. Betancourt (Hrsg.), *Philistor: Studies in Honor of Costis Davaras*, *Prehistory Monographs* 36 (Philadelphia 2012) 161–168.

Platon 1951

N. Platon, Μινωικοὶ θρόνοι, *KretChron* 5, 1951, 385–412.

Pliatsika 2018

V. Pliatsika, The End Justifies the Means; Wall-painting Reflections in the Pictorial Pottery from Mycenae, in: A. G. Vlachopoulos (Hrsg.), *XΡΟΩΣΤΗΡΕΣ / Paintbrushes. Wall-Painting and Vase-Painting of the Second Millennium BC in Dialogue*, *Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography held at Akrotiri, Thera, 24-26 May 2013* (Athen 2018) 535–545.

Pötscher 1990

W. Pötscher, *Aspekte und Probleme der minoischen Religion. Ein Versuch* (Hildesheim 1990).

Pötscher 1994

W. Pötscher, Der Termin des Festes auf dem Sarkophag von Hagia Triada, *Klio* 76, 1994, 67–77.

Pötscher 1997a

W. Pötscher, Tag und Nacht auf dem Sarkophag von Hagia Triada, *Klio* 79, 1997, 19–22.

Pötscher 1997b

W. Pötscher, Nochmals: Tag und Nacht auf dem Sarkophag von Hagia Triada, *Klio* 79, 1997, 315–316.

Poole 2020

S. E. Poole, A Consideration of Gender Roles and Relations in the Aegean Bronze Age Interpreted from Gestures and Proxemics in Art, *BARIntSer* 2980 (Oxford 2020).

Preston 2004

L. Preston, Contextualising the Larnax: Tradition, Innovation and Regionalism in Coffin Use on Late Minoan II–IIIB Crete, *OxfJA* 23, 2004, 177–197.

Privitera 2016

S. Privitera, The Tomb, the House, and the Double Axes: Late Minoan IIIA2 Hagia Triada as a ritual and ‘mythical’ Place, in: E. Alram-Stern – F. Blakolmer – S. Deger-Jalkotzy – R. Laffineur – J. Weilhartner (Hrsg.), *METAPHYSIS. Ritual, Myth and Symbolism in the Aegean Bronze Age*. Proceedings of the 15th International Aegean Conference, Vienna, Institute for Oriental and European Archaeology, Aegean and Anatolia Department, Austrian Academy of Sciences and Institute of Classical Archaeology, University of Vienna, 22–25 April 2014, *Aegaeum* 39 (Leuven 2016) 149–156. Taf. LI–LIII.

Protonotariou-Deilaki 1990

E. Protonotariou-Deilaki, The Tumuli of Mycenae and Dendra (poster). With an Appendix by Sebastian Payne, in: R. Hägg – G. C. Nordquist (Hrsg.), *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid: Proceedings of the Sixth International Symposium at the Swedish Institute at Athens*, 11–13 June, 1988, *ActaAth* 4°, 40 (Stockholm 1990) 185–106.

Psychogiou 2011

E. Psychogiou, Mycenaean and modern Rituals of Death and Resurrection: comparative Data based on a Krater from Hagia Triada, Elis, in: H. Cavanagh – W. Cavanagh – J. Roy (Hrsg.), *Honouring the Dead in the Peloponnese. Proceedings of the Conference held in Sparta 23–25 April 2009*, CSPS Online Publication 2 (Nottingham 2011) 613–642, <[chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefind-mkaj/https://www.nottingham.ac.uk/csp/documents/honoringthedead/psychogiou.pdf](https://www.nottingham.ac.uk/csp/documents/honoringthedead/psychogiou.pdf)> (18.10.2022).

Räuchle 2017

V. Räuchle, *Die Mütter Athens und ihre Kinder. Verhaltens- und Gefühlsideale in klassischer Zeit* (Berlin 2017).

Räuchle 2019

V. Räuchle, The Visual Arts, in: D. Cairns (Hrsg.), *A Cultural History of the Emotions* (London 2019) 83–108.

Recht – Morris 2021

L. Recht – C. Morris, Chariot Kraters and Horse-Human Relations in Late Bronze Age Greece and Cyprus, *BSA* 116, 2021, 95–132.

Rehak 1994

P. Rehak, The Aegean ‘Priest’ on CMS I.223, *Kadmos* 33, 1994, 76–84.

Reiner 1938

E. Reiner, Die rituelle Totenklage der Griechen, *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft* 30 (Stuttgart 1938).

Rethemiotakis 1997

G. Rethemiotakis, Μινωική Λάρνακα από το Κλήμα Μεσαράς, *AEphem* 134, 1997, 163–183.

Rönnberg 2021

M. Rönnberg, Athen und Attika vom 11. bis zum frühen 6. Jh. v. Chr. Siedlungsgeschichte, politische Institutionalisierungs- und gesellschaftliche Formierungsprozesse, *Tübinger Archäologische Forschungen* 33 (Rahden 2021).

Rombos 1988

T. Rombos, The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (Göteborg 1988).

Rosenwein 2006

B. H. Rosenwein, Emotional Communities in the Early Middle Ages (Ithaca 2006).

Rosenwein 2010

B. H. Rosenwein, Problems and Methods in the History of Emotions, Passions in Context. *International Journal for the History and Theory of Emotions* 1, 2010, 1–32.

Rutkowski 1966

B. Rutkowski, Larnaksy Egejskie, *Bibliotheca Antiqua* 7 (Breslau 1966).

Rutkowski 1968

B. Rutkowski, The Origin of the Minoan Coffin, *BSA* 63, 1968, 219–227.

Rutkowski 1979

B. Rutkowski, Mycenaean Pillar Cult in Boiotia, in: J. M. Fossey – A. Schachter (Hrsg.), *Proceedings of the second international Conference on Boiotian Antiquities* (McGill University, Montréal, 2–4.11.1973) (Montreal 1979) 35–36.

Rutkowski 1981

B. Rutkowski, Frühgriechische Kultdarstellungen, AM Beih. 8 (Berlin 1981).

Rutter 1992

J. Rutter, Cultural Novelties in the Post-Palatial Aegean World: Indices of Vitality or Decline?, in: W. A. Ward – M. S. Joukowsky (Hrsg.), *The Crisis Years: The 12th Century B.C.: From Beyond the Danube to the Tigris* (Dubuque 1992) 61–78.

Rystedt 1999

E. Rystedt, No words, only pictures. Iconography in the transition between the Bronze Age and the Iron Age in Greece, *OpAth* 24, 1999, 89–98.

Sanders – Johncock 2016

E. Sanders – M. Johncock (Hrsg.), *Emotion and Persuasion in Classical Antiquity* (Stuttgart 2016).

Savignoni 1904

L. Savignoni, Scavi e Scoperte nella necropoli di Phaestos, *MonAnt* 14, 1904, 501–666.

Schachermeyr 1950

F. Schachermeyr, *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens* (Salzburg 1950).

Scheer 2012

M. Scheer, Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuian Approach to Understanding Emotion, *History and Theory* 51, 2012, 193–220.

Scheer 2016

M. Scheer, Emotionspraktiken: Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt, in: M. Beitl – I. Schneider (Hrsg.), *Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten* (Wien 2016) 15–36.

Schliemann 1878

H. Schliemann, *Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns* (Leipzig 1878).

Schmid 1967

H. E. Schmid, Frühgriechische Terrakotten aus Kreta, in: M. Rohde-Liegle (Hrsg.), *Gestalt und Geschichte: Festschrift Karl Schefold zu seinem sechzigsten Geburtstag am 26. Januar 1965*, *AntK Beih.* 4 (Bern 1967) 168–173.

Schmid – Neuenfeld 2018

S. G. Schmid – N. Neuenfeld, Von Pferden und Wildziegen. Einige Gedanken zum Sarkophag von Agia Triada (Kreta), in: K. Müller – B. Schiller (Hrsg.), *Von Kreta nach Kuba. Gedenkschrift zu Ehren des Berliner Archäologen Veit Stürmer* (Berlin 2018) 197–227.

Schnell 2015

R. Schnell, Haben Gefühle eine Geschichte? Aporien einer *History of Emotions* (Göttingen 2015).

Schoinas 1999

Ch. Schoinas, Εικονιστική παράσταση σε όστρακα κρατήρα από την Αγία Τριάδα Ηλείας, in: E. Phrussu (Hrsg.), Η περιφέρεια του Μυκηναϊκού κόσμου, Α' Διεθνές Διεπιστημονικό Συμπόσιο, Λαμία, 25–29 Σεπτεμβρίου 1994 (Lamia 1999) 257–262.

Shaw 2022

J. W. Shaw, Sacred Minoan Columns?, in: J. M. A. Murphy – J. E. Morrison (Hrsg.), *Kleronomia: Legacy and Inheritance. Studies on the Aegean Bronze Age in Honor of Jeffrey S. Soles* (Philadelphia 2022) 95–105.

Shear 1936

T. L. Shear, The Campaign of 1935, *Hesperia* 5, 1936, 1–42.

Sheedy 1990

K. A. Sheedy, A Prothesis Scene from the Analatos Painter, *AM* 105, 1990, 117–151.

Small 1972

T. Small, A Goat-Chariot on the Hagia Triada Sarcophagus, *AJA* 76, 1972, 327.

Snodgrass 1998

A. M. Snodgrass, Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art (Cambridge 1998).

Snodgrass 2000

A. M. Snodgrass, The Dark Age of Greece. An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC (Edinburgh 2000).

Spatharas 2019

D. Spatharas, Emotions, persuasion, and public discourse in classical Athens, *Ancient Emotions II* (Berlin 2019).

Spyropoulos 1969a

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκού νεκροταφείου Τανάγρας, *Prakt* 124, 1969, 5–15.

Spyropoulos 1969b

Th. G. Spyropoulos, Το μυκηναϊκόν νεκρο-ταφείον της Τανάγρας, *AAA* 2, 1969, 20–25.

Spyropoulos 1969c

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *Ergon*, 1969, 5–11.

Spyropoulos 1970a

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή εις το μυκηναϊκόν νεκροταφείον της Τανάγρας, *AAA* 3, 1970, 184–197.

Spyropoulos 1970b

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκού νεκροταφείου Τανάγρας, *Prakt* 125, 1970, 29–36.

Spyropoulos 1970c

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *ADelt B* 25, 1970, 221–222.

Spyropoulos 1970d

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *Ergon*, 1970, 13–22.

Spyropoulos 1971a

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκού νεκροταφείου Τανάγρας, *Prakt* 126, 1971, 7–14.

Spyropoulos 1971b

Th. G. Spyropoulos, Μυκηναϊκός βασιλικός θαλαμωτός τάφος εν Θήβαις, *AAA* 4, 1971, 161–164.

Spyropoulos 1971c

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *Ergon*, 1971, 11–21.

Spyropoulos 1971d

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*: Μυκηναϊκόν νεκροταφείον, *ADelt B* 26, 1971, 214–215.

Spyropoulos 1972a

Th. G. Spyropoulos, *Μεγάλο Καστέλλι*, *ADelt B* 27, 309–312.

Spyropoulos 1972b

Th. G. Spyropoulos, *Mycenaean Tanagra: Terracotta Sarcophagi*, *Archaeology* 25, 1972, 206–209.

Spyropoulos 1973a

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκού νεκροταφείου Τανάγρας, *Prakt* 128, 1973, 11–21.

Spyropoulos 1973b

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *ADelt B* 28, 1973, 266–267.

Spyropoulos 1973c

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *Ergon*, 1973, 11–14.

Spyropoulos 1974a

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, *Prakt* 129, 1974, 9–33.

Spyropoulos 1974b

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, *Ergon*, 1974, 10–16.

Spyropoulos 1975a

Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, *Prakt* 130, 1975, 415–427.

Spyropoulos 1975b

- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1975, 17–26.
- Spyropoulos 1976a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 131, 1976, 61–68.
- Spyropoulos 1976b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1976, 8–14.
- Spyropoulos 1977a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 132, 1977, 25–31.
- Spyropoulos 1977b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1977, 14–19.
- Spyropoulos 1979a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 134, 1979, 27–36.
- Spyropoulos 1979b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1979, 5–6.
- Spyropoulos 1980a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 135, 1980, 50–60.
- Spyropoulos 1980b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1980, 21–22.
- Spyropoulos 1981a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 137, 1981, 96–117.
- Spyropoulos 1981b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1981, 38–40.
- Spyropoulos 1982a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 138, 1982, 109–122.
- Spyropoulos 1982b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1982, 33–34.
- Spyropoulos 1983a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή μυκηναϊκής Τανάγρας, Prakt 138, 1983, 102–108.
- Spyropoulos 1983b
- Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1983, 49–53.
- Spyropoulos 1984a
- Th. G. Spyropoulos, Ανασκαφή Τανάγρας, Prakt 140, 1984, 143–145.

Spyropoulos 1984b

Th. G. Spyropoulos, *Τανάγρα*, Ergon, 1984, 51–53.

Stampolidis 1998

N. C. Stampolidis, Introduction. 11th – 6th cent. B. C., in: N. C. Stampolidis – A. Karetou – A. Kanta (Hrsg.), Eastern Mediterranean. Cyprus – Dodecanese – Crete. 16th – 6th cent. B.C., Archaeological Museum of Heraklion, March – August (Heraklion 1998).

Stearns – Stearns 1985

P. N. Stearns – C. Z. Stearns, Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards, *The American Historical Review* 90, 1985, 813–836.

Tarlow 2000

S. Tarlow, Emotion in Archaeology, *Current Anthropology* 41, 2000, 713–746

Tarlow 2012

S. Tarlow, The Archaeology of Emotion and Affect, *Annual Review of Anthropology* 41, 2012, 169–185.

Theocharis 1960

D. Theocharis, *Ιωλκὸς*, Ergon 7, 160, 55–61.

Thomatos 2006

M. Thomatos, The Final Revival of the Aegean Bronze Age. A Case Study of the Argolid, Corinthia, Attica, Euboea, the Cyclades and the Dodecanese during LH IIIC Middle, *BARIntSer* 1498 (Oxford 2006).

Touchais 1977

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1976: Tanagra, *BCH* 101, 1977, 586–587.

Touchais 1980

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1979: Tanagra, *BCH* 104, 1980, 631–633.

Touchais 1981

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1980: Tanagra, *BCH* 105, 1981, 815–816.

Touchais 1982

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1981: Tanagra, *BCH* 106, 1982, 564–565.

Touchais 1983

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1982: Tanagra, BCH 107, 1983, 780–781.

Touchais 1984

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1983: Tanagra, BCH 108, 1984, 785–786.

Touchais 1985

G. Touchais, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1984: Tanagra, BCH 109, 1985, 799.

Tsagalis 2004

Ch. Tsagalis, Epic Grief. Personal Laments in Homer's *Iliad*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 70 (Berlin 2004).

Tsountas 1896

C. Tsountas, Γραπτὴ στίλη ἐκ Μυκηνῶν, AEphem, 1896, 1–22.

Tully 2018

C. Tully, The cultic Life of Trees in the Prehistoric Aegean, Levant, Egypt and Cyprus, Aegaeum 42 (Leuven 2018).

Vasilakis 2005

A. Vasilakis, Das archäologische Museum Iraklion. Führer durch die Sammlungen (Athen 2005).

Vassilicou 2000

D. Vassilicou, Mycenaean Signet Rings of Precious Metals with Cult Scenes, Library of the Archaeological Society at Athens 196 (Athen 2000).

Vermeule 1964

E. T. Vermeule, Greece in the Bronze Age (Chicago 1964).

Vermeule 1965

E. T. Vermeule, Painted Mycenaean Larnakes, JHS 85, 1965, 123–148.

Vermeule 1979a

E. T. Vermeule, A Painted Mycenaean Coffin, in: E. Berger – R. Lullies (Hrsg.), Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I. Frühe Tonsarkophage und Vasen. Katalog und Einzeldarstellungen (Basel 1979) 201–205.

Vermeule 1979b

E. T. Vermeule, Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry, Sather Classical Lectures 46 (Berkeley 1979).

Vermeule – Karageorghis 1982

E. T. Vermeule – V. Karageorghis, *Mycenaean Pictorial Vase Painting* (Cambridge 1982).

Vetters 2011

M. Vetters, Seats of Power? Making the Most of Miniatures – The Role of Terracotta Throne Models in Disseminating Mycenaean Religious Ideology, in: W. Gauß – M. Lindblom – R. A. K. Smith – J. C. Wright (Hrsg.), *Our Cups Are Full: Pottery and Society in the Aegean Bronze Age. Papers Presented to Jeremy B. Rutter on the Occasion of his 65th Birthday* (Oxford 2011) 319–330.

Vikatou 1998

O. Vikatou, Κλαδέος, *ADelt* B 53, 1998, 230–233.

Vikatou 2001

O. Vikatou, Σκηνή πρόθεσης από το μυκηναϊκό νεκροταφείο της Αγίας Τριάδας, in: V. Mitsopoulos-Leon (Hrsg.), *Forschungen in der Peloponnes, Akten des Symposiums anlässlich der Feier „100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen“*, Athen 5.3.–7.3.1998 (Athen 2001) 273–284.

Vikatou 2012a

O. Vikatou, Από τον Πηνειό έως τον Αλφειό – Προϊστορικοί χρόνοι, in: A. Vlachopoulos (Hrsg.), *Αρχαιολογία Πελοπόννησος* (Athen 2012) 374–377.

Vikatou 2012b

O. Vikatou, Ιστορικό και αρχαιολογικό περίγραμμα – Προϊστορικοί χρόνοι, in: A. Vlachopoulos (Hrsg.), *Αρχαιολογία Πελοπόννησος* (Athen 2012) 362–367.

Vikatou 2012c

O. Vikatou, Olympia und sein Umfeld während der mykenischen Zeit, in: W.-D. Heilmeyer – N. Kaltsas – H.-J. Gehrke – G. E. Hatzi – S. Bocher (Hrsg.), *Mythos Olympia. Kult und Spiele* (München 2012) 69–73.

Vikatou 2018

O. Vikatou, Kontinuitäten. *Prothesis* und *Ekphora* in der Kunst, in: *Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), Mykene. Die sagenhafte Welt des Agamemnon* (Darmstadt 2018) 260–263.

Vikatou 2019

O. Vikatou, Πρόθεση – θρήνος – εκφορά στην εικονιστική κεραμική της Ηλείας: Το μυκηναϊκό τυπικό τελετουργικό και ο κοινωνικός χαρακτήρας του, in: E. Kountouri – A. Gadolou (Hrsg.), *Σωστικές ανασκαφές της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας. I, Τα νεκροταφεία. Χωροταξική οργάνωση – ταφικά έθιμα – τελετουργίες*, τόμος 2 (Athen 2019) 269–312.

Vlachopoulos 2006

A. G. Vlachopoulos, Υστεροελλαδική ΗΙΓ περίοδος στη Νάξο. Τα ταφικά σύνολα και οι συσχετισμοί τους με το Αιγαίο. Τόμος Α. Τα Υστεροελλαδικά ΗΙΓ ταφικά σύνολα της Νάξου, *Archaiognosia* 4 (Athen 2006).

Vlachopoulos 2012

A. G. Vlachopoulos, Υστεροελλαδική ΗΙΓ περίοδος στη Νάξο. Τα Ταφικά Σύνολα και οι Συσχετισμοί τους με το Αιγαίο. Τόμος Β. Η Νάξος και ο Μυκηναϊκός κόσμος της Μετανακτορικής περιόδου, *Archaiognosia* 10 (Athen 2012).

Vlachopoulos 2018

A. G. Vlachopoulos, Από την «Κοινή» στο «Κενό»; /From “Koine” to “Void”? The Art of Paintbrushes in Postpalatial Greece and their Social Implications, in: A. G. Vlachopoulos (Hrsg.), *XΡΟΩΣΤΗΡΕΣ / Paintbrushes. Wall-Painting and Vase-Painting of the Second Millennium BC in Dialogue*, Proceedings of the International Conference on Aegean Iconography held at Akrotiri, Thera, 24-26 May 2013 (Athen 2018) 557–567.

Vlachou 2018

V. Vlachou, New Images, Old Practices? An Imagery of Funerary Rituals and Cult in the Aegean and the Eastern Mediterranean, in: Ł. Niesiołowski-Spano – M. Węcowski (Hrsg.), *Change, Continuity, and Connectivity North-Eastern Mediterranean at the turn of the Bronze Age and in the early Iron Age* (Wiesbaden 2018) 258–280.

Wagner 2017

A. Wagner, Emotionen in Text, Sprache und materialen Bildern: Eine Skizze aus Sicht der Metaphernanalyse, in: S. Kipfer (Hrsg.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, Orbis Biblicus et Orientalis (Göttingen 2017) 207–218.

Walter-Karydi 2015

E. Walter-Karydi, Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.), *ICON* 14 (Berlin 2015).

Warren 2007

P. Warren, Ἡλύσιον Μινωϊκόν, in: F. Lang – C. Reinholdt – J. Weilhartner (Hrsg.), *ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΟΣ. Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros. Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag* (Wien 2007) 261–270.

Watrous 1991

L. V. Watrous, The Origin and Iconography of the Late Minoan Painted Larnax, *Hesperia* 60, 1991, 285–307.

Weingarten 1991

J. Weingarten, The Transformation of Egyptian Taweret into the Minoan Genius. A Study in cultural Transmission in the Middle Bronze Age, *SIMA* 88 (Partille 1991).

Weingarten 2013

J. Weingarten, The Arrival of Egyptian Taweret and Bes[et] on Minoan Crete. Contact and Choice, in: L. Bombardieri – A. D’Agostino – G. Guarducci – V. Orsi – S. Valentini (Hrsg.), SOMA 2012. Identity and Connectivity. Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology, Florence, Italy, 1–3 March 2012. Volume I (Oxford 2013) 371–378.

Wedde 1997

M. Wedde, The Intellectual Stowaway: On the Movement of Ideas within Exchange Systems—A Minoan Case Study, in: R. Laffineur – P. P. Betancourt (Hrsg.), TEXNH. Craftsman, Craftswoman and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia, Temple University, 18-21 April 1996, Aegaeum 16,1 (Liège 1997) 67–76. Taf. XXI–XIII.

Werbrouck 1938

M. Werbrouck, Les Pleureuses dans l’Égypte ancienne (Brüssel 1938).

Whitley 2001

J. Whitley, The Archaeology of Ancient Greece (Cambridge 2001).

Whitley 2020

J. Whitley, Homer and History, in: C. O. Pache – C. Dué, – S. Lupack – R. Lamberton (Hrsg.), The Cambridge Guide to Homer (Cambridge 2020) 257–266.

Xanthoudides 1905/1906

S. Xanthoudides, Cretan Kernoi, BSA 12, 1905/1906, 9–23.

Zapheiropoulos 1960

N. Zapheiropoulos, Ανασκαφαὶ Νάξου, Prakt 115, 1960, 329–340.

Zervos 1956

C. Zervos, L’Art de la Crète. Néolithique et Minoenne (Paris 1956).

Zschietzschmann 1928

W. Zschietzschmann, Die Darstellungen der Prothesis in der griechischen Kunst, AM 53, 1928, 17–47.

9 Abbildungsnachweise

Der Autor hat sich bemüht, sämtliche Inhaber*innen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, wird um eine Meldung beim Autor ersucht.

- Abb. 1: nach CMS VI 278.
- Abb. 2: nach CMS II,3 114.
- Abb. 3: nach CMS I 126.
- Abb. 4: nach CMS I 219.
- Abb. 5: nach Marinatos – Hirmer 1973, Taf. XXXII oben.
- Abb. 6: nach Marinatos – Hirmer 1973, Taf. XXXI.
- Abb. 7: nach Martino 2011, 41 Abb. 8.
- Abb. 8: nach Martino 2011, 41 Abb. 9.
- Abb. 9: nach Hiller 1999, Taf. LXXVI, 4.
- Abb. 10: nach Montecchi 2016, 685 Abb. 3.
- Abb. 11: nach Baxevani 1995, 18 Abb. 11.
- Abb. 12: nach Morgan 1987, 178 Abb. 4.
- Abb. 13: nach Morgan 1987, 185 Abb. 9.
- Abb. 14: nach Aravantinos 2010, 118 Abb.
- Abb. 15: nach Aravantinos u. a. 2018, 443 Abb. 11.a
- Abb. 16: nach Aravantinos u. a. 2018, 443 Abb. 11.b
- Abb. 17: nach Kramer-Hajos 2015, 648 Abb. 13.
- Abb. 18: © The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 19: nach Blakolmer 2012, 61 Abb. 16.
- Abb. 20: nach Montecchi 2016, 690 Abb. 9.
- Abb. 21: nach Aravantinos u. a. 2018, 441 Abb. 9.c
- Abb. 22: nach Aravantinos 2010, 115 Abb. unten.
- Abb. 23: nach Aravantinos u. a. 2018, 448 Abb. 14.
- Abb. 24: nach Demakopoulou – Konsola 1981, Taf. 42 unten.
- Abb. 25: nach Aravantinos 2010, 104 Abb.
- Abb. 26: nach Aravantinos 2010, 105 Abb.
- Abb. 27: nach Aravantinos 2010, 114 Abb. oben.
- Abb. 28: nach Kramer-Hajos 2015, 647 Abb. 11.
- Abb. 29: nach Zapheiropoulos 1960, Taf. 279.a
- Abb. 30: nach Mee 1982, Taf. 40,5.

- Abb. 31: nach Dakouri-Hild 2021, 359 Abb. 8.
- Abb. 32: © The Trustees of the British Museum.
- Abb. 33: nach Burke 2008, 76 Abb. 4.6.
- Abb. 34: nach Iakovidis 1966, Taf. 16 Abb. 7.
- Abb. 35: nach Vermeule 1965, 132 Abb. 3.b.
- Abb. 36: nach CMS I 223.
- Abb. 37: nach CMS I 225.
- Abb. 38: nach CMS II,8 258.
- Abb. 39: nach CMS VI 318.
- Abb. 40: nach Zervos 1956, 469 Abb. 778.
- Abb. 41: nach Aravantinos 2010, 121 Abb. oben.
- Abb. 42: nach Aravantinos 2010, 121 Abb. unten.
- Abb. 43: nach Deger-Jalkotzy 2008, 77 Abb.
- Abb. 44: nach Tsountas 1896, Taf. 2,2.
- Abb. 45: nach Benson 1970, Taf. XXXII,4.
- Abb. 46: nach Haug 2012, 70 Abb. 36.
- Abb. 47: nach Haug 2012, 25 Abb. 2.
- Abb. 48: © The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 49: nach Haug 2012, 102 Abb. 69.
- Abb. 50: © 2009 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.
- Abb. 51: nach Haug 2012, 52 Abb. 18.
- Abb. 52: nach Ahlberg 1971, Abb. 33.
- Abb. 53: nach Ahlberg 1971, Abb. 20.b.
- Abb. 54: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.
- Abb. 55: nach Haug 2012, 82 Abb. 48.
- Abb. 56: nach Haug 2012, 74 Abb. 40.
- Abb. 57: nach Ahlberg 1971, Abb. 58.d.
- Abb. 58: nach Haug 2012, 80 Abb. 46.
- Abb. 59: nach Haug 2012, 31 Abb. 4.
- Abb. 60: nach Haug 2012, 92 Abb. 61.
- Abb. 61: nach Haug 2012, 90 Abb. 59d.
- Abb. 62: nach Xanthoudides 1905/1906, 16 Abb. 3.
- Abb. 63: nach Schmid 1967, Taf. 58, 2 oben.
- Abb. 64: nach Haug 2012, 106 Abb. 73.

- Abb. 65: © 2004 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.
- Abb. 66: Hood 1967, Taf. 32 Abb. 3.
- Abb. 67: nach Levi 1969, Taf. 5, 1.
- Abb. 68: nach Levi 1969, Taf. 5,2.
- Abb. 69: nach Vlachou 2018, 287 Abb. 11a.
- Abb. 70: nach Ahlberg 1971, Abb. 1.
- Abb. 71: nach Haug 2012, 83 Abb. 49.
- Abb. 72: nach Haug 2012, 82 Abb. 47.
- Abb. 73: nach Haug 2012, 66 Abb. 31.
- Abb. 74: nach Ahlberg 1971, Abb. 49.
- Abb. 75: nach Ahlberg 1971, Abb. 51b.
- Abb. 76: © The Trustees of the British Museum.
- Abb. 77: nach Haug 2012, 68 Abb. 35.
- Abb. 78: nach Blakolmer 2012, 62 Abb. 19.
- Abb. 79: nach Ahlberg 1971, Abb. 19.
- Abb. 80: nach Ahlberg 1971, Abb. 8.b.
- Abb. 81: nach Haug 2012, 66 Abb. 30.
- Abb. 82: nach Ahlberg 1971, Abb. 48.
- Abb. 83: nach Haug 2012, 66 Abb. 32.
- Abb. 84: nach Haug 2012, 67 Abb. 34b.
- Abb. 85: nach Moore 2007, 10 Abb. 1.
- Abb. 86: nach Moore 2007, Taf. 2,1.
- Abb. 87: nach Moore 2007, Abb. 55b.
- Abb. 88: nach Holzman 2019, 541 Abb. 9.
- Abb. 89: nach Hiller 2006, 184 Abb. 1.
- Abb. 90: nach Dothan 1982, 239 Abb. 11.1.
- Abb. 91: nach Benson 1970, Taf. XXIX, 4.
- Abb. 92: nach Haug 2012, 80 Abb. 45.
- Abb. 93: nach E. von Dassow (Hrsg.), *The Egyptian Book of the Dead. The Book of Going forth by Day* (San Francisco 1994) Taf. 5 Abb. rechts.
- Abb. 94: nach Benson 1970, Taf. XXVIII, 2b.
- Abb. 95: nach Benson 1970, Taf. XXXI,2.
- Abb. 96: nach Benson 1970, Taf. XXXI,3.

Abb. 97: nach A. G. Shedid, Das Grab des Sennedjem. Ein Künstlergrad der 19. Dynastie in Deir el Medineh (Mainz am Rhein 1994) Taf. 74.

10 Abbildungen

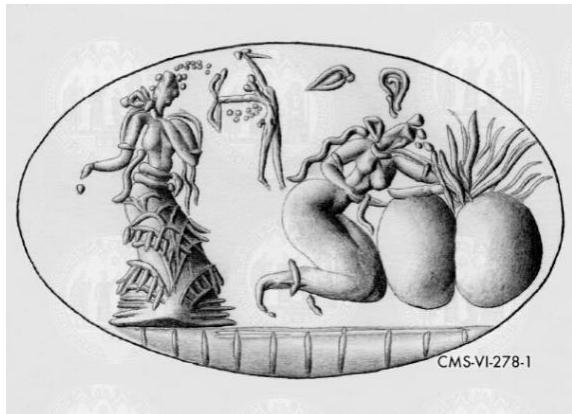


Abb. 1. Darstellung auf einem Siegelring im Ashmolean Museum (CMS VI 278).

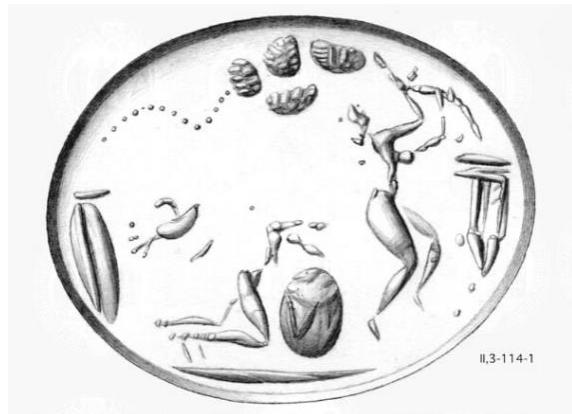


Abb. 2. Darstellung auf einem Siegelring aus Phaistos (CMS II,3 114).



Abb. 3. Darstellung auf einem Siegelring aus Mykene (CMS I 126).



Abb. 4. Darstellung auf einem Siegelring aus Vaphio (CMS I 219).



Abb. 5. Längsseite A des Sarkophags von Agia Triada (S1).



Abb. 6. Längsseite B des Sarkophags von Agia Triada (S1).



Abb. 7. Schmalseite A des Sarkophags von Agia Triada (S1).

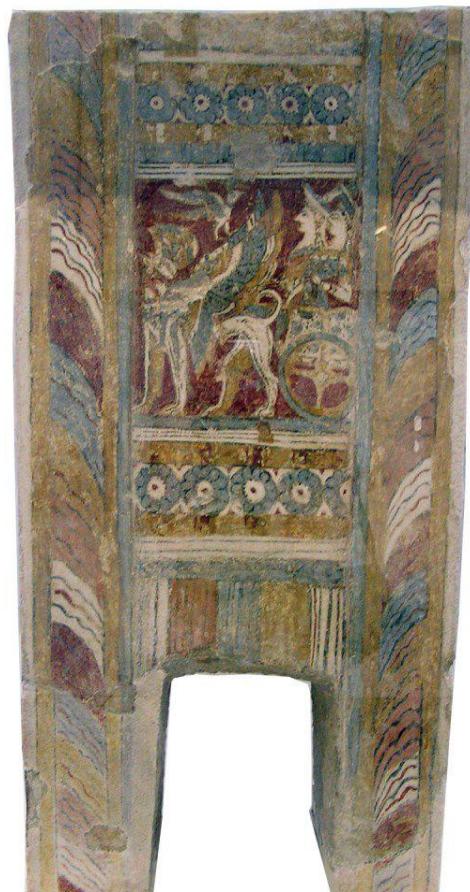


Abb. 8. Schmalseite B des Sarkophags von Agia Triada (S1).



Abb. 9. Ägyptische Grabmalerei aus dem Grab des Roy, 19. Dynastie.



Abb. 10. Prothesis-Szene auf der Larnax aus Klima Messaras (LA2).

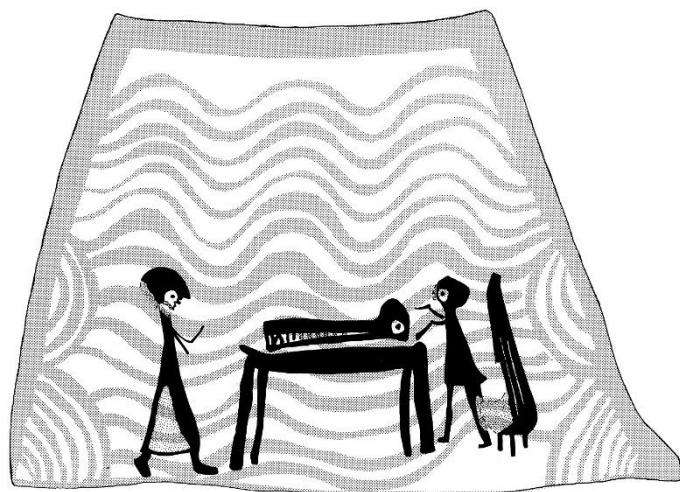


Abb. 11. Prothesis-Szene auf der Schmalseite des Deckels der Larnax aus Pigi/Rethymnon (LA3).



Abb. 12. Längsseite A der Larnax aus Knossos (LA1).



Abb. 13. Schmalseite A der Larnax aus Knossos (LA1).



Abb. 14. Larnax aus einem Kammergrab in Gephyra nahe Tanagra (LA33).



Abb. 15. Längsseite A der Larnax LA24 aus Tanagra.



Abb. 16. Längsseite B der Larnax LA24 aus Tanagra.

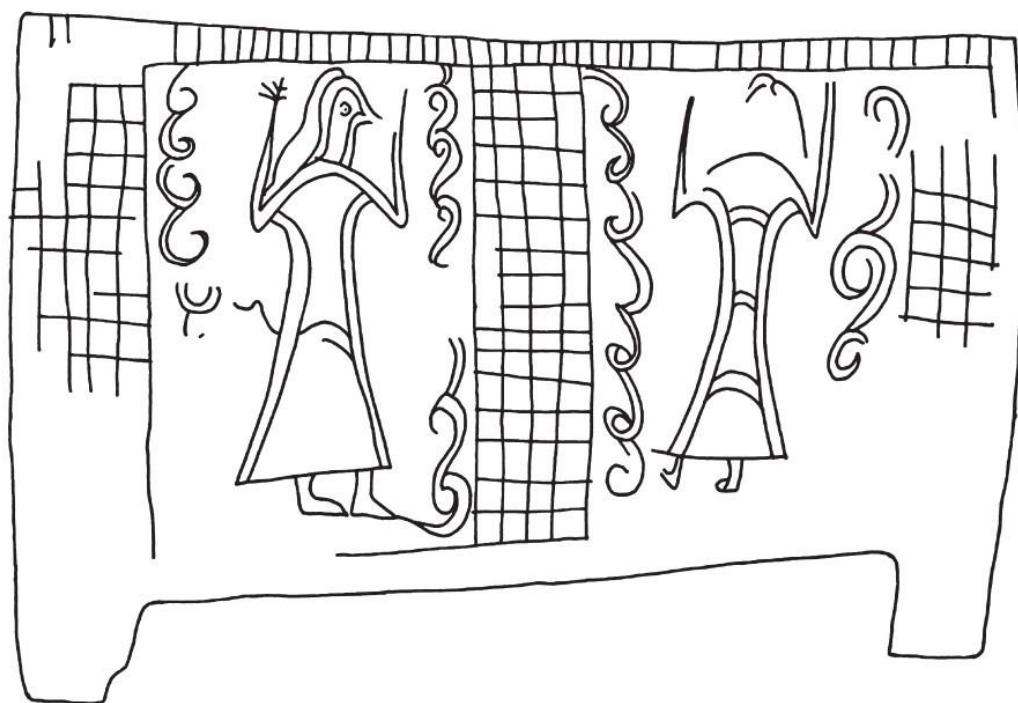


Abb. 17. Längsseite der Larnax LA26 aus Tanagra.



Abb. 18. Krater aus Agia Paraskevi auf Zypern (G4).



Abb. 19. Prothesis-Szene auf einem Kraterfragment aus Agia Triada/Elis (G2).



Abb. 20. Ekphora-Szene auf einem Amphorenfragment aus Trypes/Kladeos in Elis (G3).



Abb. 22. Larnax LA32 aus Tanagra.

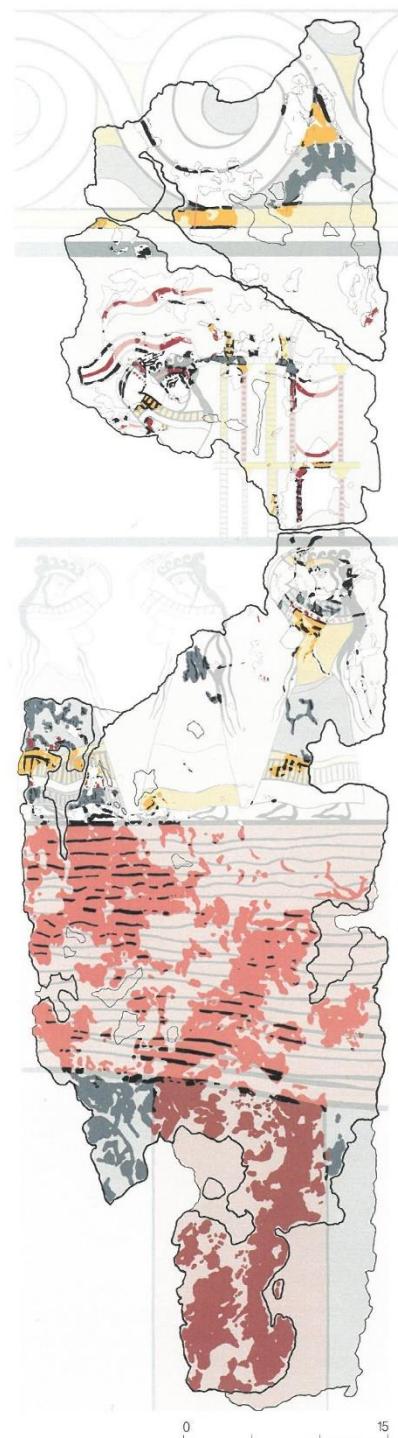


Abb. 21. Fragmente eines Freskos aus einem Kammergrab in Megalo Kastelli nahe Theben (F1).

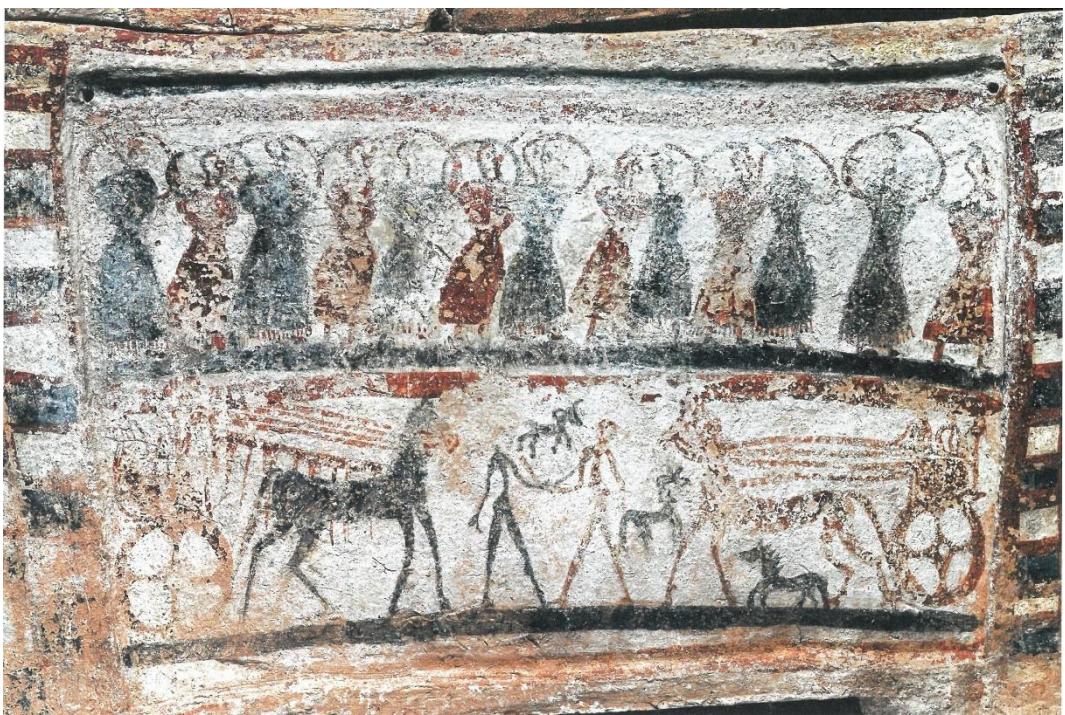


Abb. 23. Längsseite A der Larnax LA5 aus Tanagra.



Abb. 24. Längsseite B der Larnax LA5 aus Tanagra.

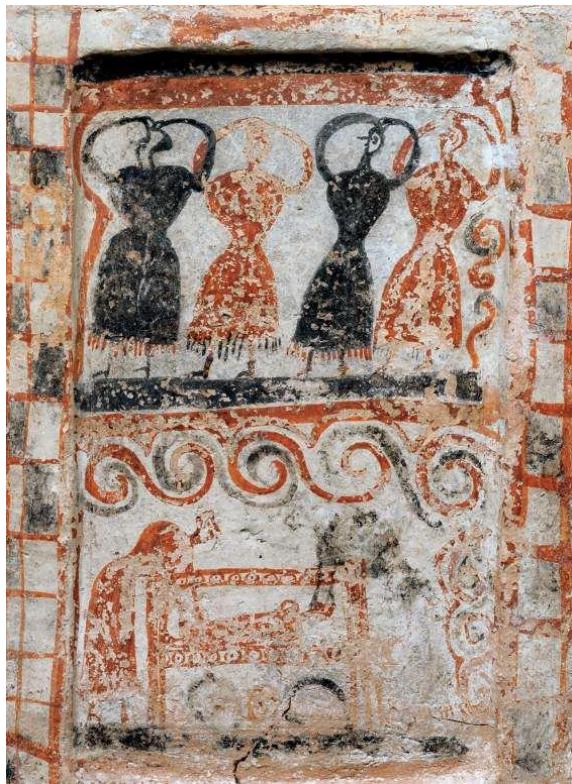


Abb. 25. Schmalseite A der Larnax LA5 aus Tanagra.

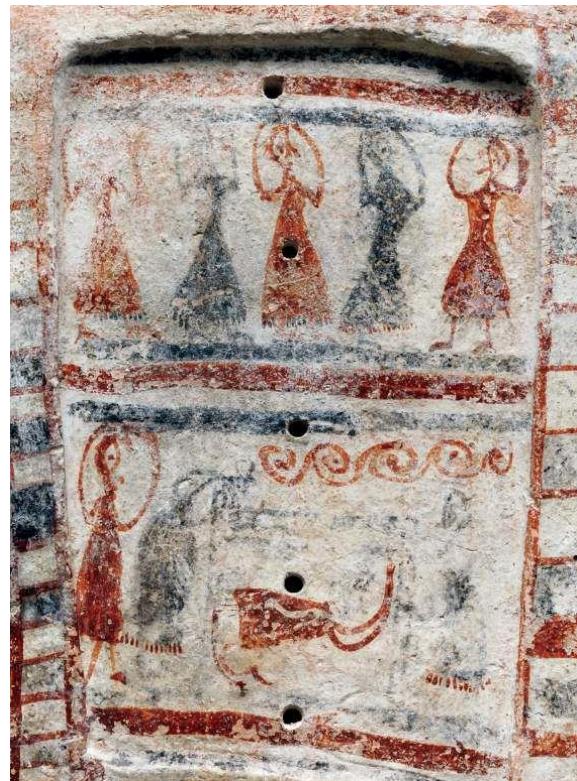


Abb. 26. Schmalseite B der Larnax LA5 aus Tanagra.

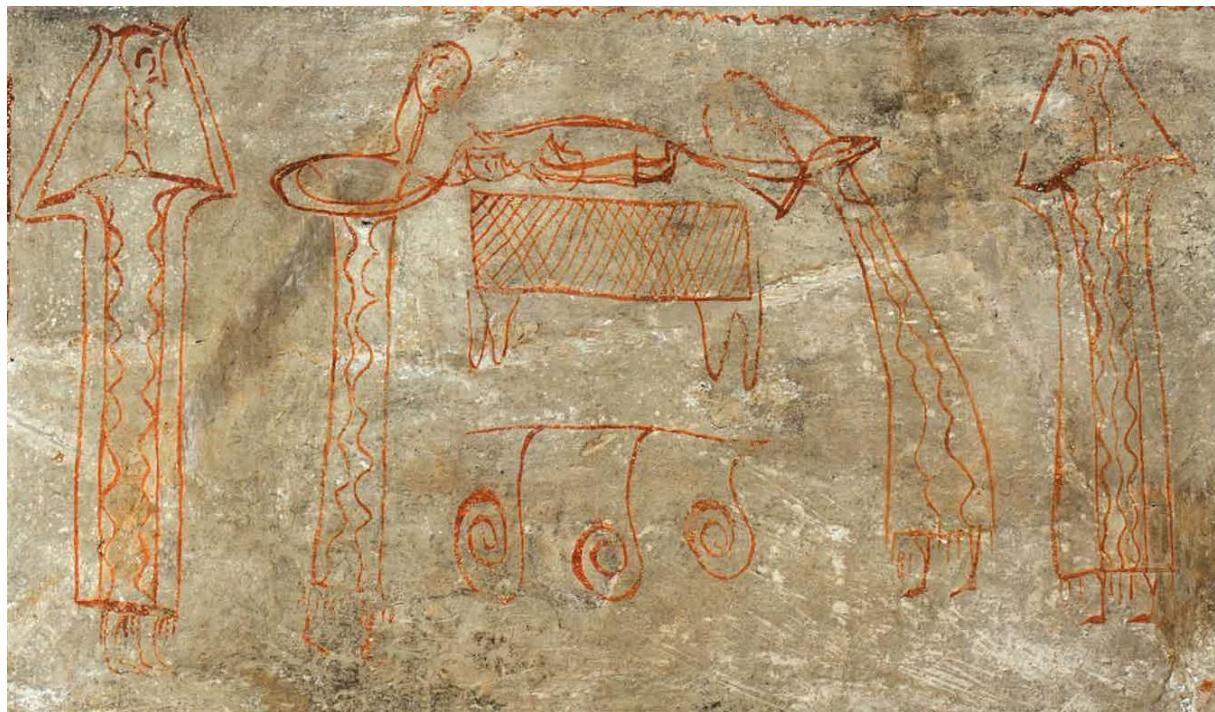


Abb. 27. Längsseite A der Larnax LA6 aus Tanagra.



Abb. 28. Längsseite der Larnax LA8 aus Tanagra.



Abb. 29. Terrakottastatuetten aus Kamini/Naxos
(links: ST4, rechts: ST5).



Abb. 30. Terrakottastatuette aus Ialyssos/Rhodos
(ST8).



Abb. 31. Längsseite der Larnax LA7 aus Tanagra.



Abb. 32. Spätmykenische Terrakottastatuetten im Psi-/Phi- und Tau-Typus.



Abb. 33. Kalathos mit Terrakottastatuetten aus Perati/Attika (ST1).



Abb. 34. Kalathos mit Terrakottastatuetten aus Perati/Attika (ST2).



Abb. 35. Schmalseite der Larnax LA15 aus Tanagra.



Abb. 36. Sog. Priester auf einem Siegel aus Vaphio, SH IIA (CMS I 223).



Abb. 37. Sog. Priester auf einem Siegel aus Vaphio, SH IIA (CMS I 225).

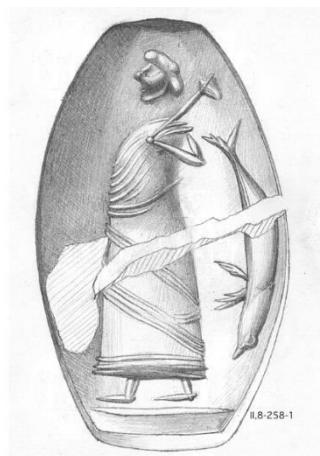


Abb. 38. Sog. Priester auf einem Siegelabdruck, SMI (CMS II,8 258).

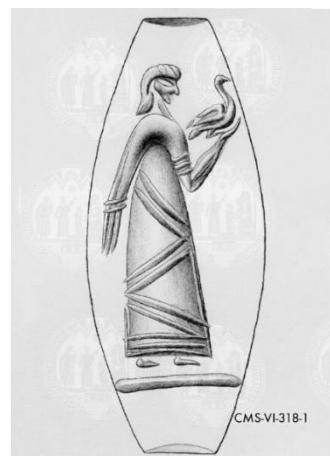


Abb. 39. Sog. Priester auf einem Siegel aus Knossos, SM I/II (CMS VI 318).



Abb. 40. Schmalseite der Larnax LA4
aus Vathianos Kampos.



Abb. 41. Längsseite A der Larnax LA35 aus Tanagra.



Abb. 42. Längsseite B der Larnax LA35 aus Tanagra.



Abb. 43. Sog. Kriegervase aus Mykene (G1).

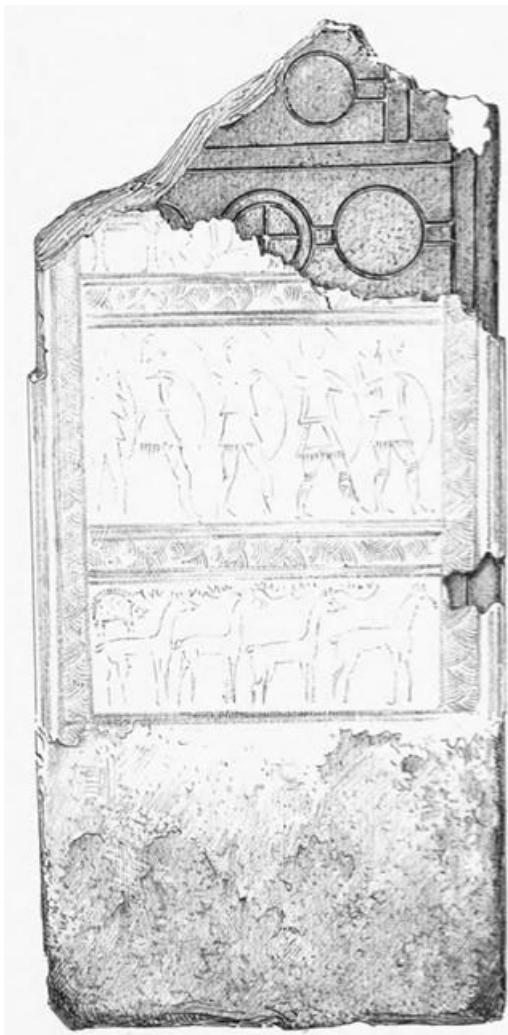


Abb. 44. Freskierte Stele aus der Unterstadt von Mykene (SH IIIC), Athen, Nationalmuseum 3256.



Abb. 45. Umzeichnung der Darstellung auf einem Krater (MG II), Athen, Kerameikos-Museum 1254.



Abb. 46. Halshenkkelamphora (SG I), Athen, Nationalmuseum 18062.

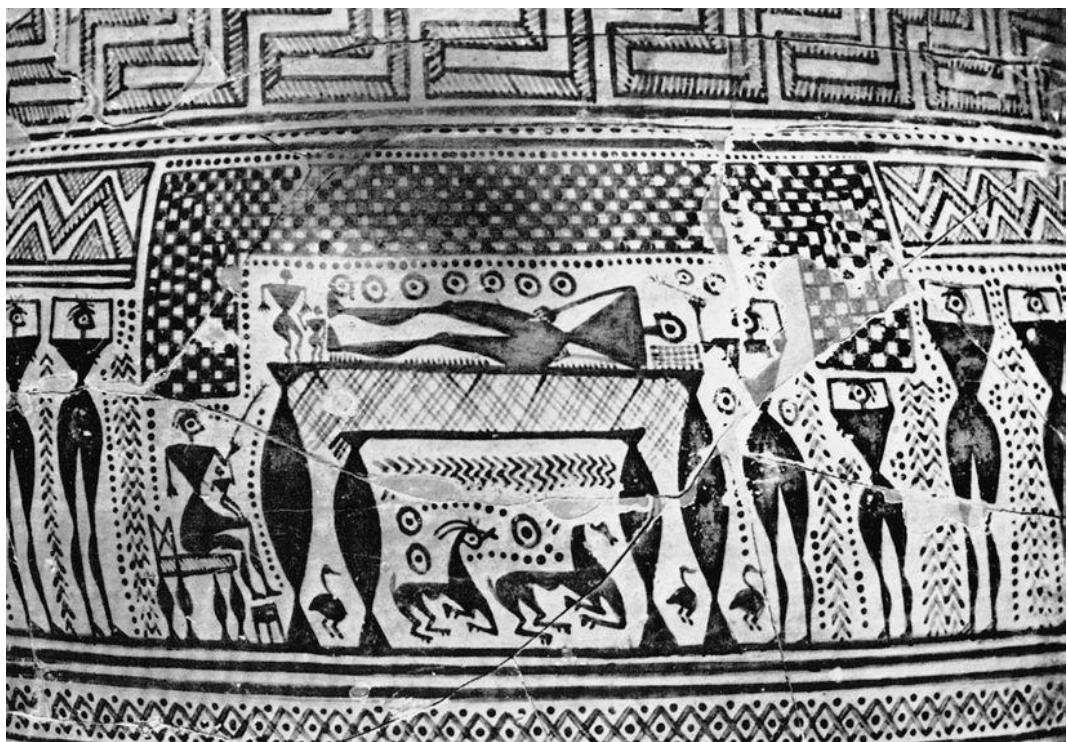


Abb. 47. Krater (SG I), New York, Metropolitan Museum of Art 14.130.14.

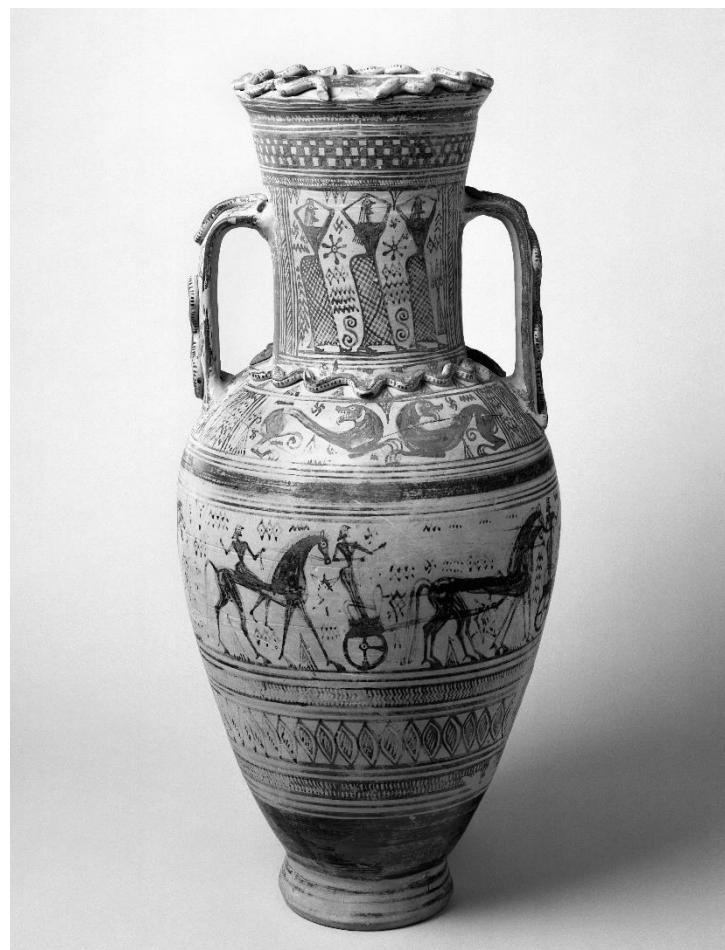


Abb. 48. Halshenkkelamphora (SG II/FPA), New York, Metropolitan Museum of Art 10.210.8



Abb. 49. Hydria (SG II), Würzburg, Martin von Wagner-Museum L80.



Abb. 50. Fragmente eines Kraters (SG I), Paris, Musée du Louvre A 517.



Abb. 51. Bauchhenkelamphora (SG I), Athen, Nationalmuseum 804.



Abb. 52. Halshenkkelamphora (SG II), Oxford, Ashmolean Museum 1916.55

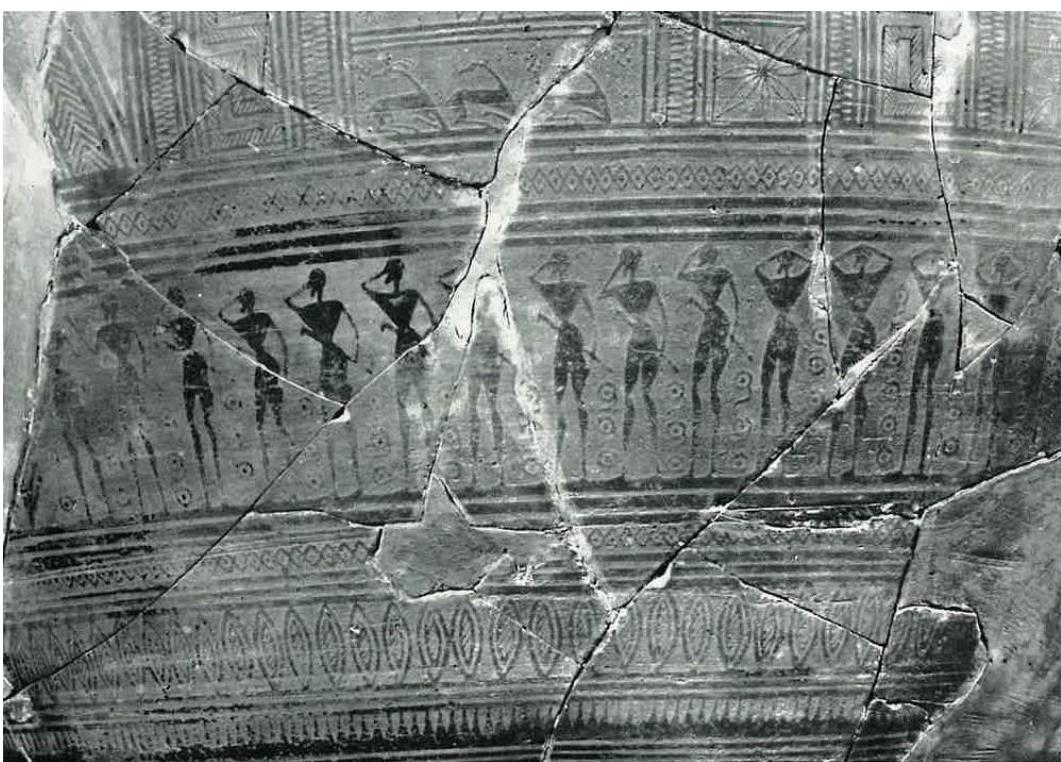


Abb. 53. Krater (SG I), Athen, Nationalmuseum 806.

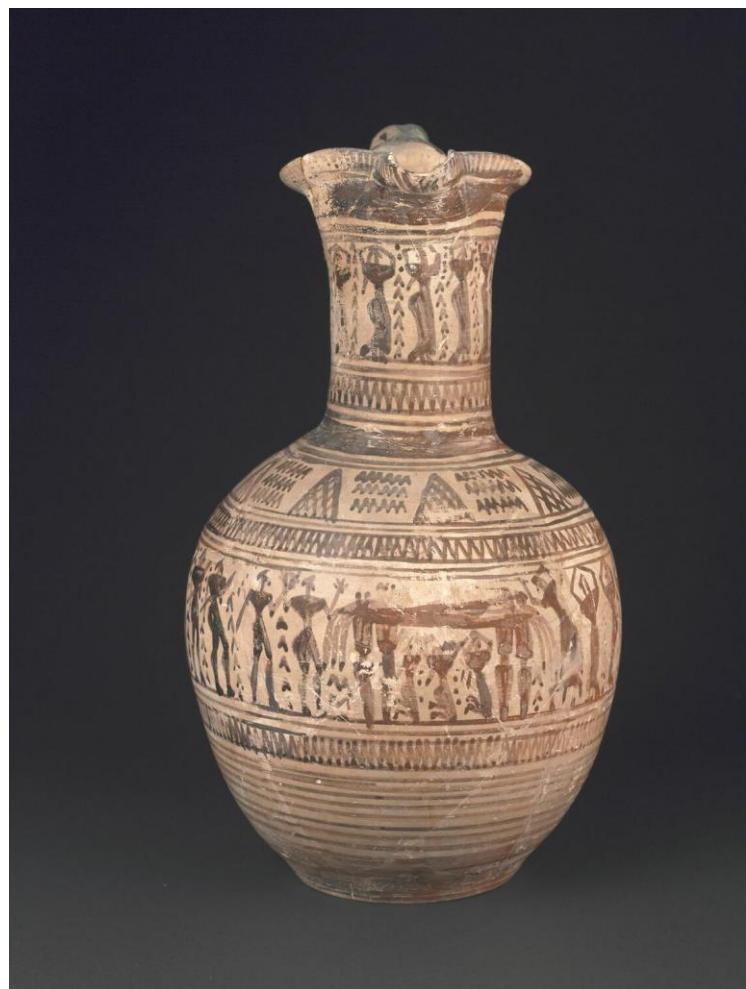


Abb. 54. Oinochoe (SG II), Paris, Musée du Louvre CA 3283.

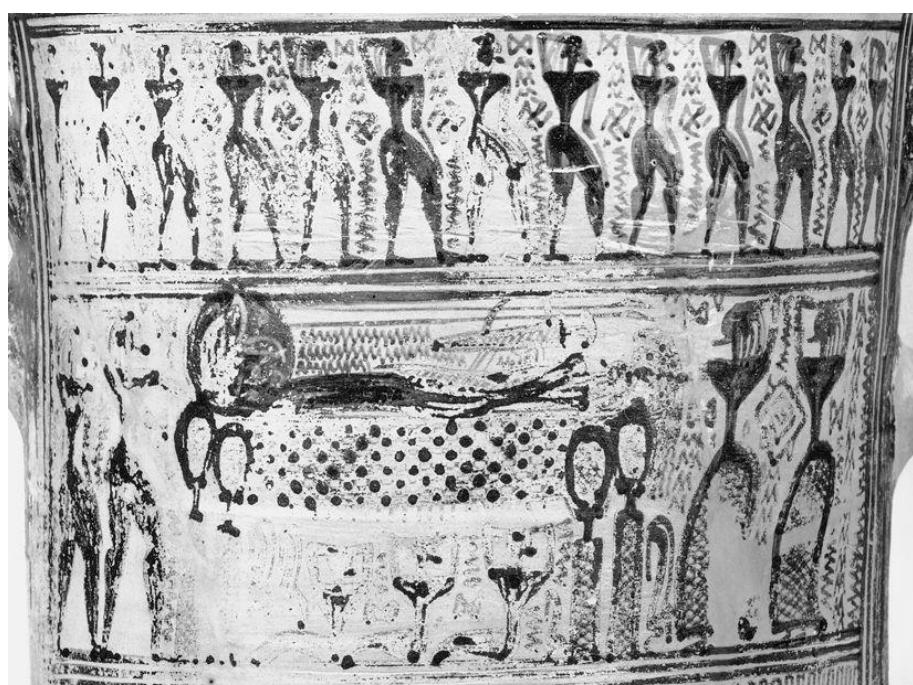


Abb. 55. Halphenkelamphora (SG II), Essen, Folkwang Museum K 969.

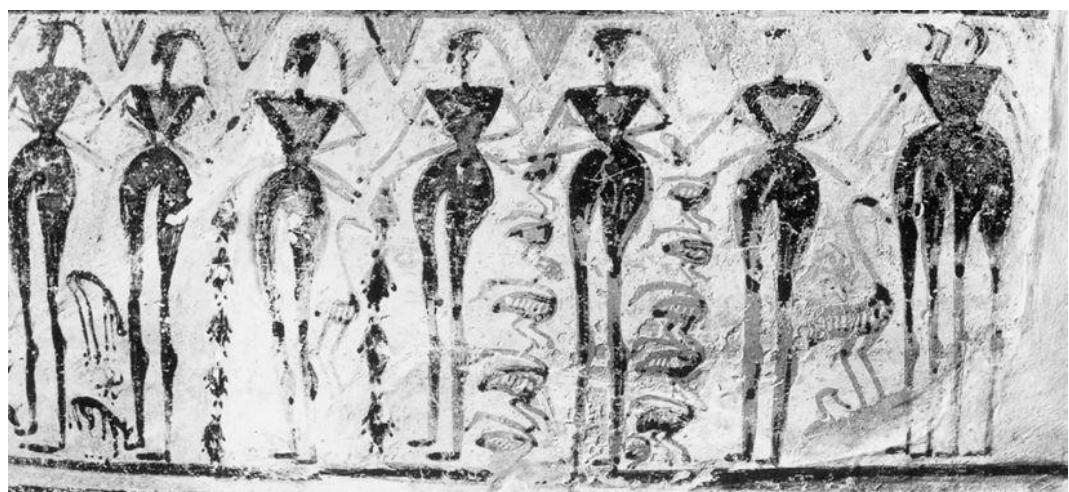


Abb. 56. Krater (SG II), New York, Metropolitan Museum of Art 14.130.15.



Abb. 57. Halshenkkelamphora (SG II), Philadelphia, Universität MS 5464.

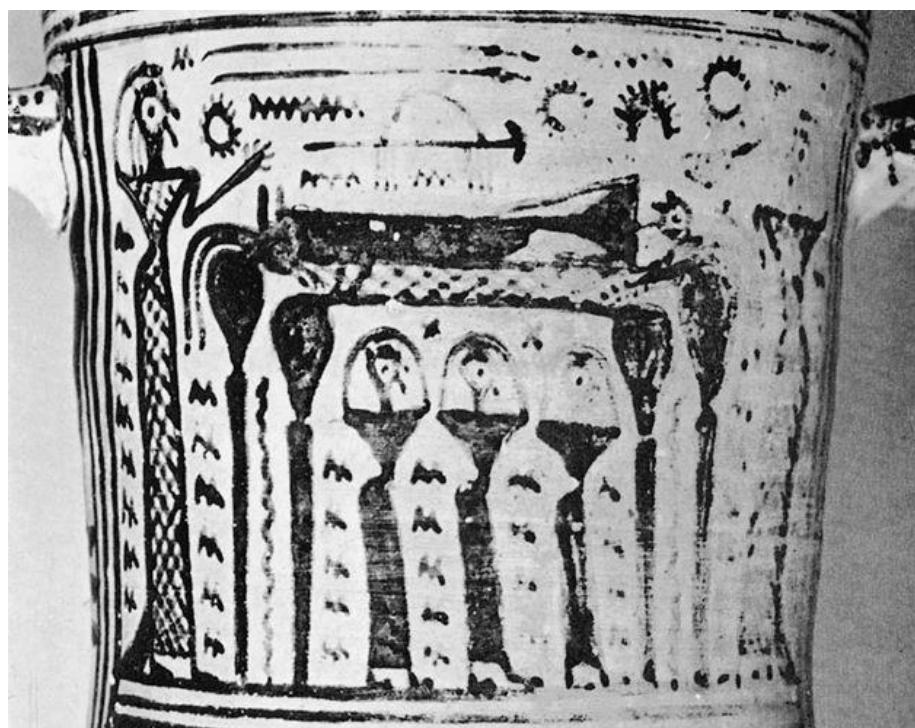


Abb. 58. Halshenkkelamphora (SG II), Athen, Benaki Museum 7675.



Abb. 59. Halshenkkelamphora (SG II), Baltimore, Walters Art Gallery 48.2231.

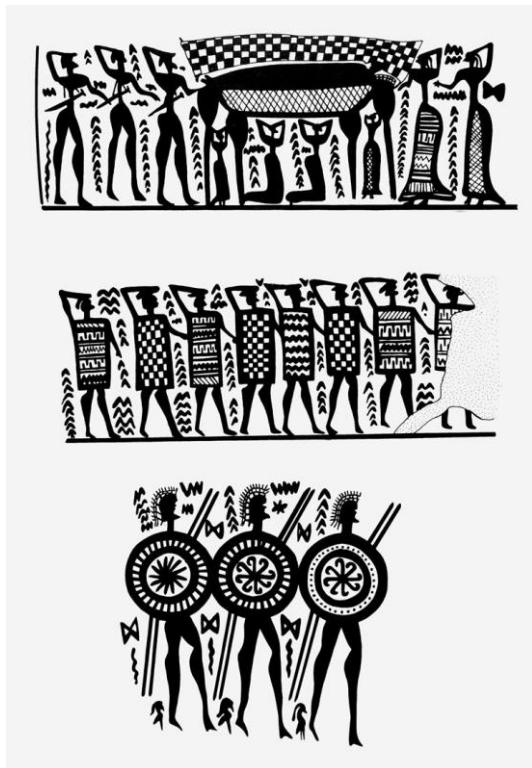


Abb. 60. Umzeichnung der Darstellungen auf einer Halshenkellamphora (SG II), Brauron, Archäologisches Museum 8a.



Abb. 61. Halshenkellamphora (SG II), Athen, Agora Museum P 4990.



Abb. 62. Kernos aus der Nekropole von Kourtes/Kreta (subminoisch/protogeometrisch).

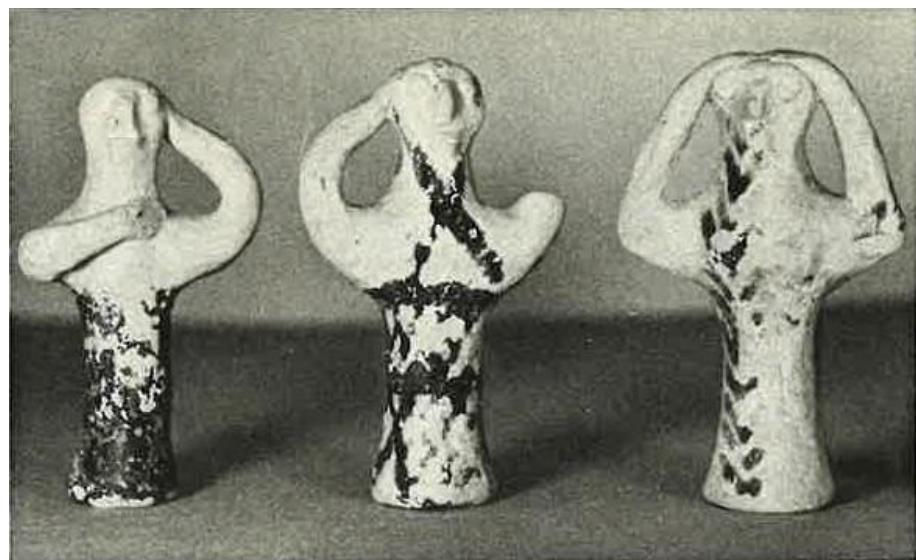


Abb. 63. Kretische Terrakottastatuetten mit Klagegesten (subminoisch/protogeometrisch).

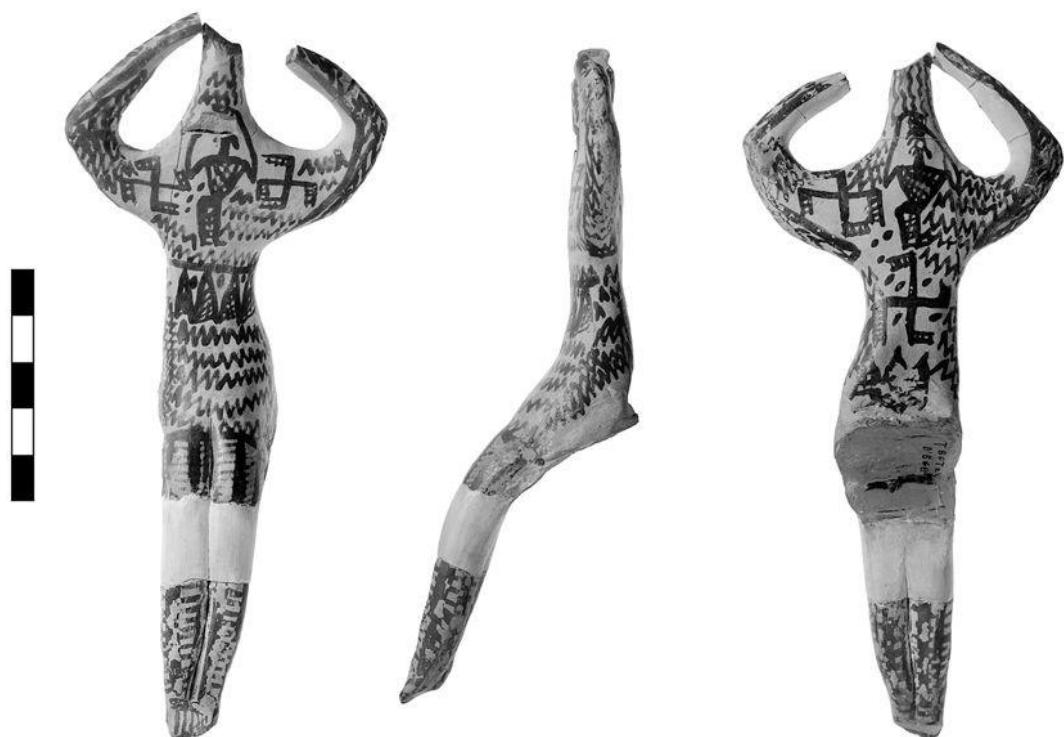


Abb. 64. Gefäßapplik in Form einer Statuette mit Klagegestus (SG II), Agora Museum T 807.



Abb. 65. Becher (SG II), Paris, Musée du Louvre CA 1779.



Abb. 66. Umzeichnung der Darstellung auf einer Oinochoe (SG II), Hobart, University of Tasmania Classics Museum 31.



Abb. 67. Wagenfahrtszene auf einer Hydria aus Skouriasmenos/Kreta (700/680 v. Chr.), Archäologisches Museum Heraklion.

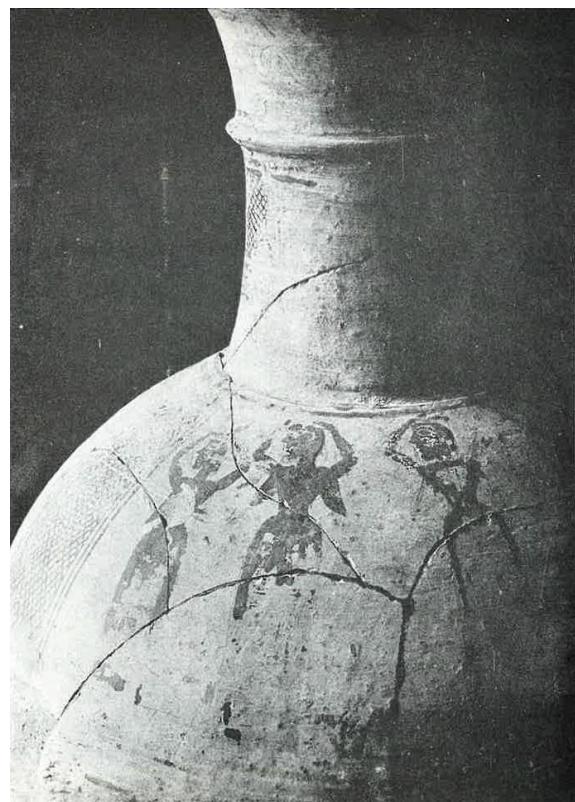


Abb. 68. Weibliche Klagende auf dem gegenüberliegenden Bildfeld auf der Hydria aus Skouriasmenos/Kreta.



Abb. 69. Larnax aus Episkopi Ierapetras/Kreta (SM IIIB), Archäologisches Museum Ierapetras.



Abb. 70. Krater (MG II), New York, Metropolitan Museum of Art 34.11.2.



Abb. 71. Fragmente einer Halshenkelaamphora (SG II), Athen, Kerameikos-Museum 5643.

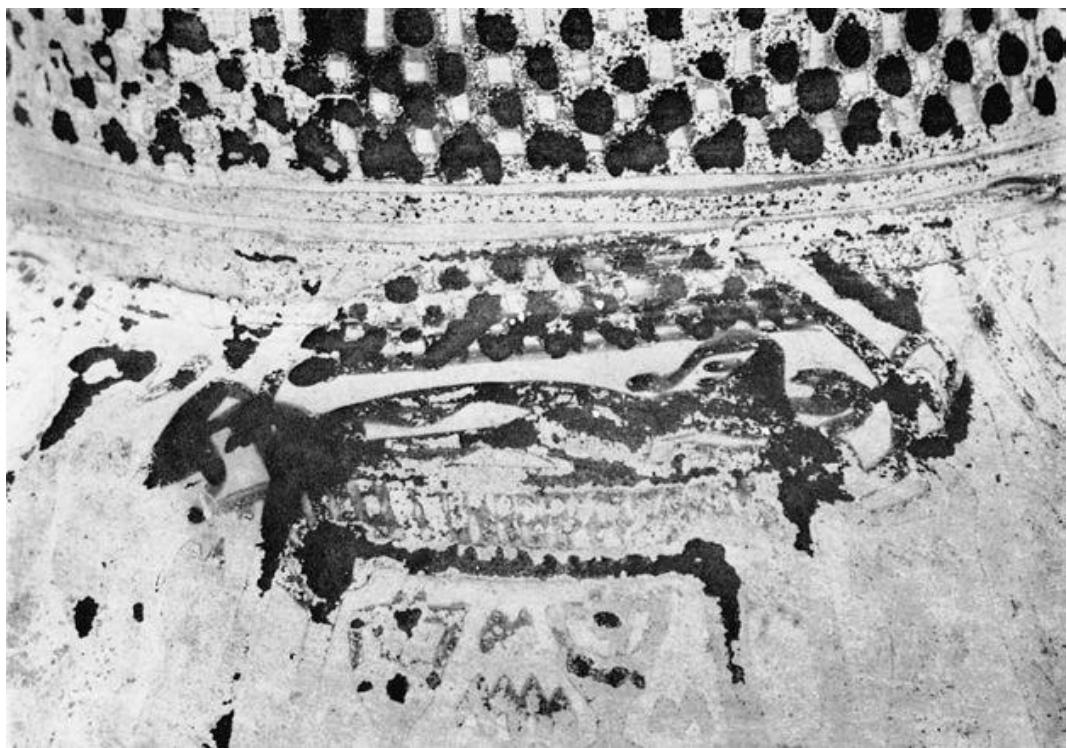


Abb. 72. Kanne (SG II), Athen, Nationalmuseum 18474.

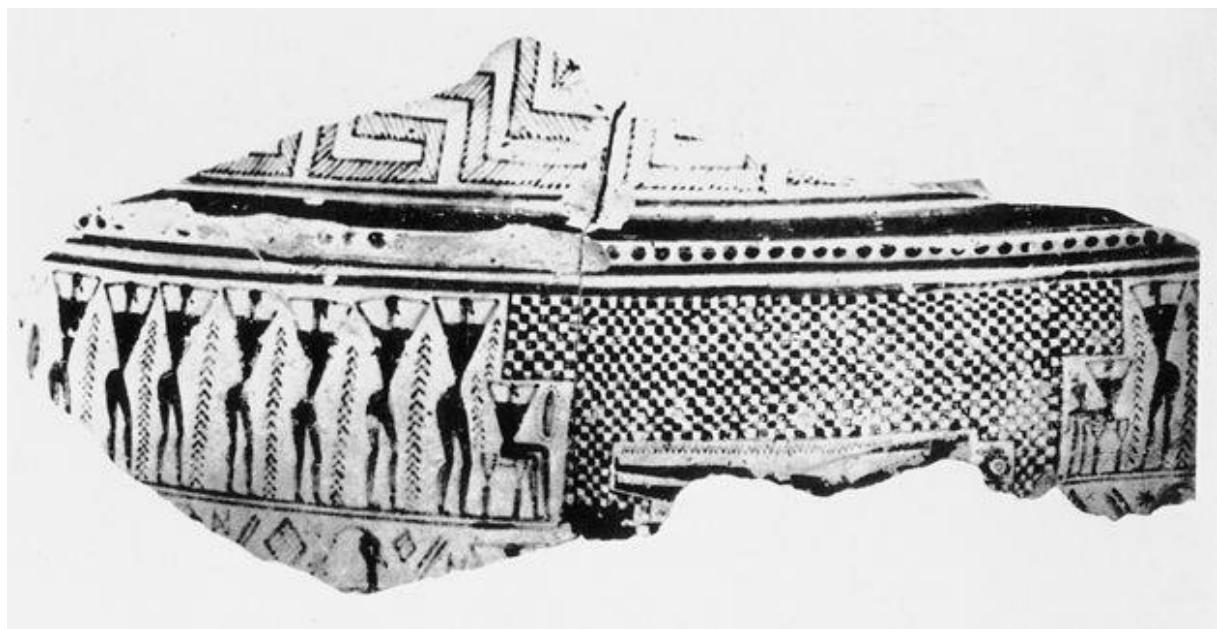


Abb. 73. Kraterfragment (SG I), Athen, Nationalmuseum 802.



Abb. 74. Kraterfragment (SG II), Athen, Nationalmuseum 283.

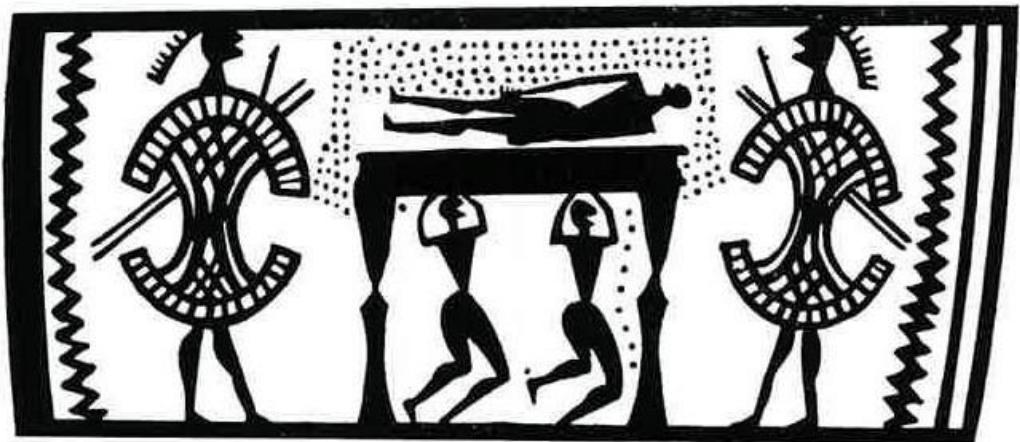


Abb. 75. Umzeichnung der Darstellung auf einem Kantharos aus dem Heraion von Samos (SG II), Samos, Archäologisches Museum K76.



Abb. 76. Kanne (SG IIb), London, British Museum 1912,0522.1.

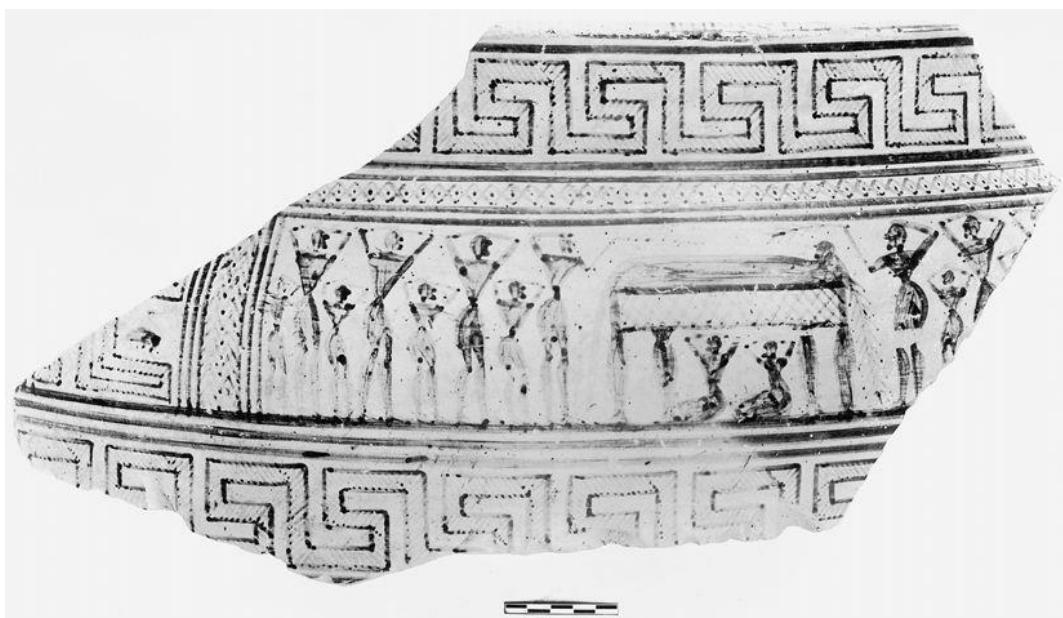


Abb. 77. Kraterfragment (SG I), Athen, Nationalmuseum 812.

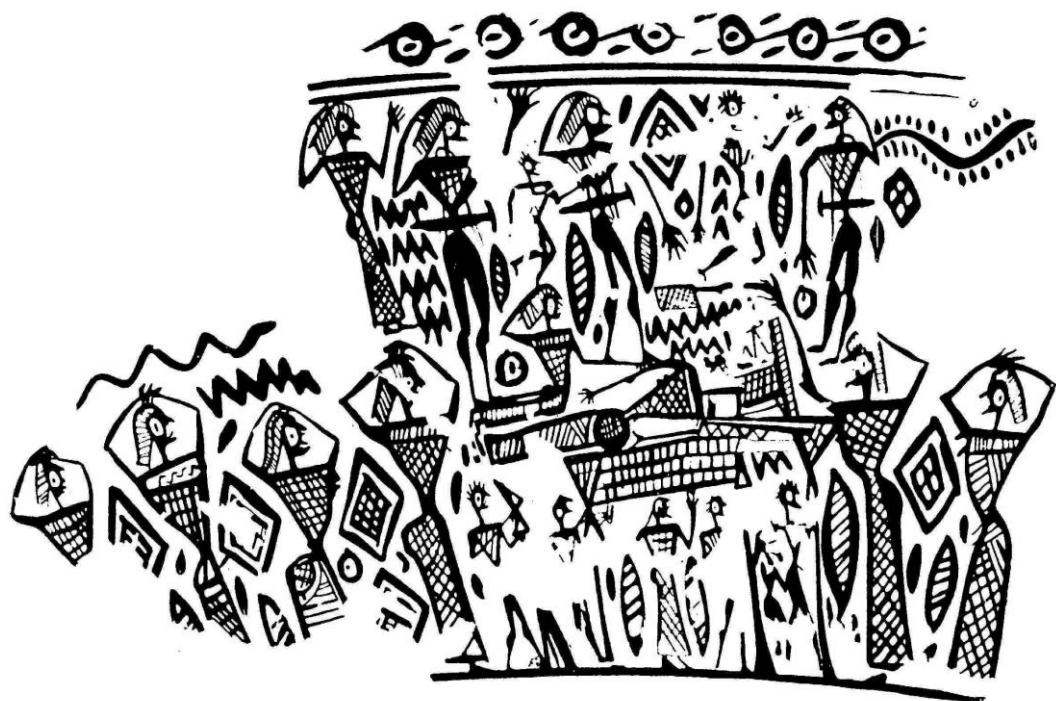


Abb. 78. Umzeichnung der Darstellung auf einer böotischen Hydria (700/680 v. Chr.), Paris, Musée du Louvre A 575.



Abb. 79. Kraterfragment (SG I), Athen, Nationalmuseum 4310.

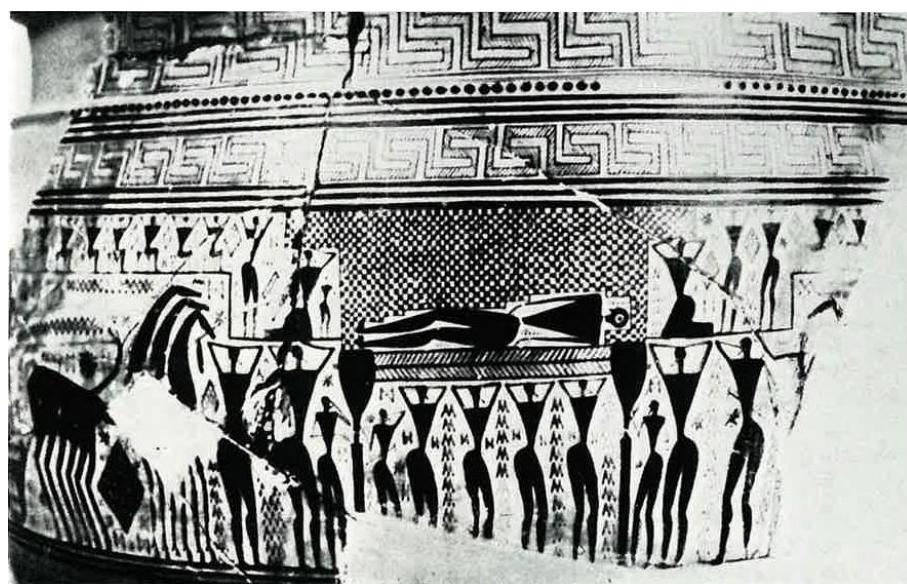


Abb. 80. Krater (SG I), Athen (Aufbewahrungsort unbekannt).



Abb. 81. Krater (SG I), Sydney, Nicholson Museum 46.41.

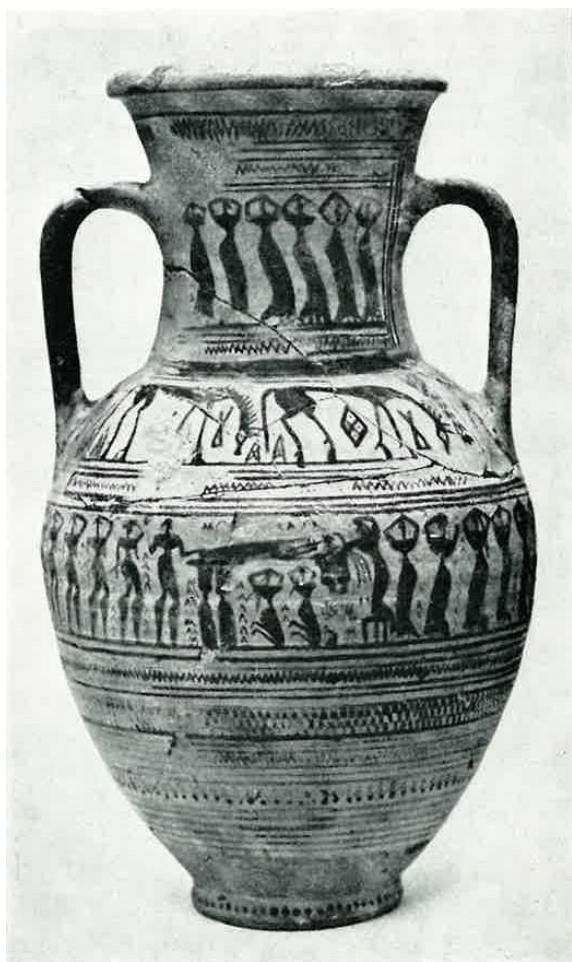


Abb. 82. Halshenkkelamphora (SG II), ehemals London, Kunsthandel.



Abb. 83. Kanne (SG I), Dresden, Staatliche Kunstsammlung ZV 1635.

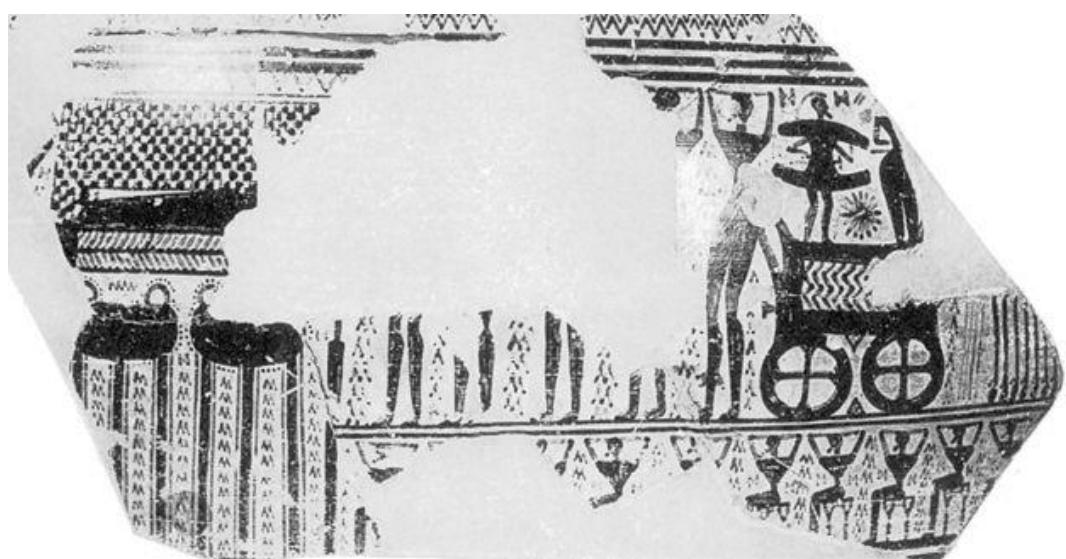


Abb. 84. Kraterfragment (SG I), Paris, Musée du Louvre A 547.

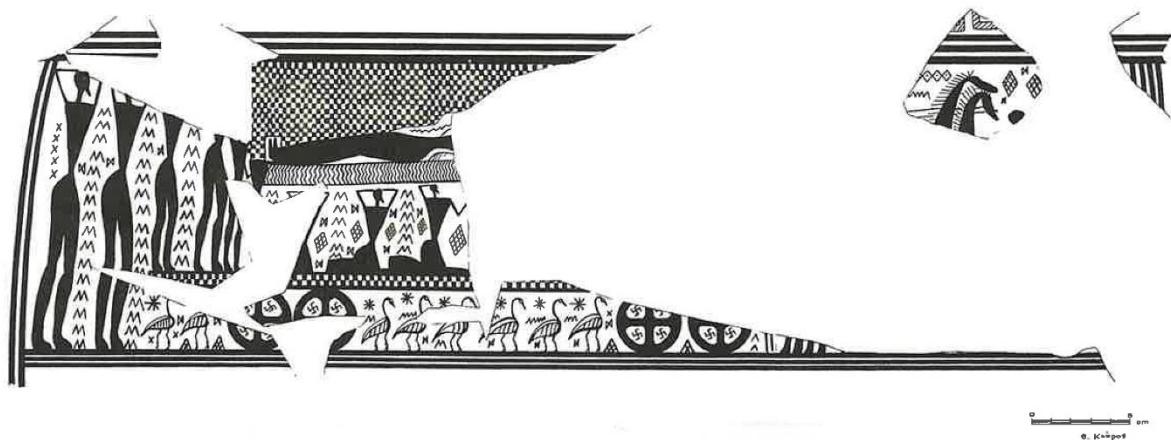


Abb. 85. Umzeichnung der Darstellung auf einer Bauchhenkelamphora (SG I), Athen, Nationalmuseum 803.

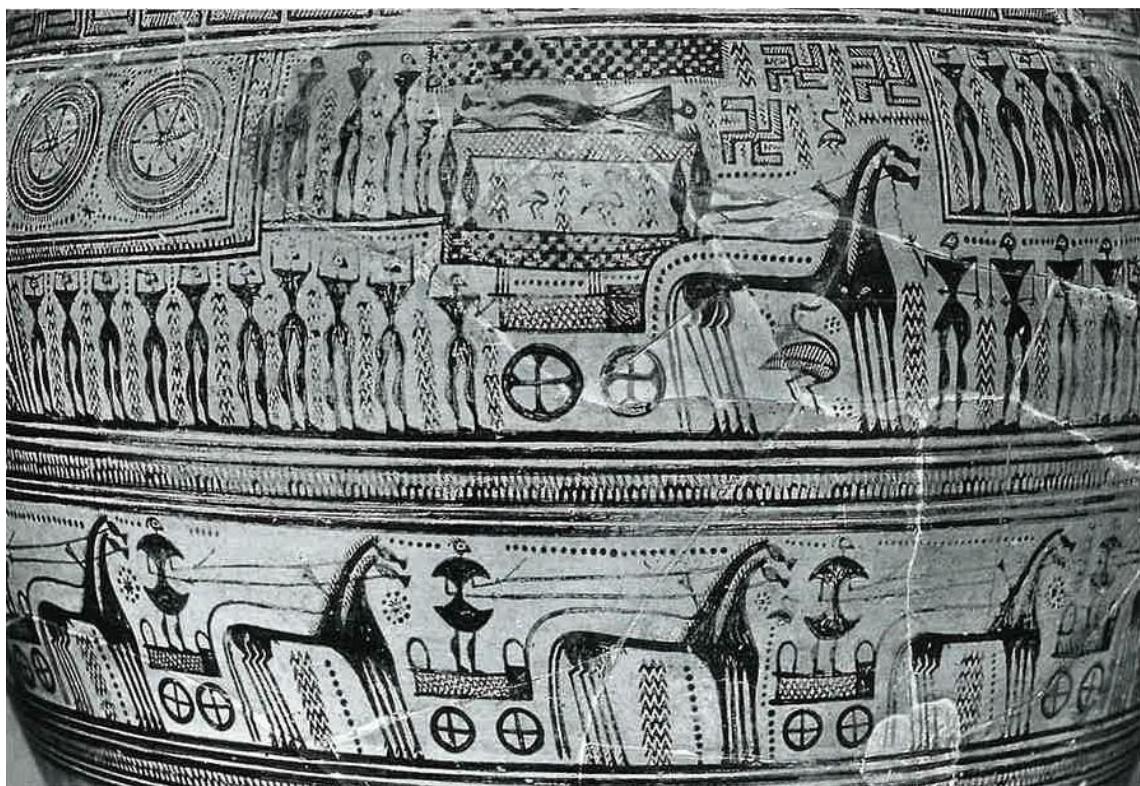


Abb. 86. Krater (SG I), Athen, Nationalmuseum 990.



Abb. 87. Kraterfragment (SG I), Bonn, Akademisches Kunstmuseum 16.

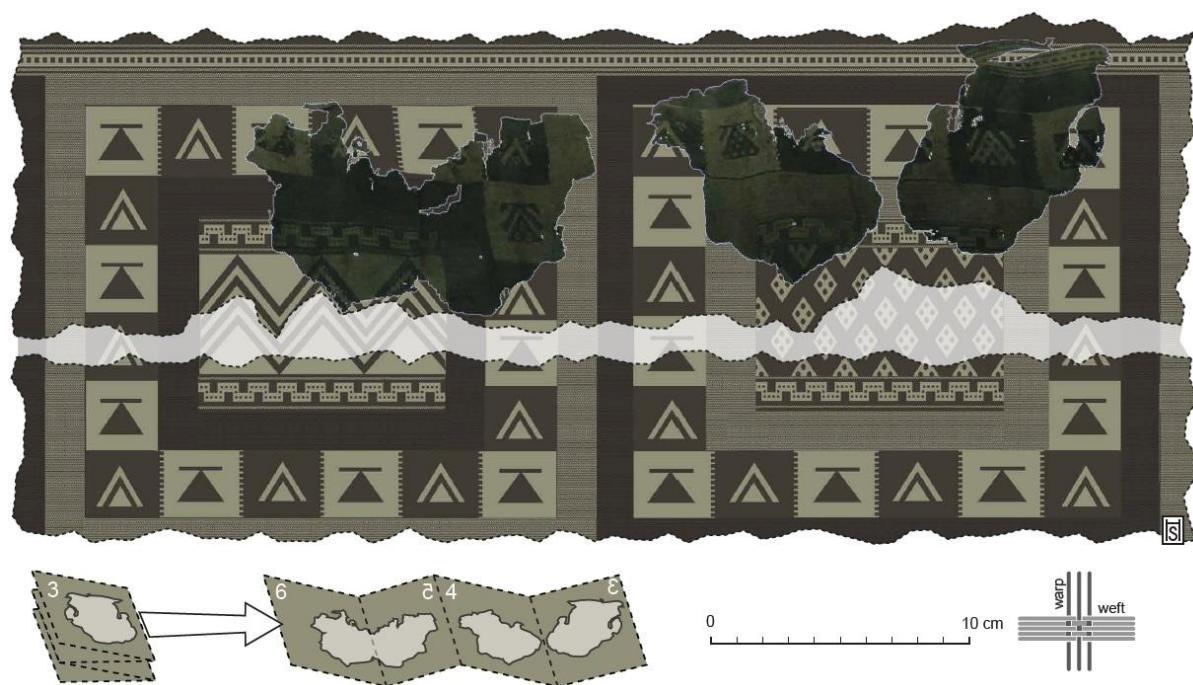


Abb. 88. Textilfragmente aus Gordion (um 800 v. Chr.).

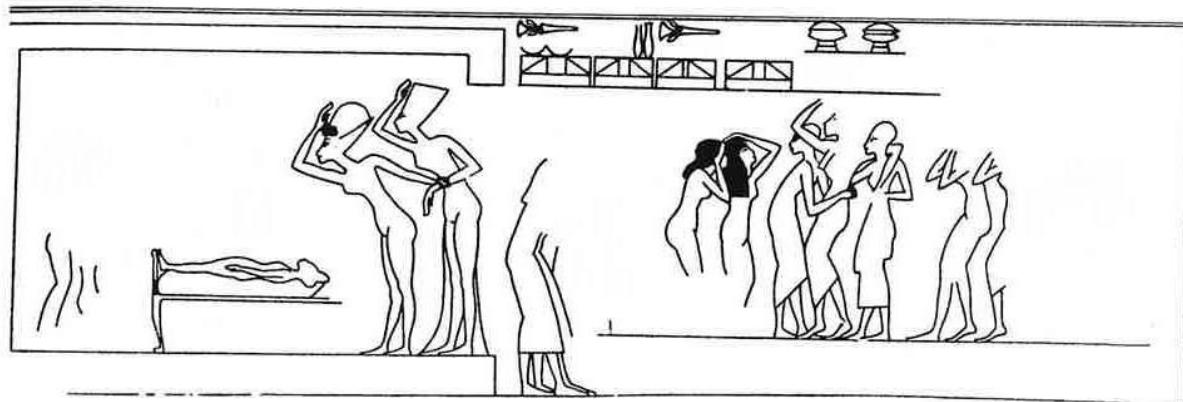


Abb. 89. Umzeichnung der Darstellung auf einem Relief aus dem Königsgrab in Amarna (18. Dynastie.)

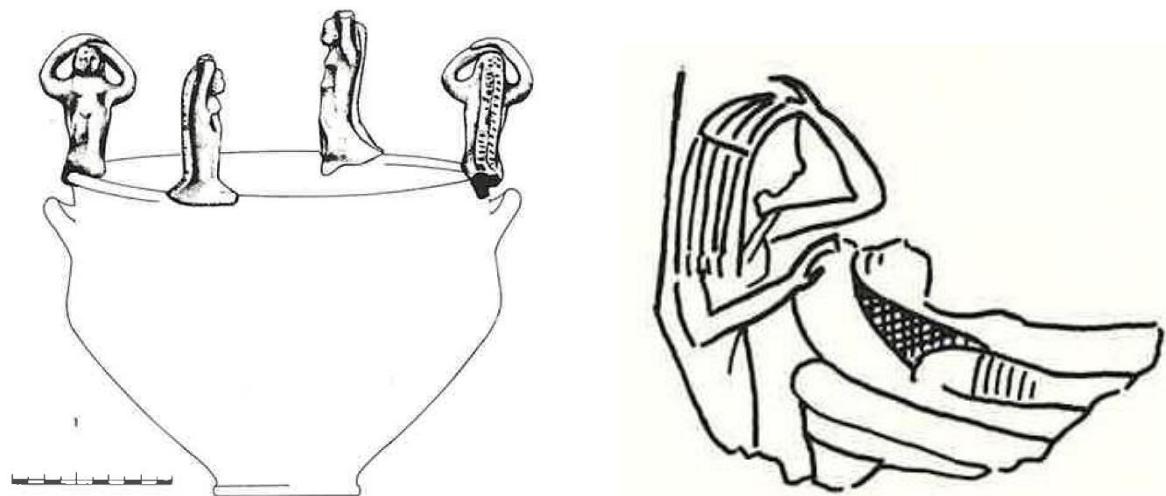


Abb. 90. Statuetten mit Klagegestus aus Tell'Aitun (12./11. Jahrhundert v. Chr.).

Abb. 91. Umzeichnung der Darstellung auf einem Sarkophagfragment in Straßburg (18./19. Dynastie).

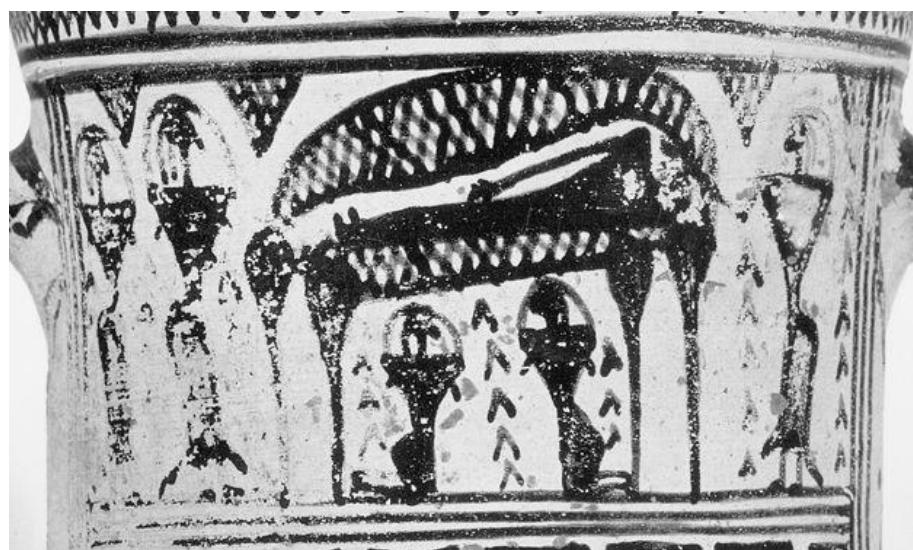


Abb. 92. Halshenkkelamphora (SG IIa), Berlin, Staatliche Museen 1963.13.



Abb. 93. Illustration aus dem ägyptischen Totenbuch, Papyrus Ani (19. Dynastie.)

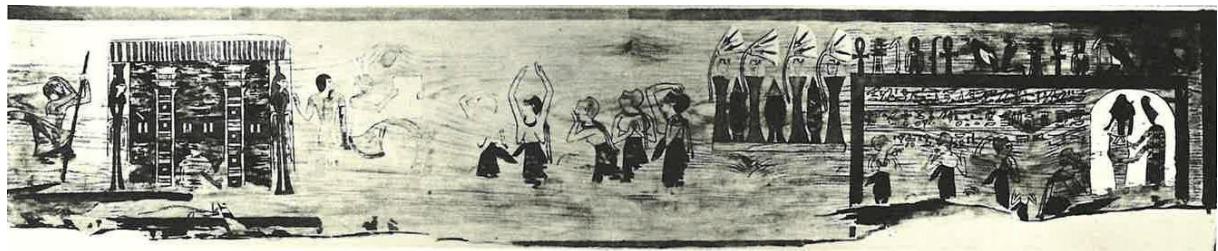


Abb. 94. Darstellung auf dem Sarkophag des Anchpechrod (22. Dynastie).

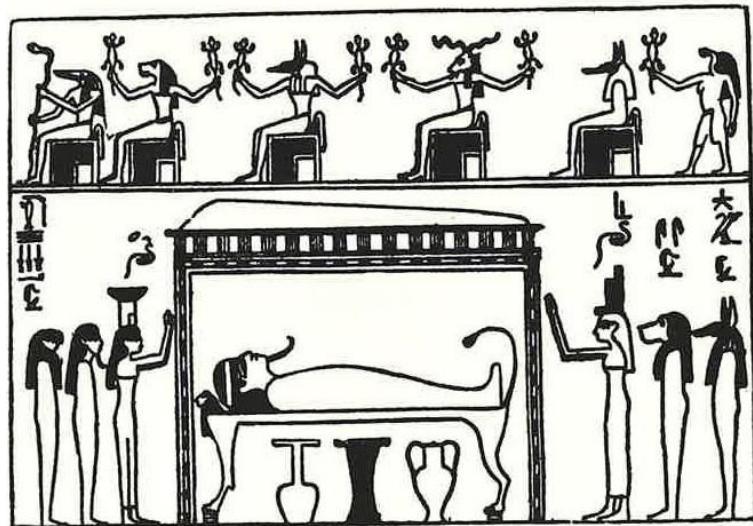


Abb. 95. Illustration aus dem ägyptischen Totenbuch (21. Dynastie).

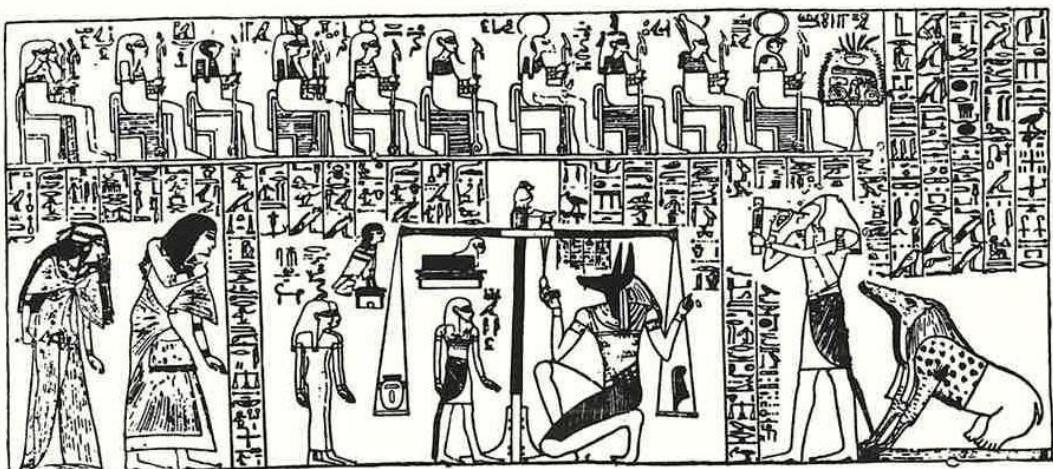


Abb. 96. Illustration aus dem ägyptischen Totenbuch, Papyrus Ani (19. Dynastie).



Abb. 97. Grabmalerei aus dem Grab des Sennedjem, Deir el Medineh (19. Dynastie).

11 Abkürzungen

Die im Text sowie im Katalog verwendeten Abkürzungen folgen den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (Stand April 2014). Darüber hinaus werden folgende Abkürzungen verwendet:

SH	Späthelladisch
SM	Spätminoisch
PGB	Protogeometrisch B
MG	Mittelgeometrisch
SG	Spätgeometrisch
FPA	Frühprotoattisch

Abm.	Abmessungen
Beschr.	Beschreibung
Bez.	Bezeichnung
Inv.Nr.	Inventarnummer
Kat.-Nr.	Katalognummer

F	Fresken
G	Gefäßkeramik
LA	Larnax
S	Sarkophag
ST	Statuette

12 Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit sepulkraler Ikonographie in spätmykenischer und geometrisch-früharchaischer Zeit in vergleichender Perspektive sowie dem Aufzeigen ikonographischer Querverbindungen zwischen beiden Perioden. Figuren mit Klagegesten, die Prothesis und die Ekphora in der Bildkunst wiederzugeben, wurde in der Forschung lange Zeit als Phänomen erachtet, das sich mit dem Wiederaufkommen einer komplexen Ikonographie nach einem Hiatus während der sog. Dark Ages in mittel- und spätgeometrischer Zeit etablierte. Auch in den darauffolgenden Perioden blieb der sepulkrale Bereich fester Bestandteil des ikonographischen Repertoires. Demgegenüber fehlen in der frühägyptischen Bildkunst weitgehend Belege für die Umsetzung funerärer Rituale in bildlichen Medien. Allmählich seit den 1950/1960er Jahren zutage getretene Neufunde änderten jedoch unser Bild und führten insbesondere in den letzten drei Jahrzehnten zu einer Neubewertung einer frühägyptischen sepulkralen Ikonographie. So lässt sich in spätmykenischer Zeit eine Palette unterschiedlicher Bildträger (Larnakes, Gefäßkeramik, Fresken, Statuetten) fassen, die in ihren Darstellungen die erwähnten Aspekte zeigen und teils frappierende Ähnlichkeiten zu den Beispielen geometrischer Zeit aufweisen. Dies lässt einerseits darauf schließen, dass sich die Bestattungsrituale über die ‚Dark Ages‘ hinaus in annähernd identer Form erhalten haben. Andererseits zeigte die Analyse der Motivik und der Komposition der frühägyptischen und geometrischen Zeugnisse, dass sich das Kunstschaften in der frühen Eisenzeit bis zu einem gewissen Grad an spätmykenischen Vorbildern orientierte, die zu dieser Zeit nach wie vor in Umlauf waren.

Abstract

This Master's thesis is a comparative study of the sepulchral iconography in the Late Mycenaean and the Geometric-Early Archaic periods, with a focus on identifying iconographic links between the two periods. Figures with mourning gestures, the prothesis, and the ekphora in the visual arts have long been regarded as a phenomenon that was established with the reappearance of a complex iconography in the Middle and Late Geometric periods after a hiatus during the so-called Dark Ages. In subsequent periods, the sepulchral sphere remained an integral part of the iconographic repertoire. In contrast, the visual arts of the Bronze Age Aegean are largely devoid of evidence for the representation of funerary rituals in visual media. However, new finds, which have gradually come to light since the 1950s/1960s, have changed our picture and led to a re-evaluation of a Bronze Age Aegean funerary iconography, especially in the last three decades. In the Late Mycenaean period we can observe a number of objects (larnakes, pottery,

frescoes, figurines) with representations of the above-mentioned aspects, some of which show striking similarities with the geometric instances. On the one hand, this suggests that the burial rites were preserved in almost identical form throughout the ‘Dark Ages’. On the other hand, the analysis of the motifs and composition of the Late Mycenaean and the Geometric evidence showed that the visual arts of the Early Iron Age were partly based on Late Mycenaean antetypes.