

minoischen Keramik in einem sehr empfehlenswerten, umfassenden und doch handlichen Handbuch zusammengefaßt, das dazu noch ausgezeichnet illustriert ist.²

Seit die minoische Archäologie aufgrund der Grabungsfunde von Arthur Evans in Knossos ab der Wende zum 20. Jh. aufblühte, wurde von dort und bald auch von anderen Orten Kretas eine Gattung feiner Keramik bekannt, die mit Meeresmotiven geschückt war und die Betrachter faszinierte. Als Evans die chronologische Systematik der minoischen Kultur ausarbeitete, ließ sich bald erkennen, dass das Aufkommen dieser Gattung mit der Phase Spätminoisch (SM) I, genauer dann mit deren Unterphase SM IB zusammenfiel. Eine wichtige Vorbemerkung Müllers stellt gleich zu Anfang klar, daß dieser 'Meeresstil' natürlich nicht, wie man gemeint hat, ein ausschließliches Dekorations-Phänomen ist, sondern dass daneben in derselben Keramikgruppe auch andere Schmuckmotive und -systeme vorkommen, die aus dem Bereich der Pflanzen, des Kults und anderer Symbole kommen oder auch einfach Rapportmuster bilden. Der zuerst von so Evans benannte "Marine Style" ist also nur eine Variante der feinen Keramik dieser Phase, und fest mit dem sog. "Palace Style" zusammenzusehen, dessen Namen ebenfalls Evans geprägt hatte.

In der ausführlichen Einleitung (17-32) sind die Methoden und Ziele, vor allem aber die bisherige Forschungsgeschichte, als Voraussetzung für den richtigen Zugang zur Problematik, dargelegt. Aufschlußreich ist schon die Wirkung der frühen Grabungen zu Beginn des 20. Jh. Denn erst nach Evans ersten Ausgrabungen im Palast von Knossos war es möglich, die zuvor gefundenen minoischen Objekte richtig einzuordnen, darunter auch weniger Meeresstil-Vasen, die man gerade kurz zuvor erst der mykenischen Kultur zuzuweisen gelernt hatte. Bis dahin hatte Milchhöfer mit seiner Erschließung der zentralen Bedeutung der kretischen Kultur in der Bronzezeit³ noch ziemlich allein gestanden. Der stilisierte Naturalismus von Evans Stufe SM I, den man ähnlich auch in den Palastfresken wiedererkannte, fand Beachtung und Erklärungsversuche unter den Spezialisten, so wie dieser Stil, der dem zeitgleichen 'Jugendstil' so sehr entsprach, auch in der Öffentlichkeit schnell auf große Begeisterung stieß. Die Stellung des Meeresdekors wurde sofort von den Mitarbeiter der Knossos-Grabung, besonders Hogarth und Bosanquet, herausgearbeitet und zeigte sich ebenso auch bei der Aufbereitung der kretischen Grabfunde. Aber erst mit der breiteren Materialvorlage in den umfassenden Bänden von Evans' Publikation 'Palace of Minos' wurde die Forschung nach dem 1. Weltkrieg auf eine stabilere Grundlage gestellt. Dabei ist wichtig zu bemerken, dass die Phasen SM I A und B nur stilistisch voneinander getrennt wurden, dass diese Trennung aber nicht stratigraphisch gestützt war. Das führte zu verschiedenen stilistischen Analyseversuchen und zur Hypothese, dass es sich eher um ein Neben- als ein Nacheinander handeln könnte, bis S. Hood und N. Platon 1960/61 stratigraphische Nachweise für die Richtigkeit der Phasendifferenzierung gelangen. Nicht nur die Qualität der Naturbeobachtung, die in die Meeresmotivik einging, ist sorgfältig analysiert worden. Man hat sich auch immer wieder gefragt, ob in ihr auch eine tiefere religiöse Komponente enthalten war, was aber nicht nachzuweisen war. Ein fruchtbares Feld waren die Untersuchungen zur Lokalisierung und Differenzierung von Werkstätten und schließlich sogar einzelnen Malerhänden, die diese feine Ware offenbar in Zentralkreta, also vermutlich Knossos, herstellten. Allerdings ist noch umstritten, ob im Osten der Insel die feinste Ware aus Knossos importiert war oder ebenso am Ort hergestellt wurde wie ein ganzes Spektrum von Gruppen unterschiedlicher regionaler Nachahmungen. In diesem Zusammenhang gewinnt die Frage nach den Beziehungen zwischen Kreta und dem mykenischen Festland und ebenso auch nach der Stellung von Thera in diesem Beziehungssystem neue Bedeutung. Zum einen ist die Frage, ob es sich bei Funden auf dem Festland um kretischen Import oder mykenische Imitation bzw. Arbeit von Minoern auf dem Festland handelt, gelegentlich nur durch Materialanalysen zu unterscheiden. Zum anderen ist im Zusammenhang mit der noch in der

* * *

Walter Müller: *Kretische Tongefäße mit Meeresdekor. Entwicklung und Stellung innerhalb der Feinen Keramik von Spätminoisch I B auf Kreta*. Archäologische Forschungen 19. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1997. 475 S., 2 Farbtaf., 103 Taf. (765 Abb.) - ISBN 3-7861-1793-4. - DM 248,-.

Eine Kunstgattung, die unser Bild von der minoischen Kultur ganz entscheidend geprägt hat, ein zentraler Ausschnitt der minoischen Keramik, wird in dieser umfangreichen und doch kompakten Publikation von Walter Müller detailliert und kritisch überprüft vorgelegt: die sog. Meeresstil-Keramik. Die Arbeit ist sozusagen ein Seitenstück zu dem Band von W.-D. Niemeier über den Palaststil¹ und wie diese bei Wolfgang Schiering in Mannheim angefertigt, auf dessen Anregung sie auch zurückgeht. Inzwischen hat dieser die Ergebnisse seiner langjährigen Beschäftigung mit der

1 W.-D. Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos. Stil, Chronologie und historischer Kontext*, Archäol. Forsch. 13. Berlin 1985.

2 W. Schiering, *Minoische Töpferkunst*. Mainz 1998 (ebenfalls in diesem Band besprochen).

3 A. Milchhöfer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*. Leipzig 1883.

Diskussion befindlichen Früherdatierung der Thera-Explosion ins späte 17. Jh. v. Chr. der Zusammenhang mit einem Zerstörungshorizont auf Kreta, den man bisher damit in Zusammenhang brachte, wieder in Frage gestellt. Denn wie Schiering und andere zeigten, fehlt auf Thera die Phase SM IB, die auf Kreta noch vor den Zerstörungen nachzuweisen ist.

Als ein Ziel seiner Arbeit bezeichnet es Müller, in Detailuntersuchungen die anfangs genannte These wirklich nachzuweisen, dass die Meeresmotivik nur Teil eines homogenen Stils mit einem umfassenderen Dekorsystem ist. Dafür sind die stilistische und künstlerische Entwicklung und ihre methodisch saubere Chronologisierung im einzelnen zu verfolgen und nachzuweisen (28f.). Er entschuldigt sich dabei, dass er für diese Arbeit die nichtkretischen Funde, die sie zu einer Sisyphusarbeit gemacht hätten, nicht mitberücksichtigt hat. Dabei ist es schon eine wirklich bewundernswerte Leistung, dass er die kretischen Funde fast vollständig durchgearbeitet hat. Zur Klarheit und Verständlichkeit der Arbeit trägt ein kurzer Abschnitt über die "syntaktischen Grundbegriffe" zur präzisen Definition der Dekorationssysteme bei, der durch hilfreiche graphische Übersichtstafeln verdeutlicht wird.

Die beiden Hauptteile der Arbeit befassen sich mit den Gefäßformen (33-95) und mit den Motiven (96-261). Zuerst werden nacheinander die verschiedenen Gefäßformen, angefangen mit den geschlossenen Gefäßen wie etwa den unterschiedlichen Kannen, danach den offenen Gefäßen behandelt. Dabei wird jeweils die Herkunft der Form, insbesondere die Ableitung aus toreutischen Vorgängertypen und das erste archäologisch nachweisbare Auftreten, besprochen; die Ausführungen werden mit Profilzeichnungen und den entsprechend eingängig geordneten Abbildungen auf den Tafeln untermauert. Die Differenzierung der Gefäßform-Typen und ihre Benennung, die sich auch mit den bisherigen Vorschlägen in den verschiedenen Sprachen auseinandersetzt, überzeugt in der Regel und läßt auf Einfluß auf eine Vereinheitlichung in der Terminologie hoffen. Auch die Verteilung des Dekors auf dem Gefäßkörper wird in der Analyse des Typus berücksichtigt. Jeder wichtige Beleg und auch die Detailvarianten werden referiert und sogar noch die feinere Binnenentwicklung der Formen notiert. Was man vermißt, sind genauere Angaben zur Varianz der Größen und Formate, zumal auch bei den Profilzeichnungen der Maßstab (es ist immer M. 1:3, vgl. S. 326) nicht eingezeichnet ist.

Bei den Kannen treffen vier eingeführte Termini für typisch minoische Formen wie 'Schnabelkanne', 'Schnabelkrug', 'Bügelkanne' und 'Pilgerflasche', aber auch 'Tellerrandkanne', 'Brückenkanne', nicht ganz so prägnant 'Brückenskyphos' (hat wenig mit einem Skyphos zu tun) und 'zylindrisches Brückengefäß'; auf die 'pithoide Amphore' folgen die typischen minoischen Rhyton-Formen und Alabastra und schließlich einige zylindrische Gefäße. Zu den offenen Gefäße zählt neben verschiedenen Tassenformen und Schalen noch ein Trichtergefäß; schließlich folgen noch einige Sonderformen, die nur durch Fragmente, nicht durch vollständig nachweisbare Gefäße belegt und damit nicht eindeutig einer bestimmten Form im Variantenspektrum zuzuordnen sind.

Der zweite Hauptteil ist der Untersuchung der Dekor-Motive gewidmet (96-261), die nacheinander durchgesprochen werden. Auch hier werden wieder die Herkunft des Motivs, insbesondere ein toreutischer Ursprung, seine Verwendung auf bestimmten Gefäßen und an bestimmten Stellen des Gefäßes beleuchtet, seine zeitliche Verteilung einschließlich der belegbaren Datierung und Verbreitung angeführt. Sehr wichtig ist, dass alle Motive einschließlich ihrer Varianten und Entwicklungen, die am Ende listenartig aufgeführt sind, in Umzeichnung präsentiert werden. Die Betrachtung beginnt mit den einfachen Rapport-Mustern (96-138). Toreutischen Ursprungs sind ganz offensichtlich die Blattreihen, herz- und zungenförmige Blätter und andere Hakenbänder, aber auch etwa für die verschiedenen Rosetten kann man sich toreutische Vorbilder vorstellen. Schuppenmuster werden auf Alabastra zurückgeführt. Interessant werden diese Dekormotive jetzt in der Verwendung in kombinierten Rapportmuster betrachtet, indem sie zu Girlanden, Zickzackbändern und Spiralen zusammengestellt sind. Gerade die 'kombinierte Spirale' zeigt deutlich ihren pflanzlichen Charakter und gehört damit eigentlich schon ins nächste Kapitel. Die pflanzlichen Motive (138-158) in der Meeresstil-Keramik umfassen Schilf, Olivenzweige, Papyrus, Krokus, Palmen, Pflanzen mit herzförmigen Blüten und anderen Details, die sich nicht in der Natur identifizieren ließen. Eine wichtige Voraussetzung für die Darstel-

lung der Meeresdekoration sind die Motive der Meereslandschaften (158-196), die über einfache Rand- und Füllmotive deutlich hinausgehen. Bei manchen Motiven ist es schwer, sich auf eine feste Identifizierung und Terminologie zu einigen. So ist nicht klar, ob das sehr allgemeine Motiv der "Korallen" in Wirklichkeit vielleicht Algen, Tang, Schwämme oder ähnliches meinen konnte. Es ist aus der Wandmalerei übernommen und soll wohl einfach den Meeresraum kennzeichnen. Ebenso steht es mit den Schuppenmustern mit Linien- oder Netzstruktur, die aber wohl oft auch Felsen meinen. Dazu kann es verschiedene Formen von Korallenformationen geben. Daraus dass die Landschaft des Meeresbodens entweder oben oder unten einen eigenen Platz findet, ergibt sich, dass sie ein eigenständiges Motiv ist, das auch als eigenes Element in der Syntax fungiert. Die größte Gruppe macht natürlich das eigentliche Thema aus: die Meerestiere (196-243). Neben den Standardmotiven der verschiedenen Muscheltiere wie Tritonmuschel, Argonauten und Herzmuschel sowie der achtbeinigen Krake treten des öfteren noch Seeigel oder Delphine auf. Wie Müller es zuvor auch schon bei den Pflanzen macht, werden auch hier typische Beispiele der Vasenmotive mit Photographien lebender Tiere konfrontiert, um so dem Betrachter den Grad der Sicherheit der Bestimmung des Naturvorbildes und die Art der Umsetzung und Stilisierung zu verdeutlichen - methodisch ein sehr guter Umgang mit der noch virulenten Forschungsdiskussion. Das Motiv des Sterns sieht Müller als zu steif für einen Seestern an und hält ihn daher für ein einfaches Ornament. Im Gegensatz zu anderen, die in der Keramik der Spätbronzezeit ein längeres Nachleben in vereinfachter Form haben, taucht er später nicht mehr auf. Deutliche Symbole (243-261) sind der achtförmige Schild und Doppelaxt; daneben stehen unregelmäßige Geländemerkmale (genannt 'dreikurviges Feld' und 'laddle' nach einer minoische Steinschalenform), bei denen man sich fragt, ob sie nicht besser in das entsprechende frühere Kapitel passen.

In einem dritten Teil (262-322) werden die Ergebnisse zusammengefaßt und ausgewertet. Ausgehend von der selbstverständlichen Voraussetzung, dass Töpfer und Maler eng miteinander verbunden oder identisch sind, beginnt Müller mit der Darstellung der Verbindungen von Werkstätten und der Zuweisung einer Reihe von Vasen an einzelne Maler (262-274), die sich in Werkstätten zusammenfassen lassen. Hier kann er die bisherigen Forschungsergebnisse deutlich weiterführen. Eine Hauptwerkstatt mit mehreren deutlich scheidbaren Malern läßt sich anhand des häufigen Korallenmotivs bzw. seiner Varianten gut festmachen; mehrere weitere Werkstätten lassen sich so anschließen. Manche sind stark auf die Meeresmotivik spezialisiert, andere weniger. Zudem scheinen sich manche Töpfer auch bereits auf bestimmte Formen zu konzentrieren - wichtige Informationen zur Organisation dieser zentralen Werkstätten.

In einer systematischen Fundortanalyse (275-305) diskutiert Müller alle Zerstörungshorizonte diese Zeit nach ihrem chronologischen Aussagewert, angefangen von denen in Knossos selbst, wo es Zerstörungsspuren in SM IB nur außerhalb des Palastes gibt, die Hauptzerstörung sogar erst in SM III A2 kam. Besonders aussagekräftig sind außerhalb von Knossos etwa die von Archanes, Phaistos und Kato Zakros, weiter von Hagia Triada, Palaikastro, Makrygialos und Pseira; aber eine ganz Reihe von weiteren Befunden werden sorgfältig bewertet.

Sehr instruktiv für die Lokalisierung der Werkstätten (304-06) ist eine Kartierung aller Maler und Werkstattverbindungen, die die Konzentration auf Knossos überzeugend optisch deutlich macht - und das, obwohl der Palast dort in der Stufe SM IB unzerstört und damit fundleer und aussagelos für diese Fragestellung war! Überall sonst, auch in Kato Zakros mit seiner qualitätvollen Ware, unterscheidet sich die lokale Feinkeramik von der Meeresdekor-Keramik, die demnach offensichtlich aus Knossos kam.

Schließlich faßt Müller die Ergebnisse für die Chronologie zusammen (306-317). Im Anschluss an die Fundortanalyse untersucht er zuerst die stratigraphischen Anhaltspunkte: Im Gegensatz zum Zerstörungshorizont am Ende von SM IA wurden bei Zerstörungen in SM IB Häuser nach einer Brandkatastrophe verlassen, ohne kostbare Gegenstände zu hinterlassen, aufgeräumt und daher mit wenig aufschlußreichem Fundmaterial für den Archäologen. Des öfteren folgt auf SM IB gleich SM III, während SM II fehlt - was eine Erklärung benötigt, deren Platz allerdings nicht hier sein kann. Ergänzend zu den 'festen' chronologischen Indizien arbeitet Müller nach stilistischen Anhaltspunkten die

frühesten und spätesten Stufen mit den zeitlichen Übergängen zu den früheren und späteren Stufen heraus. Deutlich kommt dabei im Überblick die Tendenz zur Vereinfachung, zu fortlaufender Malweise, auch zu Flüchtigkeit zum Tragen, wie die Gegenüberstellung auf S. 310 f. zeigt. Für die Entstehung der Meeresmotivik macht er die steinernen Reliefgefäße, besonders die frühen konischen und ovoïden Rhyta (etwa Abb. 156), als Vorläufer aus. Schließlich versucht er die Ergebnisse in die Koordinaten der gegenwärtig bestehenden absoluten Chronologie einzuordnen, indem er die Synchronismen mit Ägypten und die naturwissenschaftlichen Daten angefangen von der C14-Methode über die Dendrochronologie bis zur Diskussion um die neuen Datierungsmöglichkeiten für die Thera-Katastrophe diskutiert.

Ein kleines Abschlußkapitel untersucht die funktionalen Zusammenhänge dieser Keramik mit dem religiösen Kult (317-322), indem Kultdepots und Kultgefäße nach dieser Dekorform überprüft werden und dann vor allem eine eventuelle kultische Bedeutung des Dekors ausgelotet wird. Mit seinem Lehrer Schiering erwägt Müller hier, dass das plötzliche Überhandnehmen der Meeresmotive eine Reaktion auf die Schrecken der Naturkatastrophe des Thera-Ausbruchs gewesen sein könnte.

Der Katalog (325-466) faßt das untersuchte Material nach Gefäßformen geordnet zusammen und bemüht sich auch, die zuvor erarbeiteten Ergebnisse kurz zu resümieren. Die Tafel-Abbildungen sind in grundsätzlich gleicher Folge sinnvoll kombiniert, so dass die zusammengehörigen Motive leicht zu verfolgen sind und eine schnelles Verständnis der Darlegungen erlaubt ist. Durch parallel zueinander laufende Katalog- und Tafel-Nummern kann man jederzeit bequem hin- und herfinden. Die Photographien sind für Details zum Teil ergänzt mit Profilzeichnungen, die ansonsten im Textteil zu finden sind. Die Maßstabsangaben für die Tafeln finden wie für die Textabbildungen zusammen auf S. 326. Grundsätzlich sind aber die Profilzeichnungen und die Aufnahmen ganzer Gefäße im Maßstab 1:3 gehalten - für das Umrechnen nicht so praktisch, aber für Erkennbarkeit und Vergleichbarkeit günstiger als 1:4.

Insgesamt kann man die überaus sorgfältige Arbeit von Müller nur als einen Meilenstein in der Durchdringung der minoischen Keramik bezeichnen, mit der sich ihr Autor um die Basisarbeit für die Erforschung der minoischen Kultur hoch verdient gemacht hat.

Reinhard Stupperich

* * *