Originalveröffentlichung in: F. Lang - C. Reinholdt - J. Weilhartner (Hg.), ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΟΣ. Archäologische Forschungen zwischen Nil und Istros. Festschrift für Stefan Hiller zum 65. Geburtstag, Wien 2007, S. 205-214

Mykenische Trauerbilder

Zu den Anfängen der griechischen funerären Ikonographie

DIAMANTIS PANAGIOTOPOULOS

Lange Zeit vor der Dominanz der Trauerszenen in der spätgeometrischen attischen Vasenmalerei entfaltete sich auf griechischem Boden eine kurzlebige Tradition von bronzezeitlichen Bildern der Totenklage, die der Forschung erst in den vier letzten Jahrzehnten allmählich bekannt wurde. Bei dieser in vielerlei Hinsicht homogenen Fundgattung handelt es sich um mindestens 50 Tonlarnakes, die auf ihren Außenseiten eine figürliche Dekoration aufweisen[1]. Die ersten Exemplare dieser Gruppe tauchten Ende der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts im Kunsthandel auf[2]. Einige Jahre später hat sich durch systematische Grabungen der Verdacht bestätigt, dass sie aus den mykenischen Nekropolen von Tanagra in Böotien (unweit von Theben) stammten[3]. Sie lagen in Kammergräbern, die in der Regel mehrere verzierte oder unverzierte Stücke beherbergten. Die Laufzeit dieser funerären Behältnisse, deren Ursprünge im minoischen Kreta liegen[4], lässt sich vor der Veröffentlichung der beigefundenen Keramik nicht mit Sicherheit bestimmen. Ihre Fundkontexte weisen nach unserem jetzigen Kenntnisstand auf eine Datierung zwischen der Mitte des 14. und dem Ende des 13. Jhs. v. Chr. (SH III A2–B) hin[5]. Nach stilistischen Kriterien könnten allerdings einige dieser Stücke erst nach dem Zusammenbruch der mykenischen Palastkultur (SH III C) entstanden sein[6].

Wenn man bedenkt, dass die Existenz von Szenen der Totenklage in einer Kultur keineswegs selbstverständlich ist, erscheint es lohnenswert, unseren Blick auf diese mykenische Gattung zu richten und zu untersuchen, welche die Rahmenbedingungen waren, die zur konkreten Darstellung der Trauer führten bzw. eine solche erlaubten. Neben dem Versuch, dieses Phänomen mit einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Region und mit einem bestimmten Gesellschaftsbereich zu verknüpfen, soll hier der spannenden Frage der Verbindungen der mykenischen Trauerbilder mit den ähnlichen Szenen der geometrischen Vasenmalerei nachgegangen werden.

Das dominierende Motiv im ikonographischen Repertoire der bemalten mykenischen Larnakes stellen trauernde oder klagende Frauen dar, die in gerahmten Feldern entweder gruppenweise oder isoliert vorkommen (**Abb. 1**)[7]. Die Frauen führen in der Regel beide Arme

---

[1] Zu einer überblickenden Betrachtung s. E. VERMEULE, *JHS* 85, 1965, 123ff.; S. IMMERWAHR, Death and the Tanagra Larnakes, in: J.B. CARTER & S.P. MORRIS (Hrsg.), *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule* (1995) 109ff.; W. CAVANAGH & CHR. MEE, Mourning Before and After the Dark Age, in: CHR. MORRIS (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, BICS Suppl. 63 (1995) 45ff.; N. MARINATOS, Minoan and Mycenaean Larnakes: A Comparison, in: J. DRIESSEN & A. FARNOUX (Hrsg.), *La Crète Mycénienne. Actes de la Table Ronde internationale organisée par l'École française d'Athènes, 26–28 Mars 1991*, BCH Suppl. 30 (1997) 281ff.; I. HUBER, Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst, *Peleus* 10 (2001) 49ff.

[2] VERMEULE a.O. 1ff.

[3] TH. SPYROPOULOS, *AAA* 2, 1969, 20ff.; DERS., *AAA* 3, 1970, 184ff.; DERS., *Archaeology* 25, 1972, 206ff.

[4] s. B. RUTKOWSKI, *Larnasky Egejskie* (1966); DERS., *BSA* 63, 1968, 219ff.; L.V. WATROUS, *Hesperia* 60, 1991, 285ff.

[5] K. DEMAKOPOULOU & D. KONSOLA, *Archaeological Museum of Thebes. Guide* (1981) 82.

[6] IMMERWAHR a.O. (Anm. 1) 109 Anm. 3.

[7] Ebenda 110 Abb. 7.1; HUBER a.O. (Anm. 1) 49ff.

zum Kopf. Von den verschiedenen Trauergesten, die mit dieser Haltung gemeint sein könnten, scheint das Raufen der Haare die plausibelste, da in einigen Beispielen die Finger der Frauen sichtbar sind und die Hände den Oberkopf bzw. eine Art Kranz berühren[8]. In zwei weiteren Szenen lassen sich die roten Farbspuren im Gesicht als ein Versuch des Malers interpretieren, eine blutig gekratzte Haut anzudeuten[9]. In beiden Fällen handelt es sich um Formen der Trauerbekundung, die uns aus den homerischen Epen und der attischen Vasenmalerei vertraut sind[10].

Nur in drei Fällen bilden die Klagefrauen einen Teil eines komplexeren szenischen Zusammenhangs. Aus dieser kleinen Gruppe lässt sich ein entscheidender Hinweis auf den eigentlichen Inhalt des Motivs ableiten. Auf der Langseite einer Tonlarnax aus Grab 15 sind die Trauernden einer männlichen Gestalt mit einer Miniaturfigur in den Händen – offensichtlich eine Tonstatuette – gegenübergestellt[11], auf der Schmalseite eines Stücks aus Grab 3 säumen sie eine zentrale Prothesis-Szene (**Abb. 2**)[12]. Aus beiden Beispielen lässt sich ersehen, dass die festgelegte Körperhaltung nicht als Chiffre der Grundbedeutung Trauer, sondern als verkürzte Darstellung eines konkreten rituellen Aktes gemeint war. Die Aufreihung und gleichförmige Haltung der Klagenden in den Szenen des Prozessionstypus vermittelt ebenfalls den Eindruck, dass es sich hier um eine ritualisierte Trauer, offensichtlich die zur Ehrung des Verstorbenen vorgeschriebene Totenklage, handelte. Das dritte Beispiel dieser kleinen Serie fällt durch die thematische Vielfalt seines sehr ambitionierten Dekors aus dem Rahmen der üblichen Larnaxszenen (**Abb. 3**)[13]. Die Lang- und Schmalseiten dieser Larnax, die in Grab 22 zutage kam, sind in zwei Friese gegliedert und umfassen folgende Themen: Prozessionen von Klagefrauen, die abwechselnd in Rot und Schwarz als einfache Silhouetten gemalt sind, die Grablegung des Verstorbenen, eine Tierherde, ein Stiersprungthema, zwei antithetische Wagen mit Pferden und einen Zweikampf. Die Klagefrauen und die Prothesis-ähnliche Szene, beides Bestandteil des Bestattungszeremoniells, werden hier mit Themen kombiniert, die keinen ausgesprochen sepulkralen Charakter haben. Bei Letzteren handelt es sich um formelhafte Szenen, die in den vorangegangenen Phasen der minoischen und mykenischen Kunst gut belegt sind. Der tiefere Sinn dieser Handlungen im konkreten Beispiel der Larnax aus Tanagra lässt sich daher schwer erfassen. Was ausgeschlossen werden kann, ist, dass hier Begebenheiten aus dem Leben des Verstorbenen dargestellt sind, weil der Tote allem Anschein nach kein Erwachsener, sondern ein Kind war, wie aus der Größe des Sarkophags selbst und aus der Darstellung des kleinen Leichnams hervorgeht. Das anspruchsvolle Bildprogramm könnte daher auf die Lebensweise der sozialen Gruppe des Toten bezogen und somit seine ideelle – und durch den verfrühten Tod nicht erreichte – soziale Identität schlaglichtartig dargestellt haben.

---

[8] HUBER a.O. 50, 51, 59.

[9] Ebenda 52, 59. Die Spuren roter Bemalung im Gesicht einiger Kykladenidole, die als Kratzspuren interpretiert werden, machen eine Entstehung des Motivs der Klagenden in der Frühbronzezeit wahrscheinlich, s. G.L. HOFFMANN, *AJA* 106, 2002, 525ff.

[10] HUBER a.O. 33, 59, 84, 92f., 118f., 148f.

[11] S. IMMERWAHR, Death and the Tanagra Larnakes, in: J.B. CARTER & S.P. MORRIS (Hrsg.), *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule* (1995) 116 Abb. 7.5,b.

[12] Ebenda 110, 112 Abb. 7.2,b; I. HUBER, Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst, *Peleus* 10 (2001) 52.

[13] IMMERWAHR a.O. 110f. Abb. 7.1d; 7.2a; M. BENZI, Riti di passaggio sulla larnax dalla Tomba 22 di Tanagra?, in: V. LA ROSA ET AL. (Hrsg.), *Ἐπὶ πόντον πλαζόμενοι. Simposio italiano di Studi Egei dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Pugliese Carratelli* (1999) 215ff.; HUBER a.O. 50f.

Die Tonlarnakes aus Tanagra zeigen neben den klagenden Frauen weitere Bildthemen, die allerdings nicht mit der gleichen Regelmäßigkeit vorkommen. Dazu gehören Männer mit knielangen, kastenartigen Mänteln, die durch einen breiten diagonalen Streifen gegliedert sind[14]. Im Gegensatz zu den klagenden Frauen zeigen sie jedoch nicht den typischen Trauergestus, sondern heben lediglich grüßend eine Hand, was offensichtlich als bildlicher Ausdruck einer rituellen Geste zu verstehen ist. Hier kann man der Versuchung kaum widerstehen, dieses Bildthema mit der späteren Rolle der Männer in den Totenklageszenen der attischen Vasenmalerei zu vergleichen, wo sie in der Regel eine verhaltene Trauer ausdrücken und ebenfalls die eine Hand grüßend erheben[15]. Das Themenrepertoire der Tonlarnakes aus Tanagra runden schließlich riesige Vögel und Sphingen ab[16].

Heterogen wie die Thematik ist auch der Stil dieser Bilder. Trotz ihrer Hauptkonzentration auf einen einzigen Fundort lassen sich unter ihnen mindestens zwei Hauptstile erkennen. Eine erste stilistische Gruppe vertreten die Figuren, bei denen der Einfluss der Wandmalerei an ihren minoischen Gewändern und der deutlichen Bildhaftigkeit noch klar erkennbar ist[17]. Einer zweiten stilistischen Gruppe gehören die Figuren an, die sich durch ihre stark schematische, lineare Wiedergabe kennzeichnen[18]. Einige Beispiele dieser Gruppe ignorieren völlig die Bildmittel und Konventionen der palatialen Kunst und weisen in manchen Fällen einen nahezu karikaturhaften Charakter auf, der in ihren disharmonischen Proportionen, der unnatürlichen Betonung des Auges und der extrem kursorischen Wiedergabe von Körperteilen und Kleidung Ausdruck findet. Eine weitere, seltener auftretende Stilrichtung vertreten schließlich Figuren, die in bester geometrischer Manier als Silhouetten gemalt sind[19].

Der Übergang von einer bildhafteren zu einer linearen Wiedergabe, der in diesen Werken greifbar ist, lässt sich nicht einfach als eine fortschreitende Stilisierung abtun. Denn je schlichter die Figuren und Szenen werden, desto mehr gewinnen sie an Ausdruck. Die aus der Freskomalerei beeinflussten Gestalten der ersten Gruppe zeigen zwar eine deutlichere Bildhaftigkeit, sind jedoch völlig regungslos. Die stilisierten Gestalten der zweiten Gruppe weisen hingegen trotz der schlichten Malweise eine Ausdruckskraft auf, die der ägäischen Kunst bis in diese Periode unbekannt war. Jede Regel des *decorum* der mykenischen Palastkunst bricht eine männliche Gestalt mit weit bis zu den Schläfen geöffnetem Mund, offensichtlich ein Versuch des Künstlers einen schreienden Mann wiederzugeben (**Abb. 4**)[20]. Ähnliche Darstellungen eines mimischen Ausdrucks sind in der minoisch-mykenischen Kunst unbekannt. Ungewöhnlich ist nicht nur die fast expressionistisch anmutende Gebärde, sondern auch das Geschlecht des Trauernden selbst, wenn man bedenkt, dass männliche Figuren in diesem Trauergestus (mit beiden Händen auf dem Kopf) in mykenischer Zeit ansonsten nicht belegt sind.

Die legitime Vermutung, dass mit dieser singulären Darstellung einer unverhüllten Trauerbekundung nicht eine rituell gebundene Geste, sondern die individuelle, spontane

---

[14] IMMERWAHR a.O. 113 Abb. 7.3b.d; HUBER a.O. 52f.

[15] HUBER a.O. 53. In dem zeitlichen Bindeglied zwischen beiden chronologischen Horizonten, der Bilderwelt der geometrischen Vasenmalerei, ist eine derartige Geste nicht belegt.

[16] Erwähnenswert ist hier die singuläre Darstellung einer männlichen Sphinx mit einem dichten orientalischen Bart, s. IMMERWAHR a.O. 113f. Abb. 7.4a.

[17] Ebenda 110 Abb. 7.1a–c. Sie sind mit schwarzen Umrisslinien in Wechselansichtigkeit gemalt.

[18] Ebenda 110 Abb. 7.1e–f.

[19] Ebenda 110 Abb. 7.1d.

[20] E. VERMEULE, *JHS* 85, 1965, 132 Nr. 8 Abb. 3b: "He is the most discouraged Mycenaean to last beyond the Bronze Age"; HUBER a.O. (Anm. 12) 53.

Trauer um den Toten, also eine Gefühlslage, dargestellt ist, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man hier die beiden bereits erwähnten Szenen im Prothesis-Schema heranzieht, die durch ihre Spontaneität einen 'persönlicheren' Umgang mit dem Toten versinnbildlichen[21]. Dies macht vor allem die Szene der Larnax aus Grab 3 explizit, in der der Tote, offensichtlich ein Kind, in einen Sarkophag oder auf die Totenbahre gelegt wird[22]. Die beiden weiblichen Figuren zeigen Fürsorge für den Toten, indem sie sich mit dem Leichnam beschäftigen: Die linke Gestalt berührt seinen Kopf mit beiden Händen, den Blick auf den Leichnam gerichtet, die Rechte beugt sich weit über die Kline und führt die Finger einer Hand über die Stirn des Verstorbenen. Die große Ausdruckskraft dieser Szene wird umso deutlicher, wenn man sie mit der typischen Darstellungsweise einer Prothesis-Szene in der spätgeometrischen Kunst vergleicht. In dieser Periode zeigen die Figuren in der Regel keinen organischen Zusammenhang, sondern erscheinen in einer additiven Anordnung nebeneinander[23]. Was die Gestalten neben dem Leichnam mit ihm verbindet, ist nichts anderes als die unmittelbare räumliche Nähe. Die Herrichtung des Leichnams für seine eigentliche Ausstellung, die offensichtlich von seinen nächsten Angehörigen vollzogen wurde, war zwar kein ritueller, dafür aber ein emotionaler Höhepunkt des Bestattungszeremoniells. Die Wahl dieses für die Hinterbliebenen besonders dramatischen Augenblicks ist sicherlich überraschend, denn Szenen, die eine ähnlich private Atmosphäre suggerieren, sind in geometrischer Zeit nahezu unbekannt und kommen auch in den späteren Perioden äußerst selten vor[24]. Es liegt daher nahe zu vermuten, dass die Botschaft, die diese Szenen übermitteln sollten, nicht die Erfüllung der vorgeschriebenen rituellen Pflicht, d.h. eine Totenklage, die in geordneten rituellen Bahnen verlief, sondern persönliche Betroffenheit und damit ein spontaner emotionaler Zustand war[25]. Diese Beobachtungen warnen uns davor, die auf den ersten Blick unbeholfen wirkenden Werke lediglich als das Ergebnis eines stilistischen oder technischen Unvermögens zu betrachten. Wir haben es hier nicht einfach mit einer aus anderen Bereichen der mykenischen Kunst bekannten Stilisierung, sondern mit einem spannenden Übergang zu tun: einerseits das Ableben überreifer Bildformeln der palatialen Kunst und andererseits die Entstehung eines neuen Stils, der von den traditionellen Normen deutlich Abstand nimmt. Die Vertreter der innovativen Stilrichtung zielten keineswegs auf die ästhetische Befriedigung des Betrachters. Sie verzichteten daher weitgehend auf dekoratives Beiwerk und begnügten sich mit der Angabe des Allernotwendigsten. Ihre Werke entfalteten damit eine bemerkenswerte 'Ökonomie' künstlerischen Ausdrucks, weil sie dem Betrachter mit knappen Mitteln eine prägnante Aussage vermittelten.

Wie gestaltete sich die mykenische funeräre Ikonographie außerhalb der Nekropolen von Tanagra? Aus dem benachbarten Theben ist ein Beispiel bekannt, das in seiner Art in mykenischer Zeit einzigartig bleibt. Es handelt sich um das SH III B-zeitliche Grab I von

[21] s.o. Anm. 12–13.

[22] Im letzteren Fall würde es sich um eine Draufsicht der Totenbahre handeln, wobei Kline und Toter übereinander ohne Deckung dargestellt wären.

[23] Eine vereinzelte Ausnahme aus der letzten Entwicklungsphase des geometrischen Stils bietet das Fragment eines attischen Kraters mit der Darstellung einer Prothesis-Szene, s. HUBER a.O. (Anm. 12) 85 Kat.-Nr. 33. Durch die drastischen Gebärden der hier dargestellten Figuren entsteht zwischen dem Toten und den Klagenden ein eindeutiger szenischer Zusammenhang.

[24] Vgl. hierzu die Darstellung einer Bestattung auf einer Lutrophoros des Sappho-Malers, ebenda 104f.

[25] In beiden mykenischen Szenen deutet die kleinere Körpergröße der Bestatteten auf Kinder, eine Vermutung, die von der kleinen Größe der Tonlarnakes selbst bekräftigt wird. Den Anlass für diese außergewöhnlichen Darstellungen gab daher allem Anschein nach der frühe und unerwartete Tod eines Familienmitglieds.

Megalo Kastelli, das mit Wandmalereien in Fresko-Technik verziert war[26]. Für die Bedeutung dieses Grabes aus einer diachronen Perspektive genügt es anzumerken, dass die nächsten Zeugnisse griechischer Grabmalerei erst in hellenistischer Zeit auftauchen. Dargestellt wurden hier neben verschiedenen linearen Mustern vermutlich weibliche Gestalten in Trauerhaltung. Trotz seiner Einzigartigkeit zeigt dieses fragmentarisch erhaltene Fresko, dass im mykenischen Theben ein Repräsentationszwang im sepulkralen Bereich bestand, der aus anderen griechischen Regionen oder Palastzentren in diesem Maße unbekannt war[27]. Man muss folglich davon ausgehen, dass in Theben besondere soziale Umstände die Entwicklung einer funerären Repräsentation veranlassten, wie etwa in den ägyptischen Privatgräbern von Theben oder im archaischen und klassischen Athen, wo der Sepulkralbereich ein Feld sozialer Konkurrenz bot. Es ist daher nicht auszuschließen, dass die Bilder der tanagräischen Larnakes neben ihrer primär funerären Funktion auch standesspezifische Interessen artikulierten.

Das Erstaunliche bei der hier behandelten Gruppe tanagräischer bzw. thebanischer Denkmäler ist, wie isoliert diese Tradition funerärer Ikonographie in mykenischer Zeit bleibt. Die Spuren einer Sepulkralkunst auf dem griechischen Festland sind nur spärlich und ihr Bezug zum böotischen Material bleibt recht unsicher. Dies hängt sicherlich damit zusammen, dass Tonlarnakes außerhalb Tanagras äußerst selten vorkommen. Die wenigen heute bekannten Beispiele funerärer Ikonographie außerhalb Böotiens konzentrieren sich auf einen einzigen Ort, nämlich Mykene. Obwohl sie sich inhaltlich kaum miteinander verbinden lassen, zeugen sie als Ganzes für eine ikonographische Tradition, die andere Schwerpunkte als die böotische setzte. In den frühmykenischen Reliefstelen aus den Gräberrunden A und B[28], der Reliefverzierung am Eingang des so genannten Atreus-Schatzhauses und der SH III C-zeitlichen 'Bemalten Stele' aus der Kalkani-Nekropole[29] begegnen keine Trauerszenen. Gleiches gilt auch für eine leider fragmentarisch erhaltene bemalte Larnax, die mit bewaffneten Kriegern und einer Jagdszene verziert ist[30]. In Mykene dominierten also Bilder, die die schmerzliche Erfahrung des Todes ausklammerten und nur auf den Status oder die Lebensweise der Bestatteten bzw. seiner sozialen Gruppe Bezug nahmen.

Im Gegensatz zu den spärlichen Zeugnissen einer festländischen funerären Ikonographie außerhalb der Nekropole von Tanagra bietet Kreta ein weitaus umfangreicheres und besser dokumentiertes Material, das markante Ähnlichkeiten und Unterschiede zur Bilderwelt der böotischen Larnakes zeigt. Auf die Verbindungen der Insel mit der Nekropole von Tanagra weist in erster Linie die regelmäßige Verwendung von Tonlarnakes bereits seit dem Beginn der mittelminoischen Periode hin[31]. Bis in die mykenische Zeit wurden sie allerdings nur mit linearen Mustern verziert. Mit dem Einsetzen des mykenischen Einflusses auf der Insel tauchten die ersten Exemplare mit figürlichen Szenen auf[32]. Das prominenteste Beispiel der kretischen Gruppe, der aus Gipsstein gefertigte und mit Szenen des Totenrituals –

---

[26] Zu den nur in Bruchteilen erhaltenen Fresken s. TH. SPYROPOULOS, *ADelt* 27, 1972, Chron 310 Abb. 255a–b.

[27] Wie im Folgenden demonstriert werden soll.

[28] G. MYLONAS, *Ο Ταφικός Κύκλος Β των Μυκηνών* (1972–1973) 347ff.; J.G. YOUNGER, The Stelai of Mycenae Grave Circles A and B, in: R. LAFFINEUR & PH.P. BETANCOURT (Hrsg.), *TEXNH. Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 6th International Aegean Conference, Philadelphia, Temple University, 18–21 April 1996, Aegaeum* 16 (1997) 229ff.

[29] CHR. TSOUNTAS, *AEphem* 1896, 1ff.; E. VERMEULE & V. KARAGEORGHIS, *Mycenaean Pictorial Vase Painting* (1982) 132ff., 222 Kat.-Nr. XI 43.

[30] s. J.H. CROUWEL, *Well Built Mycenae. The Helleno-British Excavations within the Citadel at Mycenae, 1959–1969, Fascicule 21. The Mycenaean Pictorial Pottery* (1991) 11, 16, 24, G 1 Abb. 7 Taf. 4.

[31] B. RUTKOWSKI, *Larnasky Egejskie* (1966); DERS., *BSA* 63, 1968, 219ff.

[32] L.V. WATROUS, *Hesperia* 60, 1991, 285ff.

nicht der Totenklage – verzierte Sarkophag von Ajia Triada, datiert in den Beginn der SM III A2-Phase und könnte somit nur geringfügig älter als die frühesten Tonlarnakes aus Tanagra sein[33]. Mit diesem singulären Stück erweist sich Kreta als die einzige ägäische Kulturregion, in der alle Voraussetzungen und Vorstufen der tanagräischen Trauerszenen nachweisbar sind: a) die Verwendung von Tonlarnakes für die Aufnahme des Leichnams, b) der Brauch ihrer Verzierung mit figürlichen Szenen und schließlich c) die Darstellung von Szenen aus dem Bestattungsritual. Auf der Ebene der künstlerischen Inspiration bedurfte es zwischen den Szenen dieses Sarkophags und denen der Klagenden auf den tanagräischen Tonlarnakes nur eines kleinen Schrittes.

Erstaunlicherweise blieben die Szenen des Sarkophags von Ajia Triada in den nachfolgenden Perioden ohne Nachahmer. Die überwiegende Mehrheit der minoischen Tonlarnakes vermied konsequent die Darstellung von konkreten rituellen Handlungen oder Trauergesten. Stattdessen wurden die Seiten und Deckel der meisten Larnakes mit geometrischen und floralen Mustern, Kultsymbolen, wie Stierköpfe und Doppeläxte, Tieren und Mischwesen verziert, die sich in der Regel wirr durcheinander wie ein dekorativer Teppich auf ihren Flächen ausbreiteten[34]. Man tut sich hier schwer, diese Ornamente als mit symbolischem Sinn beladene Motive oder den Gesamtdekor einer Larnax als eine semantisch kohärente Szene zu betrachten. Es gibt allerdings einige Ausnahmen[35]: Etwa in die Zeit des Sarkophags von Ajia Triada datiert eine Tonlarnax aus der Nekropole von Knossos, die mit der Darstellung von stehenden Frauen in typischer minoischer Kleidung verziert ist[36]. Auch wenn in diesem Fall der Inhalt der Szene noch weniger konkret als im Fall des Sarkophags von Ajia Triada ist, sind die Verbindungen mit den Tonlarnakes aus Tanagra eng.

Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für diese Tendenz der kretischen funerären Ikonographie bietet eine erst vor wenigen Jahren publizierte Tonlarnax aus Pigi bei Rethymnon, welche die einzige bislang bekannte Prothesis-Szene auf Kreta aufweist[37]. Auffällig ist hier jedoch, dass diese kleinformatige Prothesis an die unscheinbarste Stelle des Behältnisses, nämlich auf die Schmalseite des Deckels, verbannt wurde. Sie wurde darüber hinaus durch die Wellenlinien der Deckelverzierung übermalt. Man darf sicherlich aus einem Einzelfund keine allgemeinen Schlüsse ziehen, doch legt die stiefmütterliche Behandlung dieses bedeutungsträchtigen Motivs die Vermutung nahe, dass das minoische Kunstverständnis es nicht erlaubte, eine derartige Szene an eine der Hauptseiten des Larnaxkörpers zu platzieren.

Bei den bislang besprochenen Beispielen handelte es sich um Werke, die aufgrund ihres Verwendungszwecks an den Ort ihrer Herstellung gebunden waren und deshalb in jedem Fall als Ausdruck lokaler ikonographischer Tendenzen betrachtet werden müssen. Anders verhält es sich bei der Keramik, eine beliebte Handelsware und einziges Massenkommunikations-

---

[33] s. C. LONG, *The Ayia Triada Sarcophagus*, SIMA 41 (1974); P. MILITELLO, *Haghia Triada* I. Gli Affreschi, MSAtene 9 (1998) 154ff.; V. LA ROSA, Nuovi dati sulla tomba del sarcofago dipinto di H. Triada, in: V. LA ROSA ET AL. (Hrsg.), *Ἐπὶ πόντον πλαζόμενοι. Simposio italiano di Studi Egei dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Pugliese Carratelli* (1999) 215ff.

[34] WATROUS a.O. 289ff.; N. MARINATOS, Minoan and Mycenaean Larnakes: A Comparison, in: J. DRIESSEN & A. FARNOUX (Hrsg.), *La Crète Mycénienne. Actes de la Table Ronde internationale organisée par l'École française d'Athènes, 26–28 Mars 1991*, BCH Suppl. 30 (1997) 281ff.

[35] Zu den wenigen kretischen Tonlarnakes mit szenischen Darstellungen s. WATROUS a.O. Taf. 87f.; 88a; 92a; 93a–d.

[36] L. MORGAN, *BSA* 82, 1987, 171ff.; WATROUS a.O. 291f.

[37] K. BAXEVANI, A Minoan Larnax from Pigi Rethymnou with Religious and Funerary Iconography, in: CHR. MORRIS (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, BICS Suppl. 63 (1995) 15ff.

mittel ihrer Epoche, in der sich auch überregionale Traditionen manifestieren konnten. Dass die Gattung der mykenischen Vasen mit figürlichen Darstellungen ein Ausdrucksmittel für die Thematisierung von sepulkralen Themen bot, wurde erst kürzlich, dafür aber in recht eindrucksvoller Weise bestätigt. Die Grabungen an der mykenischen Nekropole von Ajia Triada in Elis haben einen SH III C-zeitlichen Bildkrater zutage gefördert, dessen oberes Feld mit der Darstellung einer Prothesis-Szene verziert ist (**Abb. 5**)[38]. Der Tote liegt auf der Totenbahre. Von beiden Seiten schreiten Figuren an die Kline heran, die ihre Klage in wilden und heftigen Gebärden äußern. Interessanterweise wird diese Szene direkt mit Pferdedarstellungen verknüpft, die auf demselben Fries vorkommen. Die Ähnlichkeiten dieser Komposition mit geometrischen Prothesis-Szenen sind frappant: a) die Totenbahre als einfaches Gestell, zwischen dessen Beinen ein Geflecht gespannt ist, b) die baldachinartige Konstruktion, die sich vom oberen Bildrand nach unten ausbreitet und nichts anderes als das Bahrtuch gewesen sein kann, c) der Leichnam, der mit den Füßen nach links liegt, d) eine kleine Figur in unmittelbarer Nähe des Toten und e) das Tier unter der Totenbahre[39]. Angesichts dieser erstaunlichen Konformität an künstlerischen Konventionen ist es recht unwahrscheinlich, dass hier nur das Vorbild der gemeinsame Nenner war, nämlich das gleiche Totenritual, das sich in zwei Perioden zu einem sehr ähnlichen Bildeindruck verdichtete[40]. Zwischen beiden Zeithorizonten muss es eine Verbindung auf ikonographischer Ebene gegeben haben, denn eine solche Übereinstimmung kann nur mit der Tradierung der mykenischen Bildformel bis in die geometrische Zeit erklärt werden[41].

Fassen wir das bisher Vermutete, aber auch das bisher Erkannte zusammen und versuchen wir die eingangs formulierten Fragen zu beantworten: Die mykenischen Trauerbilder (Klagefrauen, Männerprozessionen und Prothesis-Szenen) lassen sich nach dem jetzigen Kenntnisstand als primär lokales Phänomen betrachten. Derartige Szenen kommen zwar gelegentlich außerhalb der böotischen Nekropolen vor, doch nirgendwo hat sich eine ähnliche ikonographische Tradition entfaltet. Hier sei nur daran erinnert, dass auch die griechischen Trauerbilder der geometrischen, archaischen und klassischen Zeit größtenteils das Produkt einer lokalen Tradition gewesen waren, nämlich der attischen.

Warum entwickelte sich diese ikonographische Tradition ausgerechnet in böotischen Nekropolen? Der hier verwendete geographische Begriff Böotien hat einen konkreten politischen und kulturellen Mittelpunkt, nämlich Theben, eines der mächtigsten, wenn nicht das mächtigste mykenische Palastzentrum mit weit reichendem politischen und ökonomischen Einfluss und regen Kontakten mit anderen Zentren außerhalb der ägäischen

---

[38] CHR. SCHOINAS, Εικονιστική παράσταση σε όστρακα κρατήρα από την Αγία Τριάδα Ηλείας, in: *Η Περιφέρεια του Μυκηναϊκού Κόσμου. Α΄ Διεθνές Διεπιστημονικό Συνέδριο, Λαμία 25–29 Σεπτεμβρίου 1994* (1999) 257ff.; O. VICATOU, Σκηνή πρόθεσης από το μυκηναϊκό νεκροταφείο της Αγίας Τριάδας, in: V. MITSOPOULOS-LEON (Hrsg.), *Forschungen in der Peloponnes. Akten des Symposions anlässlich der Feier '100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen', Athen 5.3–7.3. 1998*, ÖAI, Sonderschriften 38 (2001) 273ff.

[39] Vgl. z.B. G. AHLBERG, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, SIMA 32 (1971) Abb. 25.

[40] Wie CAVANAGH und MEE vermuteten, s. W. CAVANAGH & CHR. MEE, Mourning Before and After the Dark Age, in: CHR. MORRIS (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J.N. Coldstream*, BICS Suppl. 63 (1995) 55ff.

[41] Der Dekor des mykenischen Kraters kann unmöglich der künstlerische Gedankenblitz eines westpeloponnesischen Vasenmalers gewesen sein. Vielmehr liefert er einen Hinweis auf das, was sich nicht – oder besser gesagt noch nicht – bezeugen lässt, nämlich eine ikonographische Tradition funerärer Bilder, die nicht nur auf Larnakes, Grabreliefs oder Grabwänden, sondern auch auf der Keramik Ausdruck fand. Dadurch könnten sich Konzepte funerärer Ikonographie in weiter entfernte Regionen und vielleicht durch die Jahrhunderte ausgebreitet haben.

Region[42]. Vor diesem historischen Hintergrund erscheint eine Vorreiterstellung Thebens hinsichtlich der Entfaltung einer neuartigen und exklusiven funerären Bildsprache als eine verständliche Entwicklung.

Wie sind diese Bilder entstanden? Es ist sehr wahrscheinlich, dass die thebanischen Künstler bzw. ihre Auftraggeber fruchtbare Impulse aus Kreta bekommen haben, wo kurz vor oder etwa zur gleichen Zeit mit den frühesten tanagräischen Beispielen die entscheidenden Schritte zur Schaffung einer ähnlichen funerären Ikonographie gemacht worden waren. Das einzige, was auf Kreta fehlte, waren die Klagefrauen, mit anderen Worten das konkrete Vorbild des Trauergestus. Es ist möglich, dass diese Geste wie auch die Idee, eine klagende Frau oder einen klagenden Mann darzustellen, ihren Ursprung im böotischen Theben haben. Auf der Suche nach möglichen fremden Einflüssen, die einem solchen ikonographischen Motiv Pate gestanden haben können, hat man längst auf Ägypten hingewiesen, wo seit der späten 18. Dynastie und insbesondere in der ramessidischen Zeit die Totenklage ein häufiges ikonographisches Thema in der Dekoration der thebanischen Privatgräber wird[43]. Doch sind hier die ikonographischen Unterschiede zu den mykenischen Klagenden unverkennbar, so dass man im Fall eines tatsächlichen Einflusses vermuten muss, dass lediglich die Idee der Darstellung von Trauernden, nicht aber ihre konkrete bildliche Umsetzung ausschlaggebend war.

Mit welcher Gesellschaftsschicht war die Thematisierung von Trauer verbunden? Hier kann man eine eindeutigere Antwort geben. Diejenigen, die das Privileg einer Bestattung in einem mit figürlichen Szenen verzierten Sarkophag bzw. in einem mit Wandmalereien verzierten Grab genossen, waren offensichtlich keine einfachen Leute. Der hier dokumentierte funeräre Aufwand, der einen exklusiven Charakter hat, spricht eindeutig für eine elitäre Schicht. Die Diesseitsbilder, die die Larnax aus Grab 22 schmücken (Wagen, Zweikampf, Stiersprung) implizieren ebenfalls eine Ikonographie, die sich auf den Lebensstil der adeligen Klasse bezog. Die ritualisierte Totenklage selbst und ihre Darstellung konnten offensichtlich nur hochrangigen Personen zukommen. Da keine der hier behandelten Tonlarnakes mit einer königlichen Bestattung in Verbindung gebracht werden kann, lässt sich ferner konstatieren, dass die Darstellung der Trauer eine private Angelegenheit war – der Begriff 'privat' ist hier als Gegenpol der Begriffe 'staatlich' oder 'königlich' zu verstehen. Dies entspricht interessanterweise einer Konstante der Sepulkralkunst im antiken Griechenland oder sogar in anderen Kulturen und Epochen, wonach die Darstellung oder Schilderung von Trauer und Totenklage in einem 'privaten' sozialen Rahmen entsteht. In öffentlichen Monumenten und Epigrammen bleiben derartig empfindliche Themen gewissermaßen tabu, da hier in Bild und Wort die heroischen Aspekte der Verstorbenen betont werden. Die Darstellung von Trauer und Totenklage entspricht stets den Bedürfnissen von Individuen und nicht Institutionen und ist daher mit privaten Beweggründen verbunden.

Die mykenischen Trauerbilder stellen eine Denkmälergruppe dar, die in ihrem Umfang bescheiden, doch in ihrer Aussage äußerst wichtig ist. In ihrem zeitlichen Kontext gesehen, bieten diese Bilder einen sehr unmittelbaren Einblick in die Einstellung der mykenischen Gesellschaft zu dem Tod und den Toten. Aus einer diachronen Perspektive betrachtet,

---

[42] Die immer wahrscheinlicher werdende Identifizierung Thebens mit der Hauptstadt des in den hethitischen Quellen überlieferten mykenischen Königtums Ahhijawa macht seine besondere Bedeutung deutlich, s. hierzu W.-D. NIEMEIER, Hattusa und Ahhijawa im Konflikt um Millawanda/Milet, in: H. WILLINGHÖFER & U. HASEKAMP (Red.), *Hethiter und ihr Reich. Das Volk der 1000 Götter* (2002) 295.

[43] J.L. BENSON, *Horse, Bird and Man. The Origins of Greek Painting* (1970) 88ff.; s. allerdings die skeptische Haltung von CAVANAGH & MEE a.O. (Anm. 40) 56.

gewinnen sie als mögliche Vorbilder der späteren griechischen Sepulkralkunst eine besondere Bedeutung. Es ist in der Tat erstaunlich, wie viel diese mykenischen Darstellungen den geometrischen, archaischen und klassischen Trauerbildern vorwegnehmen: klagende Frauen, die beide Hände über den Kopf halten, womit in einigen Fällen eindeutig das Raufen der Haare gemeint ist, Männer die eine andere Rolle spielen und nicht den weiblichen Klagegestus vollziehen, sondern eine Hand heben, Prothesis-Szenen und schließlich Diesseitsbilder (Wagen, Ringkämpfer, Krieger und Tierfriese), die in einer nicht ganz eindeutigen Verbindung mit dem Toten oder den Hinterbliebenen standen. Um die Aussagekraft jedes einzelnen Motivs kann sicherlich debattiert werden, doch wenn man diese Bildsprache als Ganzes betrachtet, dann fällt es schwer zu glauben, dass die lange Reihe von Entsprechungen rein zufällig ist. Die unvermeidliche Schlussfolgerung ist, dass es zwischen der mykenischen und mittel- bis spätgeometrischen Periode eine gewisse Kontinuität der Bildformeln gegeben hat, die in irgendeiner Weise den Hiatus von etwa zwei Jahrhunderten einer im Prinzip ikonoklastischen Tradition überbrücken konnte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1. TH. SPYROPOULOS, *Praktika* 1969, Taf. 5a.

Abb. 2. DERS., *Praktika* 1970, Taf. 48a.

Abb. 3. M. BENZI, Riti di passaggio sulla larnax dalla Tomba 22 di Tanagra?, in: V. LA ROSA ET AL. (Hrsg.), *Επί πόντον πλαζόμενοι. Simposio italiano di Studi Egei dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Pugliese Carratelli* (1999) Abb. 1 A.

Abb. 4. E. VERMEULE, *JHS* 85, 1965, Abb. 3b.

Abb. 5. O. VICATOU, Σκηνή πρόθεσης από το μυκηναϊκό νεκροταφείο της Αγίας Τριάδας, in: V. MITSOPOULOS-LEON (Hrsg.), *Forschungen in der Peloponnes. Akten des Symposions anlässlich der Feier '100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen', Athen 5.3–7.3. 1998*, ÖAI, Sonderschriften 38 (2001) Abb. 1.

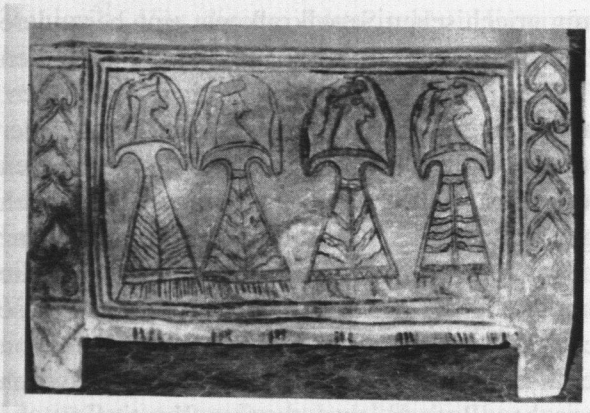

Abb. 1. Mykenische Tonlarnax aus Tanagra (Grab 6) mit Klagenden.

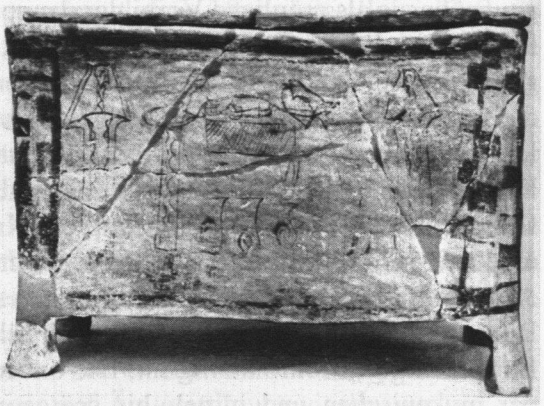

Abb. 2. Mykenische Tonlarnax aus Tanagra (Grab 3) mit Prothesis-Szene.

Abb. 3. Mykenische Tonlarnax aus Tanagra (Grab 22) mit Klagenden (oberer Fries), Wagen und Zweikampf (unterer Fries).

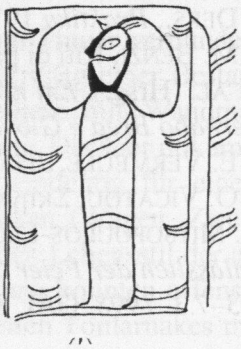

Abb. 4. Klagender Mann auf einer mykenischen Tonlarnax.

Abb. 5. Mykenischer Krater aus Agia Triada (Elis) mit Prothesis-Szene.