

## II. ANTHROPOMORPHE DARSTELLUNGEN

### II.1 Statuetten und Köpfe

Im Artemision von Ephesos wurden bisher 27 Gold- und Silberobjekte gefunden, die sich als Statuetten oder Köpfe mit anthropomorpher Darstellung erweisen<sup>109</sup>. Davon stammen 13 aus den Grabungen von A. Bammer aus den Jahren 1965–1994, die übrigen wurden während der englischen Ausgrabung unter D. G. Hogarth gefunden.

Die erstellte Typologie dieser Objektgruppe basiert auf den folgenden Kriterien: Material, Form, Darstellungsart, Physiognomie, Kleidung, Attribute und Funktion. Diese wiederum werden eingeteilt in: Gold oder Silber (Material), Ganzkörperfigur oder Kopf (Form), stehend, sitzend (Darstellungsart), weiblich oder männlich, Armhaltung, Füße, Lächeln und Gesichtsausdruck, Haartracht bzw. Kopfbedeckung (Physiognomie), Gürtel, Schleier und Gewandfalten (Kleidung), Objekte, Schmuck (Attribute) und die Funktion, nämlich als Statuette, Anhänger, Nadelkopf oder Applikation bzw. Bleche (s. Tabelle 1).

Bis auf vier sind alle Objekte aus Gold (Silber: Kat. 3. 11 [Taf. 3, Farbtaf. 3. 4]; London 1090; Istanbul 2964). Es gibt insgesamt zwölf rundplastische, als Statuetten zu identifizierende Figuren (Kat. 1–3. 6. 9 [Taf. 1–4, Farbtaf. 1–4]; London 1090. 1040; Istanbul 3069. 3067. 3068. 3071. 3066), vier Bleche, die eine menschliche Figur im Relief zeigen (Kat. 4. 5 [Taf. 3, Farbtaf. 3]; Istanbul 3063. 2964), und elf Köpfe (Kat. 7. 8. 10–13 [Taf. 3. 4, Farbtaf. 3. 4]; London 963; Istanbul 3061. 3062. 3070 und 3072).

Der Katalogaufbau selbst richtet sich nach der Funktion, die unter Punkt XIII.3.2 (Auswertung und Interpretation) ausführlicher behandelt wird: Kat. 1–8 können eindeutig als Statuetten, Kat. 9 als Anhänger, Kat. 10–11 als Nadelköpfe<sup>110</sup> und Kat. 12–13 als Bleche mit der Darstellung eines menschlichen Gesichts identifiziert werden.

#### II.1.1 DARSTELLUNGSART

Bei den ephesischen Statuetten aus Edelmetall überwiegt prinzipiell eine stehende Darstellung<sup>111</sup>; bezeichnend sind hier ein blockhafter Körperbau und eine relativ starre Haltung<sup>112</sup>. Das Charakteristikum ›stehend‹ kommt sehr häufig in der orientalisierenden archaischen Kunst vor: Die sich daraus ergebende Frontalität, der sog. Blockstil, wird durch den oft leicht nach rechts geneigten Kopf, die am Körper anliegenden Arme und die geschlossenen Beine verstärkt<sup>113</sup>.

Das Motiv der stehenden Frau ist vor allem im östlichen Mittelmeerraum als Idol bis in die Bronzezeit und darüber hinaus zurückzuverfolgen. Dieser ursprünglich als sog. Phi-Figur bezeichnete Typ hat seinen Ursprung in der nackten, stehenden Frauenfigur mit den Händen vor der Brust und gilt als urtümlicher als die von Kreta beeinflusste sog. Psi-Figur<sup>114</sup>. Auch bei späteren Kultbildern wurden diese frühen Formen

<sup>109</sup> Zu den ephesischen Goldstatuetten aus den ›Hogarth-‹ und ›Bammer-Grabungen‹ z. B. Hogarth 1908, 95; Jacobsthal 1951, 90 f.; Bammer 1985a; Gschwantler – Freiberger 2001; Gschwantler – Freiberger 2008.

<sup>110</sup> Für den Hinweis auf und die Beschreibung von Kat. 11 danke ich G. Klebinder-Gauß herzlich.

<sup>111</sup> Eine Ausnahme schien zunächst die Statuette Istanbul 3068 zu sein, für die eine sitzende Position angenommen wurde – so Hogarth 1908, 95 –, welche aber nach genauer Betrachtung nicht gesichert ist.

<sup>112</sup> Zum Ästhetisierungsprozess s. A. Bammer, Die Angst der Männer vor den Frauen – oder Ästhetisierung als Entmachtung, Hephaistos 4, 1982, 67–77; Bammer 1985c, 52 f.; E. H. Gombrich, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit (Frankfurt am Main 1977) 16 f.

<sup>113</sup> W. Deonna, Dédale ou la statue de la Grèce archaïque. I. Origine et évolution de la statue archaïque. Problèmes techniques et esthétiques (Paris 1930) 284: »... schéma rectangulaire affectant tout le corps.«

<sup>114</sup> C. Renfrew, The Development and Chronology of the Early Cycladic Figurines, AJA 73, 1969, Taf. 8 c. 9 e.



beibehalten<sup>115</sup>. Im vierten Viertel des 8. Jahrhunderts taucht das Motiv der stehenden, nackten Frau über die phönizische Handelsroute auf Kreta und um 700 v. Chr. auf Rhodos, in Ionien und Korinth auf<sup>116</sup>. In den nachfolgenden Epochen wird dieser Typ sowohl auf Kreta als auch im gesamten griechischen Raum immer seltener und lässt sich mit einer Aversion gegen vollkommen nackte, weibliche Figuren begründen<sup>117</sup>. Die primäre Form der beide Brüste haltenden Frau wird aufgegeben, zugunsten einer Darstellungsart, bei der nur noch eine Hand die Brust hält, der andere Arm gerade hinabhängt, oder aber beide Arme seitlich angelegt sind. Schon auf Zypern – als Station von Ost nach West – sind die Figuren nicht mehr nackt, sondern bekleidet gezeigt. Damit verliert die Brust bedeckende Handhaltung ihren Sinn, und auch das Bedecken der Scham wird in das Raffan des Gewandes umgewandelt. Aus dem Bedecken der Brust mit den Händen entwickelt sich hingegen das Halten eines Gegenstandes, z. B. eines Tamburins oder einer Lyra, wie es auch bei einer ephesischen Statuette (Istanbul 3071) zu sehen ist. Meist handelt es sich dabei um einen runden Gegenstand, »woraus sich die formale Herkunft aus der Brust der unbekleideten Statuetten erkennen lässt«<sup>118</sup>. Ab der geometrischen und vor allem archaischen Epoche werden Frauenfiguren prinzipiell bekleidet dargestellt, im Gegensatz zum Orient, wo weibliche Figuren auch weiterhin nackt sind und die Hände vor der Brust halten<sup>119</sup>. Dennoch scheint der Typ der weiblichen, stehenden und bekleideten Figur – wenn auch mit eigenen Stilelementen versehen – aus dem Osten tradiert zu sein. Einzelne Charakteristika, so etwa die Stufenperücke, die z. T. auch bei den ephesischen Statuetten wie beispielsweise bei Kat. 5 (Taf. 3, Farbtaf. 3) in Erscheinung tritt, wurden ebenfalls in diesen Übernahmeprozess miteinbezogen<sup>120</sup>. Zugleich wurde vermutlich auch die ideelle Vorstellung, dass östliche Frauenfiguren allgemein als Schutzmächte galten, übernommen<sup>121</sup>.

### II.1.2 PHYSIOGNOMIE

Die Figuren aus dem Artemision zeichnen sich durch einen säulenartigen Unterkörper, eng anliegende Arme, einen übermäßig großen Kopf und unproportionierte Glieder aus<sup>122</sup>. Genaue anatomische Details fehlen oft. Meist ist die Rückseite eher flach gestaltet und von einem langen Schleier bedeckt, die Beine sind unter dem langen Gewand nicht zu sehen. Füße, die unter dem Rocksäum hervorschauen, sind nur bei Kat. 6 (Taf. 3, Farbtaf. 3) und Istanbul 3071 vorhanden, Brüste lassen sich in den meisten Fällen ebenfalls nur im Ansatz erkennen (Ausnahmen sind Kat. 1 [Taf. 1. 2, Farbtaf. 1. 2]; Istanbul 3069. 2964. 3071). Die Arme sind bis auf Kat. 4 (Taf. 3, Farbtaf. 3), Istanbul 3068, Istanbul 3071 und Istanbul 3066 seitlich herabhängend gezeigt und meist überdimensional lang gestaltet.

Trotz dieser eher altertümlich wirkenden Formen<sup>123</sup>, kann hier nicht von minderer Qualität gesprochen werden, sondern eher von einem Charakteristikum ionischer Werkstätten des späten 7. Jahrhunderts<sup>124</sup>.

<sup>115</sup> Helck 1979, 172.

<sup>116</sup> Reichel 1942, 41–45; allgemein: St. Böhm, Die »nackte Göttin«. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst (Mainz 1990).

<sup>117</sup> V. K. Müller, Frühe Plastik in Griechenland und Kleinasien (Augsburg 1929) 45 f. Abb. 227. 231.

<sup>118</sup> Helck 1971, 51; Helck 1979, 173.

<sup>119</sup> Laffineur 1978, 45 f.: Auf rhodischen Goldplättchen finden sich zwei Varianten dargestellt: Weibliche Figuren, die mit beiden Händen die Brust bedecken (Kat. 83. 84), oder geflügelte Figuren, deren Unterarme vom Körper abgehoben sind und deren Hände sich unter der Brust berühren (Kat. 66–74); dazu auch Ch. Zervos, Naissance de la civilisation en Grèce (Paris 1962) Taf. 126. 129. 238. 335; S. S. Weinberg, Neolithic Figurines and Aegean Interrelations, *AJA* 55, 1951, 122–125 Nr. 3–5. 7 Taf. 1 c. 2 a–c.

<sup>120</sup> Helck 1979, 186.

<sup>121</sup> Helck 1979, 174: »Als die alten Schutzmächte durch Theologisierung in den Himmel »abwanderten« und dadurch den gewöhnlichen Menschen, hier insbesondere der Frau im Volk, nicht mehr unmittelbar zugänglich waren, musste das Vakuum gefüllt werden.«

<sup>122</sup> Diese Überproportionierung bringt Bammer 1985a, 46 auch mit der Bronzestatuette aus der »Hogarth-Grabung« in Verbindung; zu dieser s. Hogarth 1908, 145 f. Taf. 14; Akurgal 1961a, Abb. 176 f.

<sup>123</sup> Vgl. diesen Statuentyp mit Beispielen aus anderen Materialien aus der »Hogarth-Grabung«: Hogarth 1908, 160 f. Taf. 21, 2; 24, 7. 11; Jacobsthal 1951, Taf. 35 c–d.; Akurgal 1961a, 195–216 Abb. 155–161. 165–173. 176–177.

<sup>124</sup> Zu den Werkstätten: Rudolph 1998; İşik 1986/87, 61 und Anm. 42. Zu Nachahmungen oder zu Importen von Künstlern oder Objekten nach Ephesos s. z. B. Jacobsthal 1951, 93; Dunbabin 1957, 49; Bammer 1985a, 55–58; Bammer 1985b, 103–108; Kerschner 2008, 225–227.

Bis auf eine Ausnahme (London 1090) sind alle aus dem Artemision bekannten Figuren aus Edelmetall weiblich.

### II.1.2.1 Armhaltung

Die ephesischen Statuetten Kat. 1, 2, 3, 5, 6 und 9 (Taf. 1–4, Farbt. 1–4) zeigen alle eine einheitliche Armhaltung: Die überlang wiedergegebenen Arme sind symmetrisch und vertikal am Körper anliegend, die geschlossenen Finger mit dem leicht abgespreizten Daumen, vor allem bei Kat. 6 erkennbar, können noch als eine zusätzliche Verlängerung gedeutet werden. Eine vergleichbare Haltung findet sich auch bei einer Elfenbeinstatue aus dem Artemision, die auf einem Pantherkopf steht<sup>125</sup>.

Auch die Darstellungen aus der ›Hogarth-Grabung‹ geben diese Armhaltung großteils wieder. Ausnahmen bilden Istanbul 3068 und Istanbul 3066 mit abgewinkelten Armen, ebenso wie Istanbul 3071 mit abgewinkelttem Arm und einer Lyra. Die abgewinkelten Arme und vorn im Schoß zusammengeführten Hände von Istanbul 3068 wurden auch als Indiz für ihre Interpretation als sitzende Figur gewertet<sup>126</sup>.

Für den ephesischen Statuettentyp mit seitlich herabhängenden und überlang wiedergegebenen Armen gibt es beispielsweise in der anatolischen Großplastik keine Vergleiche<sup>127</sup>. Bei späthethitischen weiblichen Figuren ist normalerweise ein Arm vorgestreckt, während der andere mit dem Unterarm vor dem Leib liegt und beide Hände charakteristische Attribute halten. Dabei werden die Objekte mit den Händen umfasst und nicht wie bei vielen ionischen Statuetten auf der flachen Hand gehalten<sup>128</sup>. Diese Arm- und Handhaltung mit symmetrisch gesenkten Oberarmen, vorgestreckten Unterarmen und flach ausgestreckten Händen mit geschlossenen Fingern und abgespreizten Daumen erinnern an Opfergesten und finden sich auch bei urartäischen Darstellungen<sup>129</sup>. Phrygische Figuren wie die Kybeledarstellungen aus Ankara und Gordion fassen Vogelbeine mit den Fingern und zeigen damit die Übernahme der späthethitischen Tradition im Gegensatz zu den ionischen Darstellungen<sup>130</sup>.

Mit den ephesischen Statuetten hingegen vergleichbar ist eine etruskische Figurengruppe auf einem Goldblech aus einem nicht näher bekannten Grab in Narce, das um 700 v. Chr. datiert wird<sup>131</sup>, da die Figuren in einer ähnlichen Körperhaltung wiedergegeben sind: Die dargestellte Göttin wird durch die geschlossene Beinhaltung, die anliegenden Arme und die strenge Frontalität charakterisiert und mit einem spezifischen Astarte-Typ identifiziert, für den es eine weit zurückreichende Tradition im syrischen Bereich gibt<sup>132</sup>.

<sup>125</sup> Art.86/K175: Muss 1989; Muss 1992.

<sup>126</sup> s. dazu o. Anm. 111.

<sup>127</sup> Bammer 1985a, 53.

<sup>128</sup> Işık 1986/87, 75.

<sup>129</sup> Fleischer 1978, 354; H.-V. Herrmann, Urartu und Griechenland, JdI 81, 1966, 79–141 bes. 127 f. (allgemein zu Urartu); in der griechischen Religion: B. Eckstein-Wolf, Zur Deutung spendender Götter, Mdl 5, 1952, 39–75; E. Simon, Opfernde Götter (Berlin 1953); N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (München 1959) bes. 24–31; H.-V. Herrmann, Zum Problem der Entstehung der griechischen Großplastik, AA 1974, 636–638; H.-V. Herrmann, Zum Problem der Entstehung der griechischen Großplastik, in: Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst, Festschrift Ernst Homann-Wedeking (Waldsassen, Bayern 1975) 35–48; W. Barta, Das Götterkultbild als Mittelpunkt bei Prozessionsfesten, MDAIK 23, 1968, 75–78 mit weiterer Lit.

<sup>130</sup> Işık 1986/87, 75. Der Frage, ob die Wahl der Attribute dabei eine Rolle gespielt hat und sich damit eine Herleitung aus einer bestimmten Region ergibt, kann hier nicht nachgegangen werden.

<sup>131</sup> von Hase 1975, 130–132 Taf. 39.

<sup>132</sup> Ein guter Vergleich ist eine Elfenbeinstatue aus Nimrud: von Hase 1975, 132 mit Lit. Taf. 40 rechts; Barnett 1948, 4 Taf. 3 a; Barnett 1957, 208. 214 Taf. 75. Vgl. auch einen Toilettegegenstand mit einer aufgesetzten Gruppe von drei weiblichen Figuren aus Ägypten, die eine syrische Arbeit darstellen: R. D. Barnett, The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians, Iraq 2, 1935, 193 Taf. 27, 1; B. Freyer-Schauenburg, Elfenbeine aus dem samischen Heraion (Hamburg 1966) 112 Taf. 32 b. Einen guten Vergleich zu Narce bilden kleine plastische Goldblechanhänger aus dem Fossagrab II, Nekropole Banditella in Marsiliana, aus dem 1. Viertel des 7. Jhs. v. Chr. Es handelt sich um zwei von ursprünglich zehn zu einem Halsschmuck gehörende, nackte Frauenfigürchen gleichen Typs, aber unterschiedlicher Größe (H 2,7–3,4 cm). Die Hände der Figuren sind in charakteristischer Haltung jeweils an die Leistenengegend angelegt. Das Halsband selbst mit deutlich abgesetzten großen Perlen ist typisch für die Darstellung einer Fruchtbarkeitsgöttin: dazu von Hase 1975, 132 Taf. 40 links und Anm. 151 mit Lit.

### II.1.2.2 FüÙe

Sichtbar sind die FüÙe bei bekleideten Statuetten nur bei Kat. 6 (Taf. 3, Farbtaf. 3) und Istanbul 3071.

Bei beiden Figuren ist der Gewandsaum bogenförmig geschnitten, um die nackten FüÙe freizugeben, wie es auch bei zwei Elfenbeinen aus dem Artemision<sup>133</sup> sowie bei einer Kubaba-Darstellung aus KargamiÙ<sup>134</sup> der Fall ist – allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass die ephesischen Goldstatuetten im Gegensatz zu den genannten Vergleichsbeispielen weder eine Gliederung der Zehen noch sonstige anatomische Details aufweisen.

Bei den übrigen ephesischen Goldstatuetten schließt die Figur jeweils mit dem Chiton ab. Diese Art der Darstellung, die unter den Statuetten im Artemision weit verbreitet ist, findet ihre Vorgänger vor allem in der phrygischen Kunst, wo die Rockunterkante fast immer ohne Angabe der FüÙe am Boden aufsitzt<sup>135</sup>.

### II.1.2.3 Gesichtsausdruck und Lächeln

Die Statuetten aus dem Artemision von Ephesos sind das »bemerkenwerteste Beispiel für den physiognomischen Realismus in der archaischen Kunst. Die ephesischen Frauengesichter folgen keinem einheitlichen Schema, sondern sie sind uneinheitlich, »individuell« gestaltet<sup>136</sup> – ein Phänomen, das in der griechischen archaischen Kunst eher selten zu finden ist<sup>137</sup>.

Trotz ihrer individuellen Gestaltung weisen die Formen- und die Ornamentensprache der ephesischen Statuetten auch griechische Züge auf<sup>138</sup>: Auffallend ist vor allem der im Verhältnis zum übrigen Körper in seinen Proportionen viel zu groß dargestellte Kopf, der die Monotonie unterbricht und als ein typisches Merkmal für archaische Darstellungen gilt.

Die Uneinheitlichkeit des Gesichtsausdrucks der Goldstatuetten liegt vermutlich darin, dass die Figuren z. T. unterschiedlichen Stil- und Zeitstufen angehören, wie zwischen Kat. 1 (Taf. 1. 2, Farbtaf. 1. 2) und Kat. 6 (Taf. 3, Farbtaf. 3) deutlich wird. So ist der durch eine Art »dreieckige Begrenzung der Partie zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln«<sup>139</sup> und damit zu einem Lächeln verzogene Gesichtsausdruck bei Kat. 6 vergleichbar mit dem einer Elfenbeinfigur aus dem Tumulus D von Bayındır bei Elmalı (zwischen 620 und 590 v. Chr.)<sup>140</sup>, deren Gesichtsdetails wiederum mit Darstellungen der späthethitischen und phrygischen Kunst korrespondieren<sup>141</sup>. Auch die großen, ovalen, umrandeten und ohne Pupillenangabe wiedergegebenen Augen und die breite, an den Flügeln noch auseinander gezogene Nase der Elfenbeinstatue aus Bayındır finden sich bei Kat. 6 im Gegensatz zu Kat. 1. Letztgenannte hingegen zeigt detailgetreue Augen mit strichlierten Brauen und einer geraden, schmalen Nase und gehört daher eher in die Gruppe der späteren Darstellungen. Das angedeutete Lächeln aber zeigt sich auch bei Kat. 1, wie wohl es auch bei einigen weiteren Goldfiguren anzunehmen ist (Kat. 5. 7. 10 [Taf. 3. 4, Farbtaf. 3. 4]; Istanbul 3071 und 3062).

Der lächelnde Gesichtsausdruck<sup>142</sup> ebenso wie die weichen Gesichtszüge wurden nach F. IÙık vor allem über die Vermittlung phrygischer Bildwerke von den späthethitischen auf die frühen ionischen Schöpfungen übertragen<sup>143</sup>. So zeigt eine späthethitische weibliche Sphinx aus Kululu bei Kayseri aus der ersten Hälfte des

<sup>133</sup> Hogarth 1908, Taf. 21, 6; 22; Bammer 1988c, 210 Abb. 52.

<sup>134</sup> IÙık 2003, 22 mit Lit.

<sup>135</sup> IÙık 2003, 23 Anm. 89: Eine Ausnahme bildet die Kybele aus Boğazköy. Diese scheint die einzige phrygische Darstellung zu sein, »bei der die FüÙe angegeben sind und die Rockunterkante darüber eine Wellenform zu bilden versucht«.

<sup>136</sup> Bammer 1985a, 57.

<sup>137</sup> Bammer 1985a, 54.

<sup>138</sup> Akurgal 1980, 192 f.

<sup>139</sup> IÙık 2003, 26.

<sup>140</sup> IÙık 2003, 3 Taf. 1, 1–4; 7, 1. 2; 10, 1: hier bezeichnet als Figur »Antalya A«. Die Statuette befindet sich heute im Museum von Antalya.

<sup>141</sup> IÙık 2003, 26.

<sup>142</sup> Allgemein zum Lächeln in der Kunst: E. Akurgal, Darstellung von seelischen Stimmungen im späthethitisch-phönikisierenden Stil, *IstMitt* 43, 1993, 283–285; H. Kenner, Weinen und Lachen in der Kunst, *SBWien* 234 (1960) 63–68.

<sup>143</sup> IÙık 1986/87, 104 f.

8. Jahrhunderts einen bogenförmig gebildeten Mund, der als Lächeln zu deuten ist<sup>144</sup>. Dieses Lächeln wurde vermutlich aus der im 8. Jahrhundert in Südostanatolien entstandenen Synthese der syrisch-phönizischen und späthethitischen Formen übernommen<sup>145</sup>. Allerdings schafften es erst die ionischen Künstler – im Gegensatz zu den ersten Versuchen auf dem griechischen Festland, wo das Lachen nur durch einen verzogenen Mund ausgedrückt wird, – auch die Augen der Figuren zum Strahlen zu bringen<sup>146</sup>.

Diese Ionisierung der ostanatolischen Gesichtszüge, die sich auch in den mandelförmigen Augen, einer kurzen Nase mit breiten Flügeln und flach an den Kopf gedrückten Ohren zeigt, fand vermutlich während des Überganges vom 7. zum 6. Jahrhundert statt<sup>147</sup>.

#### II.1.2.4 Haartracht und Kopfbedeckung

Die Figuren 5 und 10, London 1090 und 963, Istanbul 3071 und 3072 sind die einzigen bekannten Darstellungen in Edelmetall aus dem Artemision, bei denen die Haare sichtbar sind<sup>148</sup>, wobei die Köpfe Kat. 5 und 10 (Taf. 3, 4, Farbtaf. 3, 4), Istanbul 3071 und London 963 mit einer sog. Etagenperücke ausgestattet sind<sup>149</sup>. Diese ist ein typisches Merkmal des dädalischen Stils und entstammt ursprünglich der syrischen Kunst<sup>150</sup>. Im Gegensatz zu den syrischen Vorbildern, bei denen das Haar vertikal gegliedert ist, zeigt die frühgriechische Haartracht am Haaransatz gewöhnlich kurze, perl- oder spiralförmige Locken, manchmal auch nur kleine Kreise. Diese Art der Frisur mit herabfallendem, halblangem und horizontal gewelltem Haar weist im 7. Jahrhundert eine Vielzahl der griechischen Statuetten auf.

Darstellungen von Figuren mit »Etagenperücke« finden sich beispielsweise in Form der Frau-Bienen-Gestalten aus der archaischen Nekropole auf Thera<sup>151</sup> oder auf rhodischen Goldplättchen aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts<sup>152</sup>. Ähnlich trägt auch die Statuette Istanbul 3071 ihr schulterlanges, glattes Haar, nämlich mit Mittelscheitel und durch horizontale Streifen in drei Felder gegliedert. Die einzelnen Haarsträhnen werden durch vertikale Ritzungen angegeben.

Bis auf die eben genannten Beispiele sind bei den übrigen ephesischen Goldfiguren die Haare unter einem Schleier verborgen. Oftmals scheint der Schleier mit einem Band am Kopf fixiert zu sein, wie beispielsweise bei Kat. 1 (Taf. 1, 2, Farbtaf. 1, 2). Hier ist das Band noch zusätzlich mit einem Mäandermotiv verziert. Bei allen übrigen Darstellungen aus Gold aus dem Artemision handelt es sich – wenn vorhanden – um unverzierte Bänder<sup>153</sup>.

Das heute als *Çarşaf* bezeichnete Schleierruch kann mit den Schleiern der ephesischen Goldstatuetten nicht verglichen werden. Die Schleier der Goldfiguren sind zwar über die Stirn gezogen und dort auch befestigt, fallen aber dann die gesamte Rückseite gerade hinunter und bedecken die Haare vollständig<sup>154</sup>. Diese Darstellungsart erinnert an Beispiele in der späthethitischen Kunst: Dort »... wurde der Mantel auf dem Kopf und hinter den Ohren so straff gezogen, dass die Haare unsichtbar, die Ohren frei sind«<sup>155</sup>.

<sup>144</sup> T. Özgüç, *Kültepe and Its Vicinity in the Iron Age* (Ankara 1971) 106.

<sup>145</sup> Işık 1986/87, 105. Gegen die These einer direkten Übernahme des Lächelns von syrischen Vorbildern beispielsweise bei den ephesischen Elfenbeinen spricht der zeitliche Abstand von ca. 100 Jahren zu den Nimruder Statuetten. Zum Stil der Nimruder Elfenbeine s. Orthmann 1971, 165–167 Taf. 68 f.

<sup>146</sup> Zur Verbindung zwischen dem Lächeln und dem Glanz oder sog. Leuchten der Augen: Gladigow 1990, 99 beschreibt damit neben Größe, Schönheit und Wohlgeruch auch die Attribute der Gottesvorstellung.

<sup>147</sup> Işık 2003, 31 f. Zur Beschreibung der Gesichtszüge schon Akurgal 1992b, 68; Işık 2001, 85 f.

<sup>148</sup> Allgemein zur Haartracht: J. Fink, *Die Haartracht der Griechen* (Würzburg-Aumühle 1938) 13 f. Ab der 2. Hälfte des 7. Jhs. kann zwischen Frauen und Männern allein aufgrund der Haartracht kaum noch unterschieden werden: Papastamos 1970, 117 f.

<sup>149</sup> Zu London 963: Jacobsthal 1956, 64 Abb. 268.

<sup>150</sup> Akurgal 1980, 178 f.; Barnett 1957, Taf. 4, 88 f. zu nackten Göttinnen mit etagenartig gegliedertem Haar, das manchmal die Ohren freilässt, die dann in sehr unnatürlicher Art nach vorn abstehen.

<sup>151</sup> Pfuhl 1903, 225–227 Taf. 5, 1–3.

<sup>152</sup> Laffineur 1978, 191 Taf. 1, 1.

<sup>153</sup> Akurgal 1961a, 180 Abb. 128.

<sup>154</sup> Nach Bammer 1985a, 46–49 geht das Schleierruch auf nordsyrisch-kleinasiatische Einflüsse zurück und kommt vor allem im ostionischen Bereich vor.

<sup>155</sup> Işık 2003, 18.

## II.1.3 KLEIDUNG

Beinahe alle Figuren aus dem Artemision sind bekleidet gezeigt: Ausnahmen bilden Kat. 5 (Taf. 3, Farbtaf. 3) und London 1090, die nackt dargestellt sind und auch in ihrem übrigen Erscheinungsbild nicht dem allgemeinen Schema der ephesischen Statuetten aus Edelmetall entsprechen. London 1090 ist außerdem die einzige bekannte männliche Figur der ephesischen Goldfunde und besitzt mit ihrer Kurzhaarfrisur und Nacktheit die charakteristischen Merkmale der männlichen archaischen Statuetten.

Bezeichnend für die ephesischen Statuetten ist eine einfache Tracht<sup>156</sup>: Der lange Chiton ist meist in der Taille gegürtet, in der oberen Hälfte glatt und unter dem Gürtel vertikal gefältelt wiedergegeben. Eine ähnliche Bekleidung findet sich auch bei einigen Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision<sup>157</sup> und bei der einzigen Bronzestatue aus der ›Hogarth-Grabung‹<sup>158</sup>. Beinahe alle Figuren tragen einen Schleier, der über dem Kopf befestigt ist und an der Rückseite den Körper entlang bis zur Standfläche fällt – so konnte auf eine detaillierte Frisur verzichtet werden<sup>159</sup>.

Das schlichte, lange, nicht unbedingt auf ein bestimmtes Vorbild zurückgehende Gewand kann als typische Kleidung des 7. Jahrhunderts v. Chr. angesprochen werden<sup>160</sup>, wobei sich eindeutig östliche Elemente feststellen lassen. Der breite Gürtel, der um die Taille geschlungen ist, erinnert an späthethitische Vorbilder und ist wohl als Binde aus kostbarem Material zu verstehen, die um den Leib gewickelt war. Auch die Bezeichnung ›Chiton‹ kommt vermutlich aus dem Orient<sup>161</sup>. Die einfachste Art der Falten, die Plisséefalten, die während der früharchaischen Periode in der ionischen Kleinplastik überaus beliebt sind, werden im 7. Jahrhundert durch die Vermittlung phrygischer Kybelebilder übernommen<sup>162</sup> und sind eigentlich hethitischen Ursprungs<sup>163</sup>. Als Vorläufer können weibliche hethitische Gottheiten mit plissiertem Rock aus Yasilikaya<sup>164</sup>, südanatolisch-nordsyrische Reliefs aus dem 1. Jahrtausend<sup>165</sup>, ein Kubabarelieff aus Kargamiş<sup>166</sup> und syrische Elfenbeinarbeiten aus Nimrud<sup>167</sup>, die alle schon einen gefältelten langen Rock zeigen<sup>168</sup>, angeführt werden.

<sup>156</sup> Zur Tracht allgemein: Bieber 1965, 19.

<sup>157</sup> z. B. Hogarth 1908, Taf. 24, 3.

<sup>158</sup> Hogarth 1908, 145 Taf. 14, 1 f.

<sup>159</sup> s. dazu auch das vorangegangene Kap. II.1.2.4 über die Haartracht.

<sup>160</sup> In homerischer Zeit ist das leinerne Pharos, das gegürtet und meist mit einem Schleier getragen wird, das weibliche Prunkkleid im Gegensatz zum alltäglichen Peplos. Von Homer selbst wird es nur für Göttinnen erwähnt; s. dazu Bammer 1985a, 53, der die Möglichkeit erwägt, dass die Tracht der ephesischen Statuetten mit einem ganz bzw. zumindest teilweise in Falten gelegten Kleid in Verbindung mit einem Schleier ebenfalls ein Pharos darstellen. Das gerillte Kleid der ephesischen Bronze (Hogarth 1908, Taf. 14, 1. 2) wird von M. Bieber jedenfalls als Pharos bezeichnet: Bieber 1965, 24 f.

<sup>161</sup> Das Wort Chiton ist ursprünglich akkadisch: Dunbabin 1957, 58; Akurgal 1980, 189.

<sup>162</sup> Işık 2003, 16 f. Obwohl in der älteren Literatur angenommen wurde (Bittel 1963, Taf. 13; zur Faltenbildung: V. Müller, Gewandschemata der archaischen Kunst, AM 46, 1921, 37), dass geschichtete Zickzackfalten als Motiv in der Skulptur ihren Weg von Ionien nach Inneranatolien genommen haben, kann diese These heute widerlegt werden: A. Spycket, La statuaire du Proche-Orient anciens (Leiden 1981) 416 Abb. 270 b. Dazu auch schon Bammer 1985a, 46. Zu dem Thema, dass der gekleidete Korentyp keine rein griechische Erfindung ist, sondern sich schon in der phrygischen Skulptur findet: Lapatin 2001, 49. Die Zickzackfalte ist, wie späthethitische Statuen beweisen, aus der anatolischen Tradition entstanden; dazu Işık 1986/87, 95–100 mit Lit.

<sup>163</sup> Işık 1986/87, 67–71 mit Abb. 17–19. Zu den folgenden Vergleichen s. Bammer 1985a, 49.

<sup>164</sup> Akurgal 1961b, Abb. 76 f.; Akurgal 1980, 219.

<sup>165</sup> H. Genge, Nordsyrisch-südanatolische Reliefs (Kopenhagen 1979) Abb. 54. 64. 117 f. 120; Orthmann 1971, Taf. 66 K/2; Akurgal 1980, Abb. 13. 35.

<sup>166</sup> Bittel 1963, 18 Taf. 12; Mellink 1983, Taf. 71/2.

<sup>167</sup> Barnett 1957, 3 Taf. 17; 26 Taf. 23.

<sup>168</sup> Akurgal 1980, 219: Für E. Akurgal gehen die Falten in der ionischen Plastik auf phönizische, syrische oder aramäische Bildwerke des jungspäthethitischen Stils zurück; die ersten Versuche im griechischen Raum seien in der kykladischen, rhodischen und thasischen Vasenmalerei nachweisbar. Beispielsweise hätten die mit Gittermuster oder anderen linearen Ornamenten geschmückten Kleider der kykladischen Vasen ihre besten Parallelen in den syrischen Elfenbeinreliefs. Aber erst um 570 v. Chr. nahmen die Bildhauer parallele, vertikale Falten in ihr Repertoire auf, im Gegensatz zu Kreta, das schon im 2. Viertel des 7. Jhs. diese Falten in der Kleinkunst verwendet hat. Die gleiche Tracht findet sich auch bei den Figuren der melischen Amphoren des frühen 6. Jhs.: J. H. Hopkinson – J. Baker-Penoyre, New Evidence of the Melian Amphorae, JHS 22, 1902, 46–75 Taf. 5.

Auch andere Elemente in der Darstellungsweise finden sich in der phrygischen Skulptur<sup>169</sup>: Die Kybelebilder aus Gordion und Ankara<sup>170</sup> sind ebenfalls mit Schleier und Chiton bekleidet, wobei der Schleier allerdings Kopf, Schultern und Rücken sowie die linke untere Körperhälfte bis zur Standfläche bedeckt und rechts entlang der Körperkontur sichtbar ist<sup>171</sup>. Vergleichbar mit diesen Kybelebildern ist nur die Bronzestatue aus dem Artemision<sup>172</sup>, die eine ähnliche Schleiergestaltung und Untergliederung des Chitons in unterschiedliche Falten (vertikale Falten am Unterkörper, schräge bzw. S-förmig gegliederte Falten am Oberkörper) aufweist.

Ein anderer Trend geht schließlich ebenfalls von Ost nach West: Die bekannte phrygische Webkunst und die phrygischen Prunkgewänder werden nach Westen exportiert. Die Motive der phrygisch gemusterten Stoffe, die sich beispielsweise auf dem Felsrelief von İvriz im südöstlichen Anatolien finden<sup>173</sup>, werden teilweise von der einheimischen ionischen Textilindustrie und Vasenmalerei übernommen<sup>174</sup>. Allerdings trägt nur eine einzige Goldstatuette, nämlich Kat. 1 (Taf. 1. 2, Farbtaf. 1. 2), ein Gewand, das zusätzlich zu dem gefalteten Unterrock eine Verzierung aufweist: Die Borte des Halsausschnitts wie die Ärmel sind mit einem Mäanderband dekoriert, das sich auch im Saum des Schleiers wiederfindet<sup>175</sup>. Der Mäander als Motiv, der in der phrygischen Kunst zwar auf verschiedenen Trägern vorkommt, ist jedoch als Gewandverzierung eher unbekannt<sup>176</sup>. Angetroffen wird er hingegen in Form loser Hakenkreuze<sup>177</sup> bei einer Elfenbeinfigur aus dem Artemision<sup>178</sup> und dem Mädchen aus dem Gruppenbild vom Tumulus D in Bayındır<sup>179</sup>.

Die im Grunde relativ einfache Tracht der ephesischen Goldstatuetten, deren oberer Gewandabschnitt immer faltenlos wiedergegeben ist, lässt sich stilistisch schwer einordnen. Bei genauerer Betrachtung der Details, wie beispielsweise des Ärmelschnitts, können aber durchaus Vergleiche gefunden werden. So zeigen Kat. 1 und 6 halblange Ärmel, wobei bei Kat. 1 die Ärmel schwalbenschwanzförmig geschnitten sind und bei Kat. 6 oberhalb des Ellenbogens gerade abschließen. Diese Machart mit vor allem rund oder gerade geschnittenen Ärmeln, die vor dem Ellbogen enden, tritt schon bei späthethitischen Frauendarstellungen

<sup>169</sup> E. Özgen – İ. Özgen, Antalya Museum <sup>2</sup>(Ankara 1992) 190 Nr. 42. Die Kleidung der phrygischen Statuetten hielt man zunächst fälschlicherweise ebenfalls für ionisch: Naumann 1983, 71–77.

<sup>170</sup> R. Temizer, Un bas-relief de Cybèbe découvert à Ankara, *Anatolia* 4, 1959, 183–187; Bittel 1963, Taf. 10 f.; Akurgal 1961a, Abb. 60; Mellink 1983, Taf. 71/1.

<sup>171</sup> Die durch den aufgesteckten Schleier bedingte ungleichmäßige Darstellung des Unterkörpers phrygischer Kybelen ist aber autochthon, nämlich nordsyrisch-kleinasiatisch und nicht griechisch«, meint Bammer 1985a, 49 und führt zwei Belege an: eine Bronzematrix aus Tell Halaf (M. v. Oppenheim – B. Hrouda, Die Kleinfunde aus historischer Zeit, Tell Halaf 4 [Berlin 1962] 32 f. Taf. 29. 84 a. b) und ein Pyxisfragment aus Nimrud (Barnett 1957, 8 Taf. 23). Hier wird der Schleier bzw. das lange Gewandteil auf der Rückseite der weiblichen Figur nach oben gezogen, dargestellt durch aufsteigende Schrägfalten. Dieses Aufbinden wird auch bei einer Elfenbeinstatue (Hogarth 1908, Taf. 21, 2; 24, 7. 11) und bei einer Terrakottafigur Art. 73/K204 aus dem Artemision durch die Ritzzeichnungen angedeutet: Bammer 1985a, 49. Işık 1986/87, 72: Da sich in den Einzelheiten der Kybele-Tracht viele östliche Elemente finden, wird deutlich, dass die phrygischen Werkstätten wohl den ionischen Schöpfungen als Vorbilder gedient haben und nicht umgekehrt. Das Fehlen des Schrägmantels, der für die ionischen weiblichen Gewandfiguren am Beginn des 2. Viertels des 6. Jhs. typisch wird – z. B. bei der Hera des Cheramyas: W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (München 1969) 161 Abb. 159. 160 –, kann als weiterer Beleg dafür herangezogen werden, dass die ionischen Bildwerke den einheimischen anatolischen Künstlern nicht bekannt gewesen sein können: Işık 1986/87, 47 f.; Mellink 1983, 349. 354 f.

<sup>172</sup> Bammer 1985a, 46. 48; von Akurgal 1971, 9 hingegen als Mantel interpretiert, der auch Kopf und Arme bedeckt und bis auf den Boden fällt.

<sup>173</sup> Boehmer 1973, 150 f. Abb. 3. Zu einer genauen Beschreibung s. u. Kap. XIII.3.4.1, S. 187 f. Zu einem Vergleich zwischen İvriz und den Elfenbeinen aus Ephesos s. E. Akurgal, Eine ephesische Elfenbeinstatue aus Erythrai, in: *Lebendige Altertumswissenschaften. Festschrift Hermann Vetters* (Wien 1985) 47; Işık 2001, 87.

<sup>174</sup> s. u. Kap. IX.1.2 und Kap. XIII.2.2.

<sup>175</sup> Zum Mäandermotiv s. u. Kap. IX.1.2. Ebenfalls ornamentiert, allerdings mit einem losen Hakenkreuz, ist eine Elfenbeinstatue aus Ephesos: Hogarth 1908, Taf. 21, 2; 24, 7. 11. Dieses Ornament wurde mit dem Tierfriesstil in Verbindung gebracht: dazu Akurgal 1961a, 198; Jacobsthal 1951, 90. Smith 1908, 156 zu den geometrischen Ornamenten an den Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision.

<sup>176</sup> Naumann 1983, 90. Die einzige bis jetzt bekannte Ausnahme ist eine ionisierte Kybele-Statue aus Midas-Stadt, die sich im Museum von Afyon befindet: Işık 2003, 14 Anm. 37 und 223 mit Lit.

<sup>177</sup> Işık 2003, 6.

<sup>178</sup> Bammer 1988c, 210 Abb. 52.

<sup>179</sup> Işık 2003, 5 Taf. 4, 1–4.



auf, wie beispielsweise bei einer der Elfenbeinfiguren aus Bayındır<sup>180</sup>. Schwalbenschwanzförmige Ärmel finden sich dagegen bei der Bronzestatue<sup>181</sup> und zwei Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision<sup>182</sup>; allerdings tragen die beiden letztgenannten einen faltenlosen Chiton mit einem angedeuteten Kolpos, der schon als Übergang zum ionischen Stil gesehen werden kann<sup>183</sup>. Eine eindeutige Ionisierung der Kleidung – wie beispielsweise bei einer der ephesischen Elfenbeinstatuetten<sup>184</sup> – findet sich jedoch bei keiner der Goldfiguren.

#### II.1.4 ATTRIBUTE

Nur zwei Statuetten sind mit Objekten ausgestattet: London 1040 hält eine Kanne mit Kleeblattmündung<sup>185</sup> und eine Omphalosschale<sup>186</sup>, Istanbul 3071 ist mit einer Lyra gezeitigt. Zusätzlich schmücken einfache Armringe die Handgelenke von Istanbul 3071 und Kat. 1 (Taf. 1. 2, Farbtaf. 1. 2). Weiterer Schmuck in Form von Ohrgehängen ist nur bei Kat. 3 (Taf. 3, Farbtaf. 3) und 6 (Taf. 3, Farbtaf. 3) gegeben. Vermutlich handelt es sich dabei um Ohrschmuck, der mit langen, tropfenförmigen Anhängern verziert ist, in dieser Form aber nicht unter den realiter vorhandenen ephesischen Ohrringen aus Gold gefunden wurde<sup>187</sup>.

Ob Schmuck automatisch eine Interpretation der dargestellten Figur als Gottheit impliziert, muss dahingestellt bleiben. So trägt beispielsweise die Frau auf der Grabstele eines Ehepaars aus Maraş (Ende 8./Anfang 7. Jh. v. Chr.) im aramäisierend-hethitischen Stil<sup>188</sup> neben einer phrygischen Fibel und einem Nasenring<sup>189</sup> reichen Ohrschmuck bestehend aus Ohrgehängen, aber auch Perlen, die am Ohrmuschelrand befestigt sind, und weitere Ringe um das Fußgelenk. Dies widerspricht einem zwangsläufigen Zusammenhang von Schmuck und göttlicher Darstellung.

Die Zuweisung von Attributen an eine bestimmte Gottheit gestaltet sich daher noch schwieriger. Spätestens ab der Klassik können Götter auch ohne ihre »Kennzeichen« dargestellt werden, sozusagen als »reine Figuren«, deren Göttlichkeit allein durch den Betrachter erkannt werden konnte<sup>190</sup>. Vielleicht ist diese Tendenz in der Klassik auch schon für die Archaik nachzuweisen, da die Goldstatuetten aus dem Artemision, die durchweg als göttliche Darstellungen interpretiert werden<sup>191</sup>, bis auf wenige Ausnahmen ebenfalls ohne jegliche Attribute wiedergegeben sind.

#### II.1.5 ZUSAMMENFASSUNG

Über die Datierung der Statuetten aus der »Hogarth-Grabung« finden sich unterschiedliche Aussagen in der Literatur: P. Jacobsthal sieht bei einigen der Statuetten aus der sog. Basis der »Hogarth-Grabung« (Istanbul 3069. 3067. 3068; London 1040) stilistische Ähnlichkeiten mit den Sphingendarstellungen auf den Goldappliken (z. B. London 905)<sup>192</sup>, die von ihm in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts datiert werden<sup>193</sup>. Andererseits stützt er sich bei den genannten Goldstatuetten auf deren vertikale Gewandfalten und bezieht sich damit auf E. Langlotz, der in einem Vergleich mit der ionischen Großplastik davon ausgeht, dass Gewandfalten

<sup>180</sup> Işık, 2003, 26 Anm. 102 und Lit. Zur Figur selbst s. Işık 2003, 3 Taf. 1, 1–4; 7, 1. 2; 10, 1.

<sup>181</sup> Hogarth 1908, Taf. 14, 1. 2.

<sup>182</sup> Hogarth 1908, Taf. 21, 6; 24, 3.

<sup>183</sup> Işık 1986/87, 66 f.

<sup>184</sup> Hogarth 1908, Taf. 24, 3. Zur Beschreibung: Işık 2003, 33.

<sup>185</sup> Freundlicher Hinweis M. Kerschner.

<sup>186</sup> Von Jacobsthal 1951, 90 als Patera bezeichnet.

<sup>187</sup> s. Kap. VI.1 über Ohrringe.

<sup>188</sup> Akurgal 1980, 126 Abb. 26 f. Basalt; H 1 m; Adana, Archäologisches Museum.

<sup>189</sup> Ein silberner Nasenring findet sich auch auf einer phönizischen Terrakottamaske aus dem späten 7. bzw. 6. Jh. v. Chr. aus Dermech/Karthago, heute im Bardo Nationalmuseum in Tunis: D. Harden, *The Phoenicians* (Harmondsworth 1980) Taf. 78.

<sup>190</sup> Gladigow, 1990, 101. In der Klassik vielleicht auch auf die Philosophie Platons und deren strikten Ablehnung jeder Metamorphose zurückzuführen: Plat. polit. 381 f.: Gott ist vollkommen und einfach.

<sup>191</sup> s. u. Kap. XIII.1.1 (Interpretation).

<sup>192</sup> Marshall 1911, 69 Nr. 905 Abb. 11.

<sup>193</sup> Jacobsthal 1951, 90. Zur Datierung der Sphingen auf den Goldappliken schon Kunze 1931, 259.

erst eine Erfindung des 6. Jahrhunderts waren<sup>194</sup>. Ein Vergleich mit der Monumentalplastik erscheint allerdings fragwürdig: Wie kann das faltenfreie Gewand von großen Marmorstatuen für die Datierung von winzigen Objekten aus Edelmetall ausschlaggebend sein? Abgesehen davon, dass fehlende Gewandfalten bei Marmorstatuen nicht automatisch gleichbedeutend mit einer Nichtexistenz sind<sup>195</sup>. Die späte Datierung der Hogarth'schen Goldfiguren in das 6. Jahrhundert wurde auch durch einen Vergleich mit ephesischen Statuetten aus Bronze und Elfenbein zu unterstützen versucht<sup>196</sup>.

Für eine frühere chronologische Einordnung sprechen hingegen sowohl der Fundkontext<sup>197</sup> als auch stilistische Faktoren. Denn es sind, neben den oben schon ausführlich besprochenen späthethitischen und phrygischen Bildwerken<sup>198</sup>, auch Tonstatuetten mit Gewandfalten aus dem frühen 7. Jahrhundert bekannt: Aus Gortyn auf Kreta stammen Terrakottafiguren der mitteldädalischen Periode (670–640 v. Chr.), die einen Chiton ab dem Gürtel mit vertikalen Falten tragen<sup>199</sup>. Ebenso besitzen die Figuren auf vier Terrakottaplättchen aus Aigina, die aufgrund stilistischer Details um 660 v. Chr. eingeordnet werden können, Falten in der unteren Gewandhälfte<sup>200</sup>.

Die Gesichter dieser vier ephesischen Goldstatuetten aus der ›Hogarth-Grabung‹ (Istanbul 3067, 3068, 3069; London 1040) lassen sich außerdem mit jenen auf einigen rhodischen Goldplättchen<sup>201</sup> vergleichen, die in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts datiert werden und dem orientalisierenden Stil angehören. Parallelen dazu finden sich wiederum auf den Goldappliken aus dem Artemision, wie z. B. die große Nase der Sphingendarstellung (Istanbul 3079)<sup>202</sup>. Daher scheint eine Datierung der Figuren (Istanbul 3069, 3067, 3068; London 1040) in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts wahrscheinlich.

Betrachtet man die hier vorgestellten Goldfiguren aus den österreichischen Grabungen bezüglich ihrer äußeren Erscheinungsform nun im Hinblick auf die vorangegangenen Kapitel, lässt sich eine zeitliche Einordnung wie folgt darstellen:

Die Statuette Kat. 1 (Taf. 1, 2, Farbtaf. 1, 2) wird häufig aufgrund des ›starken ionischen Einflusses‹ um 580/570 v. Chr. datiert<sup>203</sup>. Ihre Fundlage weist allerdings auf eine frühere Datierung – nämlich an das Ende des 7. Jahrhunderts<sup>204</sup>. Auch F. Işık ordnet Kat. 1 der stilistischen Gruppe um zwei der Figuren aus Bayındır/Elmalı, die Bronze aus Istanbul, ein ephesisches Elfenbein und ein weiteres aus Berlin zu<sup>205</sup>, die von ihm in

<sup>194</sup> Jacobsthal 1951, 91. Da Istanbul 3067 keine Falten besitzt, spricht Jacobsthal in Anm. 29 von der Möglichkeit, dass die Gewandfalten bei dieser Statuette aufgemalt gewesen sein könnten – ähnlich wie bei ephesischen Elfenbeinstatuetten: zu diesen s. Hogarth 1908, 94 f. Taf. 4, 4. 13. 15. Zur Entwicklung in der Plastik: J. Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period* (London 1978) 68–72: 1. Hälfte 6. Jh.: Statuetten mit kugeligen Köpfen und zylindrischen Körpern.

<sup>195</sup> Kagan 1982, 355.

<sup>196</sup> z. B. Simon 1986, 29; zu den Statuetten: Hogarth 1908, 145 f. Taf. 14 (Bronze); 156–160 Taf. 22 und 24 (Elfenbein); Bammer 1982, 61–87 Taf. 16 a (Gold); 16 b (Elfenbein). Eine weitere Figur, die möglicherweise aus dem Artemision stammt, befindet sich im Royal Ontario Museum: *BOntMus* 9, January 1930, 6; Bammer 1985a, 39–58. Kunze 1931, 259 hingegen spricht sich, die beiden Statuetten betreffend (Hogarth 1908, Taf. 14; 24, 5), für eine Datierung in die 1. Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. aus.

<sup>197</sup> Die kleinen Goldstatuetten aus der ›Hogarth-Grabung‹, Istanbul 3069, 3067, 3068 und London 1040, stammen aus dem ›foundation deposit‹ der Zentralbasis und sind nach M. Weißl aufgrund der stratigraphischen Analyse in das 3. Viertel des 7. Jhs. zu datieren: Weißl 2002, 319–321; Weißl 2004, 476. Zur Diskussion s. auch M. Weißl, *Die Geschichte der Ausgrabungen im Artemision bis 1905*, in: Seipel 2008, 52 f.

<sup>198</sup> s. dazu o. auch Kap. II.1.3 zur Kleidung. Zur Datierung der vergleichbaren Kybele-Darstellungen in das 7. Jh. s. P. Demargne, *Die Geburt der griechischen Kunst* (München 1965) 398.

<sup>199</sup> Weidauer 1975, 78 Anm. 142; Kagan 1982, 355. Zu den Statuetten: G. Rizza – V. Santa Maria Scirianari, *Il Santuario sull'acropoli di Gortina* (Athen 1968) Taf. 17, 101 b; 27, 173 a–d.

<sup>200</sup> Higgins 1967, 49 Abb. 15.

<sup>201</sup> Laffineur 1978, z. B. Taf. 7.

<sup>202</sup> Hogarth 1908, Taf. 8, 2.

<sup>203</sup> E. Akurgal, *Griechische und römische Kunst in der Türkei* (München 1987) 36; Bammer – Muss 1996, 73; Gschwantler – Freiberger 2001, 81; U. Muss, *Kleinplastik aus dem Artemision von Ephesos*, in: J. Cobet – V. v. Graeve – W.-D. Niemeier – K. Zimmermann (Hrsg.), *Frühes Ionien. Eine Bestandsaufnahme. Panionion-Symposium Güzelçamlı 26. 9.–1. 10. 1999*, *MilF* 5 (Mainz 2007) 217: »1. Viertel des 6. Jhs.«; U. Yügrük-Planken in: Seipel 2008, 128.

<sup>204</sup> s. u. Kap. XII.2.1, Fundkontext S. 148 mit Anm. 933; Bammer 1982, 71.

<sup>205</sup> Zu den Figuren aus Bayındır/Elmalı: Işık 2003, 3 Taf. 1 (Silberstatuette ›Antalya A‹); 4 Taf. 2 (Elfenbeinstatuette ›Antalya B‹). Zur Bronze aus Istanbul: Hogarth 1908, Taf. 14; Matz 1950, 162 f. Taf. 70 a. Zum ephesischen Elfenbein: Bammer 1985a, Abb. 1, 3; Işık 2001, Abb. 9. Zur Elfenbeinstatuette aus Berlin: Işık 1986/87, Abb. 5, 6.

das letzte Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird<sup>206</sup>. Der Stil von Kat. 1 erscheint tatsächlich ausgefeilter als bei den Statuetten aus der ›Hogarth-Grabung‹ (Istanbul 3069, 3067, 3068 und London 1040), die vermutlich in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts datieren<sup>207</sup>. Damit könnte die Goldstatuette Kat. 1 chronologisch nach diesen, aber vor der Elfenbeinstatuette mit zwei Falken aus Istanbul<sup>208</sup> eingeordnet werden, die mit ihren gerundeten Armen, geknickten Ellenbogen und den nicht so deutlich hervorgehobenen Augen naturalistischer gestaltet ist und der vollen Reife der Elfenbeinschnitzerei entspricht<sup>209</sup>.

Der Hinterkopf von Kat. 1, der mit einem ziselierten Gitternetz bedeckt ist, zeigt keine Frisur, sondern einen verzierten Schleier<sup>210</sup>. Eine ähnliche Mäanderborte, die den Schleier und den Kleidersaum von Kat. 1 ziert, findet sich bei einer ephesischen Elfenbeinstatuette<sup>211</sup>. Ein mit Mäandern geschmücktes Band befestigt auch den Schleier eines Mädchenkopfes aus Alt-Smyrna (um 550 v. Chr.)<sup>212</sup>; aber vor allem die Bordüre des Schleiers auf einem archaischen Kopf aus Didyma<sup>213</sup> entspricht von ihrer Machart Kat. 1. Ebenso weisen einige Elfenbeinfiguren aus der ›Hogarth-Grabung‹<sup>214</sup> Schleier auf, die das Haar darunter vollkommen verbergen, und tragen – bis auf die fehlenden Falten im unteren Gewandabschnitt – auch eine ähnliche Kleidung. Als die beste stilistische Parallele kann ein Fund aus der ›Bammer-Grabung‹ – ein als Elfenbeinstatuette B bezeichnetes Objekt<sup>215</sup> – angeführt werden: Diese Figur besitzt ebenfalls groß aufgerissene, umrandete Augen, die gleiche starre Haltung sowie einen Schleier<sup>216</sup> und wird in das vierte Viertel des 7. Jahrhunderts datiert<sup>217</sup>.

Die detaillierten Gesichtszüge und das Lächeln, das Mäandermotiv, der Schleier und die schwalbenschwanzförmig geschnittenen Ärmel<sup>218</sup> weisen die Statuette Kat. 1 an das Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr.

Die Figur Kat. 2 (Taf. 3, Farbtaf. 3) dagegen wirkt in ihrem gesamten Erscheinungsbild sehr altertümlich: Mit ihrem riesigen Kopf, den groben Gesichtszügen und dem ungegliederten Gewand dürfte sie als eine der älteren im Artemision gefundenen Statuetten aus Edelmetall zu interpretieren sein. Direkte stilistische Vergleiche müssen aufgrund des unstrukturierten Erscheinungsbildes unterbleiben. Ähnliches gilt wohl ebenfalls für Kat. 3 (Taf. 3, Farbtaf. 3). Auch der Anhänger Kat. 9 (Taf. 4, Farbtaf. 4) gehört seiner Form nach in diese eher grob gearbeitete Gruppe. Die Gesichter von Kat. 8, 11–13 (Taf. 3, 4, Farbtaf. 3, 4) sind so schlecht geprägt, dass keine Vergleiche möglich sind. Das Blechfragment Kat. 4 (Taf. 3, Farbtaf. 3) erinnert in seiner Darstellungsweise mit dem abgewinkelten Arm an Istanbul 3068. Die Falten des unteren Gewandteils erscheinen eher unregelmäßig, aufgrund der geringen Erhaltung kann keine genauere stilistische Einordnung vorgenommen werden. Für alle Objekte gilt daher eine zeitliche Einordnung allein aufgrund ihrer Fundlage, nämlich in die zweite Hälfte des 7. bzw. die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts und für Kat. 2 und 3 in das 7. Jahrhundert<sup>219</sup>.

Eine Besonderheit unter den Goldobjekten aus dem Heiligtum stellt aufgrund ihrer Nacktheit die Figur Kat. 5 dar (Taf. 3, Farbtaf. 3). Nackte, stehende, weibliche Statuetten finden sich beispielsweise im Ori-

<sup>206</sup> Işık 2001, 95. Zu einer späteren Datierung der Bronze in die 60er Jahre des 6. Jhs. s. die Untersuchungen von W. Darsow, Zum ionischen Mäntelchen, in: T. Dohrn (Hrsg.), Festschrift Andreas Rumpf (Krefeld 1952) 56. Ihm folgen C. Rolley, Die griechischen Bronzen (München 1984) 114 Abb. 98; Naumann 1983, 76 Nr. 5; Akurgal 1961a, 214 f.; Bittel 1963, 12.

<sup>207</sup> s. o.

<sup>208</sup> Hogarth 1908, Taf. 24, 8.

<sup>209</sup> Carter 1985, 238, 279 mit Anm. 144, wo sie allerdings zu bedenken gibt, dass eine parallele Entwicklung in der Gold- und Elfenbeintechnik nicht unbedingt als gesichert angenommen werden kann.

<sup>210</sup> Schon von Bammer 1984, 209 als Schleier interpretiert.

<sup>211</sup> Hogarth 1908, Taf. 21, 6; 22; s. dazu auch o. Kap. II.1.3.

<sup>212</sup> Akurgal 1992b, 80 Abb. 11.

<sup>213</sup> K. Tuchelt, Einige Neufunde archaischer Skulpturen aus Didyma, in: H. Kyrieleis (Hrsg.), Archaische und klassische griechische Plastik I (Mainz 1986) 32 Taf. 11, 3, 4.

<sup>214</sup> z. B. Hogarth 1908, Taf. 21, 6; 24, 3, 4, 5, 9, 10. Nach Carter 1985, 238 könnte damit auch die Datierung der sog. Schleierträgerin – Hogarth 1908, Taf. 24, 3 – auf die Wende zwischen dem 7. und 6. Jh. v. Chr. angehoben werden.

<sup>215</sup> Art.81/K205: Bammer 1985a, 41 Abb. 3: als ›Artemision B‹ bezeichnet; Işık 1986/87, 51 f. Abb. 7; Işık 2001, 94 Abb. 9.

<sup>216</sup> Carter 1985, 239.

<sup>217</sup> Işık 2001, 95.

<sup>218</sup> s. o. Kap. II.1.3 S. 39 f.

<sup>219</sup> s. dazu u. S. 148 mit Anm. 929.

ent, auf Kreta, in Athen und in Süditalien<sup>220</sup>. Die von Kat. 5 getragene Etagen- oder Stufenperücke, oben schon besprochen, lässt an die dädalische Kunst auf Kreta denken<sup>221</sup>. Ein Vorgänger findet sich in Form eines Anhängers, der aus dem sog. Tekke-Grab bei Knossos (8. Jh. v. Chr.) stammt und an dessen Ende sich menschliche Köpfe im frühdädalischen Stil befinden<sup>222</sup>. Ein weiterer vergleichbarer Anhänger stammt aus der Ida-Grotte auf Kreta: Er besteht aus einem Plättchen mit der Darstellung von drei weiblichen, bekleideten Figuren im dädalischen Stil (um 680 v. Chr.)<sup>223</sup>. Ebenfalls eine ähnliche Frisur zeigt ein Terrakottakopf aus Basel, der dem kretisch-reifdädalischen Stil (670/65–640 v. Chr.) zuzuordnen ist<sup>224</sup>. Im Artemision selbst wurden ebenfalls unbekleidete, weibliche Statuetten, allerdings aus anderen Materialien, gefunden: eine Elfenbeinstatue, die sich mit den Händen die Brüste hält<sup>225</sup>, und zwei weibliche Figuren aus Terrakotta<sup>226</sup>, die alle entweder um die Mitte oder in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden. Eine zeitliche Einordnung von Kat. 5 aufgrund der dädalischen Vergleiche um die Mitte des 7. Jahrhunderts bzw. kurz davor scheint daher angemessen und stimmt auch mit dem Fundort im Westteil der Cella des Pe-ripteros überein.

Auch die Statuette Kat. 6 (Taf. 3, Farbt. 3) scheint eine eher frühe Schöpfung zu sein, im Gegensatz zu den späteren ionisierten Darstellungen des frühen 6. Jahrhunderts aus anderen Materialien. Da die Figur in ihrem gesamten Habitus eher orientalisches anmutet, kann sie zumindest noch vor dem letzten Viertel des 7. Jahrhunderts datiert werden<sup>227</sup>. Ihre flächigen Gesichtszüge erinnern an ostanatolische Formen und hier ganz speziell an urartäische Kesselattaschen, wie F. Işık treffend bemerkt<sup>228</sup>; aber auch die herabhängenden Arme ohne Attribute entsprechen früheren Vorstellungen. Seinem Vergleich<sup>229</sup> mit der Darstellung einer Kubaba aus Kargamiş aufgrund der »Rahmung des säulenförmig gestalteten Körpers mit leicht seitlich vorstehenden Çarşaf« und der »bogenförmigen Endung des Gewandes über den Füßen« oder einer Kybele aus Gordion aufgrund »des das Gesicht rahmenden kurzen Haars« kann jedoch nicht zugestimmt werden. Der Schleier von Kat. 6 ist unverziert, und obwohl die Füße sichtbar sind, fehlt im Gegensatz zur Kubaba aus Kargamiş eine Gliederung der Zehen. Die sog. Haartracht von Kat. 6 wird von F. Işık als leicht variierte

<sup>220</sup> Bammer 1991/92, 20; St. Böhm, »Die nackte Göttin«: Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst (Mainz 1990); R. M. Ammerman, The Naked Standing Goddess: A Group of Archaic Terracotta Figurines from Paestum, *AJA* 95, 1991, 203–230. Schon ein goldener Plättchenanhänger aus einem Grab in Minet el-Beida, dem Hafen des antiken Ugarit in Syrien, zeigt eine nackte Göttin mit ägyptischer Hathorfrisur und Halskette aus der Zeit zwischen dem 15. und 13. Jahrhundert v. Chr.: dazu zuletzt I. Cornelius – H. Niehr, Götter und Kulte in Ugarit (Mainz 2004) 50 Abb. 85 (ich danke A. Bammer für den Literaturhinweis). Die Szene auf dem Goldplättchen wird von A. E. Barclay, The Potnia Theron: Adaption of a Near Eastern Image, in: R. Laffineur – R. Hägg (Hrsg.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference, Göteborg 12.–15. April 2000, Aegaeum 22* (Liège 2001) 376 f. als Darstellung eines lokalen syrischen Typs der »Herrin der Tiere« gedeutet. Zu Repräsentationen der Potnia Theron im Artemision s. auch weiter unten Kap. XIII.1.2. Der Typ des zungenförmigen Anhängers aus Ugarit findet sich auch im Artemision: s. Kap. V.1.5.

<sup>221</sup> Bammer 1991/92, 20; Bammer 1988b, 28 Abb. 33.

<sup>222</sup> Higgins 1969, 151 Abb. 44 b Mitte; Boardman 1967, 68 Nr. 2 Taf. 11.

<sup>223</sup> Higgins 1969, 151 Abb. 44 a. Nach R. Higgins ist dieser Stil provinziell phönizisch, die Darstellungsart selbst hingegen ist rein kretisch und kann mit den Bronzefiguren aus Deros verglichen werden: zu diesen s. Richter 1968, Abb. 70–75.

<sup>224</sup> P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode (Mainz 1982) 32 Taf. 14, 3. Zu einem weiteren Terrakottakopf: Blome a. O. Taf. 14, 4. Denkbar wäre nach K. Gschwantler und V. Freiberger auch eine Herleitung vom syrisch-phönizischen Astarte-Typ: Gschwantler – Freiberger 2001, 79.

<sup>225</sup> Hogarth 1908, Taf. 24, 2; Inv. Istanbul 2876.

<sup>226</sup> Terrakottastatue bei Hogarth 1908, 200 Abb. 37; Tonplakette in London aus der Wood-Grabung: Muss 1999, 598 Anm. 12 Taf. 147, 3; M. Dewailly – U. Muss, Tonfiguren aus dem Artemision von Ephesos, in: Muss 2008, 118 (Datierung der Tonplakette: Mitte des 7. Jhs.).

<sup>227</sup> Işık 2003, 29 f. ordnet sie noch vor der sog. Spinnerin (Hogarth 1908, Taf. 24, 1) ein, die von ihm in das 4. Viertel des 7. Jhs. gesetzt wird.

<sup>228</sup> Işık 2003, 30. Seiner Ansicht nach ist die ephesische Goldstatuette Kat. 6 demnach vorarchaisch und könnte eine Vorform für die Hera von Samos bilden: zur Lit. s. Işık 2003, Anm. 121. Zu den urartäischen Kesselattaschen: H. V. Herrmann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit I. Kesselattaschen und Reliefuntersätze, *OF* 4 (Berlin 1966) 56. 76 f. Nr. 2. 3 Taf. 24, 1. 3; Akurgal 1961a, 35. 38 Abb. 18 f.; E. Akurgal, Urartäische und Altiranische Kunstzentren (Ankara 1968) 40 Taf. 6 c–d.

<sup>229</sup> Işık 2003, 30.

Form einer Elfenbeinfigur aus Bayındır<sup>230</sup> und einer weiteren aus Gordion<sup>231</sup> beschrieben: Als eine »in Höhe des Mundes bzw. des Kinns pagenkopffartig abschließende Haartracht«<sup>232</sup>. Diese eng am Kopf sitzende »Haarkappe« ist ursprünglich späthethitisch-phrygischen Ursprungs<sup>233</sup> und wird oft anstelle eines Polos getragen wie beispielsweise in den Darstellungen auf der Stele von Maraş<sup>234</sup> oder einer weiteren Elfenbeinfigur aus Bayındır/Elmalı<sup>235</sup>, die diese Tracht auch auf eine ionisierte Elfenbeinstatue aus dem Artemision übertragen hat<sup>236</sup>. Eine Haarkappe mit darübergezogenem Schleier findet sich ebenfalls bei späteren ionischen Darstellungen, wo auf den Polos als göttliches Merkmal verzichtet wurde<sup>237</sup>. Meines Erachtens lassen sich allerdings keine Haare unter dem Schleier von Kat. 6 erkennen, vielmehr handelt es sich um Ohrgehänge<sup>238</sup>. Als Parallele zu dem eher ungriechischen Gesicht sei das Goldblech Istanbul 3070 erwähnt, das schon von P. Jacobsthal als Figur mit ungriechischen Gesichtszügen beschrieben wurde<sup>239</sup>. Auch der bereits besprochene Gesichtsausdruck und das Lächeln bei Kat. 6, das mit einer Elfenbeinstatue aus Bayındır/Elmalı (620–590 v. Chr.) verglichen wurde, weisen in diese Richtung. Durch ihre eher orientalische Formensprache kann die Figur vor 620 v. Chr. eingeordnet werden<sup>240</sup>; diese Datierung entspricht auch ihrem Fundort<sup>241</sup>.

Kat. 7 (Taf. 3, Farbtaf. 3) erinnert an eine Figur auf einem hethitischen Goldblech aus Alacahöyük, das allerdings »großreichszeitlich« (13. Jh.) datiert wird<sup>242</sup>. Die Ähnlichkeit der dreieckigen Nase, die in der Mitte eine Einkerbung aufweist und der Nasenwurzel, die direkt in die Brauen überläuft und somit das obere Gesichtsfeld begrenzt, ist verblüffend. Auch das hethitische Figürchen besitzt schon einen doppelwulstartigen Abschluss des Schleiers, wenn auch nur in rudimentärer Form, da das Blech an dieser Stelle abgerissen ist. Andere Vergleiche sind nicht bekannt. Kat. 7 wurde im Grabungsbereich um die Basis D gefunden und datiert aufgrund des Fundkontextes in die zweite Hälfte des 7. bzw. an den Anfang des 6. Jahrhunderts.

Ein weiteres Stück, das – wie schon Kat. 5 – an dädalische Terrakottaköpfe<sup>243</sup> erinnert, ist der Nadelkopf Kat. 10 (Taf. 4, Farbtaf. 4). Ähnliche Gesichtszüge weist ein Objekt aus der »Hogarth-Grabung« (London 963) auf: Die Nadel in Form eines Kubus zeigt auf jeder Seite die Darstellung eines menschlichen Gesichts mit Etagenperücke. Auch hier sind die punktförmigen Augen von mandelförmig geschnittenen Linien umrahmt, die zugleich als Brauen in eine pyramidenförmig geformte, spitze Nase übergehen. Der Mund besteht wie bei Kat. 10 aus zwei schmalen horizontalen Linien. Beide zeigen eine horizontale Gliederung der Haarsträhnen. Sowohl Kat. 10 als auch London 963 finden hauptsächlich in den menschlichen Gesichtern mit Etagenperücken auf den rhodischen Blechen und Appliken stilistische Parallelen, die zeitlich in der zweiten

<sup>230</sup> Işık 2003, 5 Taf. 3, 1–4; 4, 1–4; 5, 1–3; 8, 1–3; 11, 1. 2: als »Antalya C« bezeichnet.

<sup>231</sup> R. S. Young, The Gordion Campaign of 1965, *AJA* 70, 1966, 268 f. Taf. 74, 5; Işık 2003, 10 Taf. 14, 4: als »Gordion A« bezeichnet.

<sup>232</sup> Işık 2003, 15. Dabei handelt es sich um eine über der Stirn eng anliegende, gescheitelte Haargrenze: so beschrieben bei Greifenhagen 1965, 130.

<sup>233</sup> Zu späthethitisch-phrygischen Vorbildern aus Karatepe: Işık 1986/87, 91 f. Abb. 28–30. Zur Haarkappe im hethitischen Reich: P. Neve, Hattuša. Stadt der Götter und Tempel, Zaberns Bildbände zur Archäologie 8 (Mainz 1992) 71 Abb. 211 f.

<sup>234</sup> Orthmann 1971, Taf. 47 f. 48 d.

<sup>235</sup> Işık 2003, 7 Taf. 6, 1–4; 7, 3; 8, 4; 12, 1: als »Antalya D« bezeichnet.

<sup>236</sup> Işık 2003, 19. Deutlich zu sehen vor allem in der Profilansicht bei Akurgal 1961a, Abb. 160. Zur Elfenbeinstatue aus dem Artemision: Hogarth 1908, Taf. 24, 3.

<sup>237</sup> Naumann 1983, 116 und 118. Işık 2003, 57 meint, dass eine Elfenbeinstatue in Berlin (»Berlin A«) ebenfalls eine Haarkappe trägt und es sich nicht wie bisher angenommen, um die Haargrenze unter dem Polos handelt. Ein anderes Beispiel ist ein samisches Kopffragment, bei dem »das am Kopf eng anliegende, glatte Schleiertuch über der Stirn auch durch eine kurze Furche wie gescheitelt zu sein scheint«. Dazu B. Freyer-Schauenburg, Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils, Samos 11 (Bonn 1974) 40 f. Nr. 17 Taf. 10.

<sup>238</sup> Nach Gschwantler – Freiberger 2001, 81 und Gschwantler – Freiberger 2008, 122 handelt es sich um Locken.

<sup>239</sup> Jacobsthal 1951, 91.

<sup>240</sup> Gschwantler – Freiberger 2001, 82.

<sup>241</sup> Zum Fundort s. u. Kap. XII.2.1.

<sup>242</sup> T. Özgüç, Alacahöyük, in: Die Hethiter und ihr Reich. Ausstellungskatalog Bonn (Stuttgart 2002) 175 Abb. 11; 347 Kat. 118; T. Özgüç, Studies on Hittite Relief Vases, Seals, Figurines and Rock-Carvings, in: M. J. Mellink – E. Porada – T. Özgüç (Hrsg.), Aspects of Art and Iconography: Anatolia and Its Neighbors. Studies in Honor of Nimet Özgüç (Ankara 1993) 487–489 mit Taf. 84, 2 a–b (freundlicher Hinweis M. Weißl).

<sup>243</sup> P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode (Mainz 1982) 32 Taf. 14, 3.

Hälfte des 7. Jahrhunderts anzusetzen sind<sup>244</sup>; daher kann für die ephesischen Darstellungen von einer ähnlichen Datierung ausgegangen werden.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass sich für die figürlichen Repräsentationen aus dem Artemision kein einheitlicher Typ festlegen lässt<sup>245</sup>, trotzdem sind prinzipiell gewisse gemeinsame Merkmale bei einem Großteil der Darstellungen vorhanden.

Gemeinsam sind den meisten Figuren aus dem Artemision die Frontalität, das dreieckige Gesicht, eine niedrige Stirn, große und runde Augen sowie eine hervorstehende, leicht gerundete Nase mit breiten Flügeln; mit Ausnahme einer gegürteten Taille fehlen die übrigen Details oft<sup>246</sup>. Vorbilder für die ephesischen Goldstatuetten finden sich im Nahen Osten, in Anatolien, in der dädalischen Kunst und in der orientalisierenden Periode der rhodischen Figuren. Die Abbildung seelischer Stimmungen durch den weich modellierten und leicht lächelnden Gesichtsausdruck einiger der Figuren aus dem Artemision wurde aus phrygischen Darstellungen übernommen, die wiederum eine Synthese aus phönizischen und späthethitischen Kunstelementen bildeten<sup>247</sup>. Die Phryger, die im 8. Jahrhundert die Nachfolge des späthethitischen Reiches antraten, hatten bedeutenden Einfluss auf die ionische Küste und dabei vor allem auf Ephesos. Vermutlich wurde die phrygische Reliefkunst vom Gedankengut der späthethitischen Schule geprägt und bildete damit zugleich ein Zwischenglied zwischen den östlichen Vorbildern und den westlichen Nachschöpfungen Anatoliens im 7. vorchristlichen Jahrhundert<sup>248</sup>. Aber auch andere Elemente weisen auf einen orientalischen Ursprung hin: die Faltengebung des langen Rockes, das Tragen eines Mantels bzw. Schleiers, der über den Kopf gezogen wird und Schultern wie Rücken bedeckt, der Gürtel, der schon aus der hethitischen Epoche bekannt ist<sup>249</sup>, oder auch der Chiton selbst, der sich bereits in Ägypten und Assyrien findet und entweder über Karien<sup>250</sup> oder über die Aramäer<sup>251</sup> nach Griechenland gekommen war. Trotzdem dürften aber die Gestaltungsprinzipien der ephesischen Goldstatuetten insgesamt als lokal bzw. als ionisch-lydisch angesprochen werden<sup>252</sup>. Da eine einheimische ionische Elfenbeinschnitzereiwerkstatt in Ephesos lokalisiert wird<sup>253</sup>, kann selbes vermutlich auch für das Goldschmiedehandwerk angenommen werden<sup>254</sup>.

Hält man sich an die stilistische Einteilung der bislang vorhandenen Elfenbeinstatuetten in zwei oder drei Gruppen<sup>255</sup>, nämlich eine orientalische (2. Hälfte 7. Jh.), eine sog. Übergangsgruppe und eine ionische (ca. 1. Hälfte 6. Jh.)<sup>256</sup>, so gehören sämtliche während der ›Bammer-Grabung‹ im Artemision gefundenen Figuren aus Edelmetall ebenso wie vermutlich ein Großteil der Objekte aus den englischen Grabungen der orientalischen Gruppe an. Versucht man eine chronologische Abfolge der stilistisch aussagekräftigen Darstellungen kommt man zu folgendem Ergebnis<sup>257</sup>: Bei Kat. 5 scheint es sich – aufgrund ihrer Nacktheit und Etagenperücke – um eine vermutlich dädalisch beeinflusste, frühe Darstellung, nämlich um die Mitte des

<sup>244</sup> Laffineur 1978, Taf. 1, 1. Dagegen Bammer 1991/92, 22, der die Frisur eher mit der kretischen Kunst in Verbindung sieht.

<sup>245</sup> Muss 1999, 598 f. spricht im 7. Jh. von nackten Statuetten und im 6. Jh. einerseits vom sog. Korentyp mit Chiton und Schleier, seitlich angelegten Armen oder Attributen und andererseits vom Typ mit orientalischem, mantelartigem Gewand, Polos und Schmuck, der Beziehungen zu den späthethitischen Kybebildern aufweist.

<sup>246</sup> J. Boardman, *Preclassical. From Crete to Archaic Greece* (Harmondsworth 1967) 88; B. S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture* (Princeton, NJ 1977) 19.

<sup>247</sup> E. Akurgal, *Darstellung von seelischen Stimmungen im späthethitisch-phönizisierenden Stil*, *IstMitt* 43, 1993, 284; Işık 2001, 87. Zum späthethitischen Stil allgemein: Akurgal 1980, 93–143.

<sup>248</sup> Işık 1986/87, 95 f.

<sup>249</sup> s. dazu ein Relief aus Yazilikaya mit der Darstellung der hethitischen Götter, das in das 13. Jh. v. Chr. datiert wird: Bammer 1985a, 49; W. Orthmann, *Der alte Orient*, PKG XIV (Berlin 1975) Abb. 350; Akurgal 1980, 73 Abb. 27.

<sup>250</sup> Bieber 1965, 19.

<sup>251</sup> Akurgal 1971, 8.

<sup>252</sup> Wie Işık 2003, 43 auch für die ephesischen Elfenbeine annimmt.

<sup>253</sup> Zuletzt Işık 2001, 91.

<sup>254</sup> So schon Bammer 1991/92, 48; s. dazu auch u. Kap. I.2 und vor allem Bühler (in Vorbereitung).

<sup>255</sup> Işık 1986/87, 50–64; Carter 1985, 229–243.

<sup>256</sup> Işık 2001, 93: »Dabei handelt es sich nicht um zwei verschiedene, im unterschiedlichen Stil arbeitende Werkstätten, sondern um den Ionisierungsprozeß der östlich-anatolischen Formen innerhalb des späten 7. und frühen 6. Jhs. v. Chr. in derselben einheimisch ephesischen Schule.«

<sup>257</sup> Zur Frage, ob die Qualitätsunterschiede der einzelnen Figuren, z. B. hinsichtlich der Aspekte Massenware oder individuell gefertigt, Aufschlüsse über eine chronologische Einordnung geben können, und diese sich mit den stilistischen Datierungen decken, s. Bühler (in Vorbereitung).

7. Jahrhunderts, zu handeln. Die Statuette Kat. 6 hingegen geht in ihrem gesamten Erscheinungsbild sicher auf östlich-antolische Vorbilder zurück<sup>258</sup> und datiert vor 620 v. Chr. Auch der Nadelkopf Kat. 10 mit seiner Anlehnung an rhodisch orientalisierende Darstellungen ist zeitlich in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts zu setzen. Eine späte Darstellung innerhalb der orientalischen Gruppe ist die Statuette Kat. 1. Sie gehört gemeinsam mit der Bronze aus Istanbul und anderen Elfenbeinfiguren in das vierte Viertel des 7. Jahrhunderts; anzuschließen ist hier vielleicht auch das Blechfragment Kat. 4 aufgrund der Vertikalfalten im unteren Gewandbereich.

Für die übrigen anthropomorphen Repräsentationen Kat. 2, 3, 7–9 und 11–13 kann eine genauere Einordnung nicht vorgenommen werden. Charakteristika wie beispielsweise Falten im unteren Gewandabschnitt (Kat. 9), der vorhandene Schleier (Kat. 7 und 8) oder die Physiognomie der Figuren mit den unproportionierten Gliedern, den eng am Körper anliegenden Armen und der säulenartige Unterkörper (Kat. 2, 3, 9) weisen diese aber ebenfalls in die orientalische Gruppe.

## II.2 Menschliche Gliedmaßen und Augenmasken

Ebenfalls zur Gruppe der anthropomorphen Darstellungen werden die Motive mit menschlichen Organen, Kat. 14–24 (Taf. 4, Farbtaf. 4, 5), gezählt. Es handelt sich dabei um 29 Bleche in Form von Augenmasken oder einzelnen Augen<sup>259</sup> sowie um 6 weitere Objekte (London 915 und 916; Istanbul 3089, 3183, 3074), die sich auf menschliche Gliedmaßen beschränken<sup>260</sup>. Darstellungen von menschlichen Ohren wie bei Istanbul 3026 (3 Objekte) und London 923 finden sich schon in Form mykenischen Glasschmucks: Bei diesem handelt es sich um rechteckige Plättchen mit volutenähnlichen Gebilden, die an ein Ohr erinnern. Die Plättchen sind durchbohrt und auf einer Kette aufgefädelt<sup>261</sup>. Als spätere Beispiele für Augenvotive können die im Inventar des Athener Asklepieions genannten goldenen Augen angeführt werden<sup>262</sup>, wobei vor allem im späten 5. und dann im 4. Jahrhundert Votive, die vermutlich unter medizinischen Gesichtspunkten geweiht wurden – wie es auch für die hier besprochene Gruppe aus dem Artemision anzunehmen ist –, besonders in Heiligtümern für Asklepiion auftreten oder zumindest inschriftlich erwähnt werden<sup>263</sup>. Aus der archaischen Periode jedoch sind bis auf die Funde aus dem Artemision kaum Votive diesen Typs bekannt und wenn, dann handelt es sich oftmals um Teile von Statuetten, die in den meisten Fällen nicht aus Edelmetall hergestellt sind<sup>264</sup>.

Da die Vergleichsbeispiele von Augenblechen und den anderen Objekten, die menschliche Organe zeigen, räumlich wie auch zeitlich weit verbreitet sind, kann eine genauere Datierung zum jetzigen Zeitpunkt nicht erfolgen. Für die ephesischen Objekte gilt daher eine Datierung vor der Mitte des 6. Jahrhunderts, obwohl die meisten Augenbleche aufgrund ihres jeweiligen Fundorts in das 7. Jahrhundert n. Chr. datiert werden können<sup>265</sup>.

<sup>258</sup> So auch Işık 2001, 94.

<sup>259</sup> Zur Typologie der Augenmasken und Augen s. Kap. IX.3.1 und IX.3.2.

<sup>260</sup> Zur Interpretation s. u. Kap. XIII.3.3.

<sup>261</sup> Bielefeld 1968, Taf. C. III.b. Unbekannter Fundort.

<sup>262</sup> S. B. Aleshire, *The Athenian Asklepieion: The People, Their Dedications, and the Inventories* (Amsterdam 1989) 334; C. Roebuck, *The Asklepieion and Lerna, Corinth 14* (Princeton, NJ 1951) 111: zu Augenvotiven aus Ton; Steinhart 1995, 34 f. Augenmasken finden sich auch in späteren Perioden, beispielsweise in Form eines syro-römischer Totenschmucks aus Palästina, der in das 1./2. Jh. n. Chr. datiert; er besteht aus ovalen oder sechseckigen Augenbelagsstücken, die aus Jaffa stammen sollen, mit eingezeichneten Lidrändern und Pupillen oder gestrichelten bzw. gepunzten Wimpernanlagen: Hoffmann – van Claer 1968, 52 f. Kat. 38. Aufbewahrung: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Zu einer genauen Beschreibung der einzelnen Objekte: Mercklin 1928, 422–424 Kat. 114 Abb. 137 mit Lit.

<sup>263</sup> Simon 1986, 365; van Straten 1981, 105–113 (Athen); 122–124 (Epidauros, Korinth); 126 (Delphi); 127 (Delos); 129–132 (Kos); 133 (Paros); 134 (Pergamon); 142 (Rom).

<sup>264</sup> So z. B. ein Auge aus Knochen, welches aus dem Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta stammt und das vermutlich als Einlage gedacht war: Dawkins 1929, 241 Taf. 170, 6. Zu diesem Thema Simon 1986, 364–367.

<sup>265</sup> s. u. Kap. XII.2.1.

