

XIII. AUSWERTUNG UND INTERPRETATION DER GOLDFUNDE AUS DEM ARTEMISION

XIII.1 Ikonographie und Ikonologie

XIII.1.1 ANTHROPOMORPHE DARSTELLUNGEN

Wen zeigen die im Artemision gefundenen Goldobjekte? Handelt es sich um reine Votivgaben oder um Kultbilder⁹⁴³? Deutet das wertvolle Material Gold nicht von vornherein auf die Darstellung einer Göttin? Wenn ja, stellen die Figuren unterschiedliche Gottheiten dar, oder ist ihre Bedeutung eher in den verschiedenen Clans bzw. Adelsfamilien, die sie gestiftet haben, zu suchen?

Um eine anthropomorphe Darstellung zu schaffen, bedarf es nicht nur technischen Könnens, sondern auch der Fähigkeit, diese in der beabsichtigten Weise wiederzugeben⁹⁴⁴. Da man sich in der Antike die Götter als Menschen vorstellte, wählte der Künstler auch eine menschliche Erscheinungsform, wenn er eine Gottheit darstellen wollte; hier konnte er auf den Priester zurückgreifen, da dieser im Kult den Gott selbst repräsentierte⁹⁴⁵. Nacktheit oder Kleidung samt Ausrüstung wurden bewusst gewählt: Diese Wahl konnte nicht willkürlich getroffen werden, sondern war von Anfang an bestimmt und symbolbehaftet⁹⁴⁶. Die Kleidung, durch die der Priester erst zu einem Repräsentanten der Gottheit werden konnte, stand demnach im Dienste und in der Funktion der Gottheit, auch wenn sie von einem Menschen getragen wurde, der damit ein Träger des Gottes auf Zeit wurde⁹⁴⁷. Die im Kapitel II.1 besprochenen Themen wie Kleidung, Gestik, Haartracht, Schmuck etc. sind daher wichtige Indizien: Zunächst um die dargestellten Personen zu erkennen, sodann aber auch um den Sinn der Darstellung selbst zu ergründen.

Im Gegensatz zu älteren Meinungen, die die meisten der Figuren noch als Priesterinnen gedeutet haben⁹⁴⁸, werden die im Artemision aufgefundenen Statuetten – ob aus Edelmetall, Elfenbein oder Terrakotta – heute als Göttinnen interpretiert⁹⁴⁹. Da alle Goldfiguren mit einer Ausnahme (London 1090) weiblich sind, liegt eine Interpretation als Abbilder der im Artemision verehrten Göttin/nen nahe⁹⁵⁰. Attribute und Kultgegenstände wie Schalen etc. würden zwar eher auf Kultdienerinnen hinweisen, finden sich bei den Goldfiguren aber nur bei wenigen Ausnahmen (z. B. Istanbul 3071⁹⁵¹). Als ikonographische Trachtcharakteristika, die

⁹⁴³ Zum Begriff »Kultbild« und einer Terminologie griechischer Götterstatuen: Donohue 1997, 31–45. Radner 2001, 252 schreibt zu diesem Thema: »Die Vorstellung, dass in einem Tempel jeweils nur eine einzige Statue eines bestimmten Gottes kultische Verehrung finden konnte, und die daraus resultierende Unterscheidung zwischen eigentlichen »Kultbildern« und anderen Götterstatuen sind jedoch moderne Konstrukte, die einer Überprüfung der antiken Quellen nicht standhalten ... «

⁹⁴⁴ Schnapp 1994, 42.

⁹⁴⁵ Muss 1994, 50.

⁹⁴⁶ Sauren 1983, 97. Muss 1989, 55: »... die Kleidung der Menschen wird auf die Göttin projiziert und nicht umgekehrt« und Anm. 14 mit weiterführender Lit.

⁹⁴⁷ Gladigow 1985/86, 115; F. Matz, Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta, AbhMainz 1958, 7.

⁹⁴⁸ z. B. Smith 1908, 155–185 bes. 172–175.

⁹⁴⁹ Zur Deutung der Figuren: Bammer 1984, 204–210; Bammer 1985a, 49 f. 57; Muss 1994, 55; Muss 1999, 598 f.; Işık 2001; R. A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum I (London 1954, Neudruck 1969/70) Taf. 71; Hogarth 1908, 145 f. Taf. 14, 1–2; Richter 1968, 53 Nr. 78 Abb. 253–256; Özgen – Öztürk 1996, 62 Abb. 142. Anders Weißl 2004, 478.

⁹⁵⁰ Schon von Hogarth 1908, 323–338 als Darstellungen der Göttin interpretiert, von Smith 1908, 172–175 hingegen als Priesterinnen. Zu dieser Thematik auch: Simon 1986, 35; Fleischer 1973; Fleischer 1978, 324–358; R. Fleischer, Artemis Ephesia und Aphrodite von Aphrodisias, in: M. J. Vermaseren (Hrsg.), Die orientalischen Religionen im Römerreich, EPRO 93 (Leiden 1981) 298–311; Romano 1980, 236–249.

⁹⁵¹ Nach Hogarth 1908, 106 repräsentiert die Figur vielleicht Artemis »Chelytis« oder Artemis »Hymnia«. Auch eine Elfenbeinstatue, der sog. Megabyzos, ursprünglich als Anführer der Priesterinnen gesehen, wurde von U. Muss als Göttin identifiziert und

die ursprünglich hethitische Kubaba mit Leto, Artemis, Aphrodite, Hera und Demeter verbinden und diese allesamt bei bildlichen Darstellungen als Göttinnen ausweisen, können das lange Gewand und ein unter dem Polos herausfließender, von hinten über den Kopf gezogener Schleiermantel genannt werden⁹⁵². Vor allem der Polos wird in der phrygischen Kunst allein von der Muttergöttin Kybele getragen⁹⁵³. Schwieriger ist die Deutung der Goldstatuetten, denn eigenartigerweise trägt keine einzige von ihnen einen Polos, aber beinahe alle sind in einen Schleiermantel gehüllt. Obwohl sich also die ephesischen Goldstatuetten durch das Fehlen sowohl eines Polos als auch von Halsketten von den Figuren aus Elfenbein wie auch von dem vermuteten frühen Kultbild der Artemis Ephesia⁹⁵⁴ ikonographisch unterscheiden, ist es unwahrscheinlich, dass Figuren aus kostbarem Edelmetall nicht die verehrte Gottheit darstellen sollten⁹⁵⁵.

Auch andere Beispiele, wie die Kouroutrophoi aus dem Höhlenheiligtum der Meter Steunene bei Aizanoi, zeichnen sich durch das Nichtvorhandensein eines Polos aus, repräsentieren aber trotzdem die Muttergöttheit⁹⁵⁶. So lässt sich beispielsweise bei Kat. 6 (Taf. 3, Farbtaf. 3) schon allein aufgrund der Positionierung auf einer Basis und der im selben Kontext gefundenen goldenen sog. Löwenkopffibeln eine göttliche Darstellung annehmen⁹⁵⁷, die – als stilistisch früh anzusetzende Goldstatuette aus dem Artemision – in ihrer Darstellungsart für die späteren Statuetten maßgeblich sein könnte.

Artemis Ephesia hat ursprünglich nichts mit der griechischen Göttin Artemis gemein, sondern wurde im späten 2. Jahrtausend v. Chr. in Kleinasien von den griechischen Einwanderern als bereits bestehende Göttin der einheimischen Bevölkerung vorgefunden; demnach entspricht auch ihr Aussehen kleinasiatischen Vorstellungen⁹⁵⁸.

Die Artemis von Ephesos besitzt, zumindest im Späthellenismus und in der römischen Epoche, sowohl in der Ikonographie als auch in der Literatur zwei Gesichter bzw. Körper⁹⁵⁹: Einerseits ist sie eine jungfräuliche Gottheit und Jägerin, in der Mythologie gewandet mit einer leichten Tunika, andererseits verkörpert sie eine alte anatolische Gottheit, indem sie auch deren Steifheit und Bewegungslosigkeit übernimmt und mit dem Ependytes bekleidet ist⁹⁶⁰. Diese doppelte Natur kann sicherlich in Zusammenhang mit der griechischen Präsenz in Anatolien gesehen werden und lässt vermuten, dass auch die ursprüngliche Gottheit und ihre Kultbilder diese Charakteristika besaßen⁹⁶¹ – möglicherweise vermischt im ionischen ›Malophoros‹-Typ (weibliche Gottheit mit orientalischem Polos, Ependytes und Schmuck), der für viele Göttinnen außerhalb

mit einer Repräsentation der Kybele, die in Kargamış gefunden wurde, verglichen: Muss 1994, 54 f. Eine andere Statuette aus Elfenbein aus der ›Bammer-Grabung‹ steht auf einem Panther, wobei diese Art der Darstellung im Orient immer bezeichnend für eine Götterdarstellung ist: Muss 1989; Muss 1992; Bammer 1988c, 210: Hier lässt sich ablesen, wie sich die orientalische Ikonographie mit dem griechisch-ionischen Stil verknüpft. Zu diesem Thema auch: U. Winter, Frau und Göttin (Freiburg 1983).

⁹⁵² Fleischer 1973, 386. 390 und Işık 2003, 54. Nach B. Freyer-Schauenburg, Ein samischer Mädchenkopf, in: P. Zazoff (Hrsg.), *Opus Nobile. Festschrift Ulf Jantzen* (Wiesbaden 1969) 42–47 kann jedoch nur aufgrund des Schleiers kein Rückschluss auf die Bedeutung der Figur gezogen werden, da dieser allgemein Mode war. Zur Tracht mit Chiton wurde 1961 eine ephesische Inschrift gefunden: D. Knibbe, Ein religiöser Frevler und seine Sühne. Ein Todesurteil hellenistischer Zeit aus Ephesos, *ÖJh* 46, 1961–1963, 177. 179.

⁹⁵³ Hingegen trifft man ihn auf späthethitischen Darstellungen in einigen Fällen auch bei Sterblichen an: Naumann 1983, 31 Anm. 115; 74; Işık 1986/87, 63 Anm. 49. Ein Vergleich mit den Figuren aus Speiseszenen auf den Maraş-Stelen legt eine Deutung als Menschen nahe: Orthmann 1971, 374. 367 f. 525 f. Maraş B/7. 12. 19 Taf. 45 a–b; 46 d. Zum Polos auch: Bammer 1984, 204 f.; Bammer 1985a, 49–51; Işık 1986/87, 62 f.; Muss 1992, 206; Muss 1994, 55 f.

⁹⁵⁴ Fleischer 1973, 123.

⁹⁵⁵ Während der archaischen Periode scheint der Polos für eine göttliche Darstellung nicht mehr zwingend notwendig gewesen zu sein, s. z. B. Naumann 1983, 103 f. Kat. 32.

⁹⁵⁶ Işık 2003, 55 mit Lit. zu den Kouroutrophoi.

⁹⁵⁷ Bammer 1998, 44: Vergleichbare Figuren im Koren-Typ finden sich auch unter den Elfenbein-, Ton- und Bronzestatuetten aus dem Artemision. Bammer – Muss 1996, 81 f.; Işık 2003, 48.

⁹⁵⁸ R. Fleischer, Die Kultstatue der Artemis von Ephesos und verwandte Götterbilder, in: Seipel 2008, 25.

⁹⁵⁹ Brenk 1998, 157.

⁹⁶⁰ C. Sourvinou-Ingwood, Tragedy and Religion: Constructs and Readings, in: C. W. Pelling (Hrsg.), *Greek Tragedy and Religion: Constructs and the Historians* (Oxford 1997) 164–170 über das Thema, dass die Griechen verschiedene Kultformen als Manifestationen derselben Gottheit verwendeten.

⁹⁶¹ G. Petzl, Ländliche Religiosität in Lydien, in: E. Schwertheim (Hrsg.), *Forschungen in Lydien*, AMS 17 (Bonn 1995) 37 f.; sowohl in anatolischen als auch in persischen religiösen Bereichen ist die wichtigste weibliche Gottheit die Muttergöttin: Brenk 1998, 168 und Anm. 42.

der griechischen Welt verwendet wurde⁹⁶². Die Vermittlerrolle des Artemisions als Heiligtum zwischen Ost und West⁹⁶³ hatte vermutlich ebenfalls Einfluss auf den Darstellungstyp. Man war einerseits bemüht, den religiösen Vorstellungen der einheimischen Bevölkerung zu entsprechen, andererseits aber einen Kompromiss mit der griechischen Verehrungsform zu finden⁹⁶⁴.

Woran lässt sich nun eine Gottheit erkennen, wo es doch nur ein anthropomorphes Schema gibt, das für alle gleich ist⁹⁶⁵? Im Artemision gilt es bei der Deutung der Statuetten folgende Möglichkeiten in Betracht zu ziehen:

- Es handelt sich um die Darstellung von Sterblichen, deren Abbilder der Gottheit geweiht wurden⁹⁶⁶,
- es handelt sich um verschiedene Abbildungen ein und derselben Göttin⁹⁶⁷,
- oder es handelt sich um mehrere weibliche Göttinnen, die nebeneinander verehrt wurden: z. B. Demeter, Kybele-Kubaba, Leto oder Artemis⁹⁶⁸.

Nach Meinung der Ausgräber existierte im Artemision des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. ein Nebeneinander größerer und kleinerer Kultplätze⁹⁶⁹. Funde von Votiven und Tierknochen zeigen, dass an all diesen Kultstätten (z. B. Basis D) Opferhandlungen durchgeführt worden waren, woraus der Schluss resultierte, dass mehrere weibliche Gottheiten gleichzeitig im Artemision verehrt wurden⁹⁷⁰. Möglicherweise gab es sogar zwei Typen, die in Ephesos Fuß fassten oder ein Typ spaltete sich in zwei bzw. drei Formen: in die Artemis Ephesia, in Kybele und vielleicht in Hekate⁹⁷¹. Die Gold- und Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision könnten demnach nicht nur als Repräsentationen der Artemis, sondern ebenfalls als Darstellungen der Göttinnen Kybele, Leto, Demeter und Kore interpretiert werden⁹⁷². Ursprünglich war die ephesische Artemis vermutlich eine eigene Manifestation der großen Muttergöttin Kleinasiens, die manchmal mit Astarte, manchmal mit Rhea⁹⁷³ oder mit Kybele/Kybebe⁹⁷⁴ gleichgesetzt wurde. Ab welchem Zeitpunkt in Ephesos der Name

⁹⁶² M. Dewailly, Les statuettes aux parures du sanctuaire de la Malophoros à Sélinonte, Cahiers du Centre Jean Bérard 17 (Neapel 1992) 48 f. Abb. 13 f.; 79 Abb. 43; 104 f. Abb. 64 f.; 110–116 Abb. 70–79.

⁹⁶³ Dennoch deutet F. E. Brenk an, dass das Kultbild der Artemis vor dem Bau des Kroisostempels möglicherweise nicht ›orientalisch‹ war, da erst durch den lydischen König Kroisos ein eher ungriechisches Bild erwünscht war, Brenk 1998, 161 f.; F. de Polignac, Cults, Territory and the Origins of the Greek City-State (Chicago 1995) 20–38. Zu diesem Thema auch Klebinder-Gauß – Pülz 2008, 204.

⁹⁶⁴ Brenk 1998, 165. Eine orientalische Form hätte eine Integration in die lydische Region bedeutet. Zum Synkretismus: J. O. Smith, The High Priests of the Temple of Artemis at Ephesos, in: E. N. Lane (Hrsg.), Cybele, Attis and Related Cults, Religions in the Graeco-Roman World 131 (Leiden 1996) 323–335; L. T. Lidonici, The Image of Artemis Ephesia and Greco-Roman Worship: A Reconsideration, *HarvTheolR* 85, 1992, 398–401 Taf. 7; V. Jarosch, Samische Tonfiguren des 10. bis 7. Jahrhunderts v. Chr. aus dem Heraion von Samos (Bonn 1994) 133. 148 Taf. 36 Nr. 512; Taf. 40 f. Nr. 715. 718; Romano 1988, 127–133.

⁹⁶⁵ B. Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen³ (Hamburg 1955) 21–42; F. Krause, Maske und Ahnenfigur: Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form, in: W. E. Mühlmann – E. W. Müller (Hrsg.), Kulturanthropologie (Köln 1966) 218–237; Gladigow 1990, 98–121.

⁹⁶⁶ Wie es z. B. in Muşafir der Fall war: Radner 2001, 253.

⁹⁶⁷ Radner 2001, 252 Anm. 93.

⁹⁶⁸ Bammer – Muss 1996, 41; Radner 2001, 252 Anm. 92 mit Lit.

⁹⁶⁹ Bammer – Muss 1996, 39–41; Muss 1999, 597 f.; U. Muss, Kultbild und Statuetten – Göttinnen im Artemision, in: Muss 2008, 64.

⁹⁷⁰ Bammer 1984, 251. Nach Muss 1999, 600 wurden alle Statuetten außerhalb des Peripteros gefunden und stehen daher mit ihren Originalfundplätzen in Verbindung. Außerdem gibt es ihrer Meinung nach keinerlei Beziehung zwischen dem Aussehen der Statuetten und der Artemis Ephesia sowie dem Kultbild, das sich im Peripteros befand.

⁹⁷¹ Zu den verschiedenen Kultplätzen im Artemision vor der Errichtung des Kroisostempels: z. B. Karwiese 1995b, 17; Bammer 1998. Gegen eine gleichzeitige Existenz mehrerer Kultplätze: Weißl 2004, 478, der eher von einer kontinuierlichen Vergrößerung einer einzigen Tempelanlage ausgeht.

⁹⁷² Bammer – Muss 1996, 41. 76 f. Weiters gibt es auch noch eine Artemis Protothronia und eine Artemis Chitone, die für eine Interpretation der mit einem Chiton gewandeten Statuetten aus Gold und Elfenbein im Artemision in Frage kommen könnten: dazu Bammer 1984, 205 und Anm. 29; H. Engelmann, Artemis Protothronia, *ZPE* 217, 1997, 18; U. Muss, Kultbild und Statuette – Göttinnen im Artemision, in: Muss 2008, 63. Auch in Sardes sind mindestens drei Variationen der Artemis bekannt: die Artemis von Sardes, die Artemis von Ephesos und die Artemis Koloe; s. Hanfmann 1983, 90.

⁹⁷³ Marshall 1911, Einleitung xxiv.

⁹⁷⁴ E. Laroche, Kouababa, déesse anatolienne et le problème des origines de Cybèle, in: *Éléments orientaux dans la religion Grecque ancienne*, Colloque de Strasbourg, 22–24 mai 1958 (Paris 1960) 113 f.; J. D. Hawkins, Kubaba at Karrakamiš and Elsewhere,

›Artemis‹ für die verehrte Gottheit Verwendung fand, ist ebenfalls nicht genau geklärt⁹⁷⁵. Wenn der sog. Megabyzos aus dem Artemision⁹⁷⁶, der stilistisch jünger eingeschätzt wird als Kat. 6⁹⁷⁷, von U. Muss mit der Göttin Kubaba/Kybele identifiziert wird bzw. mit einer weiblichen Muttergöttin, die später von den Griechen mit Leto gleichgesetzt wurde⁹⁷⁸, sollte auch in der ikonographischen Interpretation der Goldstatuetten besser allgemein von einer Göttin oder auch Muttergöttin gesprochen werden als dezidiert von Artemis.

XIII.1.2 ZOOMORPHE DARSTELLUNGEN

Betrachtet man die zoomorphen Figuren aus Gold im Artemision⁹⁷⁹, kann von einem begrenzten Motivrepertoire ausgegangen werden, das durchaus in Verbindung mit der im Artemision verehrten Gottheit zu sehen ist⁹⁸⁰.

Das gehäufte Auftreten gewisser Faunaformen könnte außerdem einen Hinweis auf ihr Vorkommen in der Natur geben, d. h., andeuten, welche Tiere in dieser Umgebung existierten und dadurch als Nahrungsmittel, Jagdbeute oder auch Opfertiere dienten. Hier sei beispielsweise der Löwe erwähnt, der in der Antike ein beliebtes Jagdtier war. So wäre auch eine Verbindung zur Göttin der Jagd denkbar, wurden doch im Artemision u. a. Zahnfragmente und Einzelknochen von Löwen gefunden, die vielleicht in Zusammenhang mit Weihungen zu interpretieren sind⁹⁸¹.

Vergleicht man die Tierdarstellungen aus Gold mit denen der übrigen Edelmetalle, so ergibt sich folgender Befund: Das in Silber wiedergegebene Tierrepertoire beschränkt sich hauptsächlich auf Raubvogeldarstellungen⁹⁸²; diese entsprechen stilistisch den Goldfunden. Dagegen lässt sich bei den Bronzefunden⁹⁸³ kein eindeutiger motivischer Zusammenhang mit den Goldobjekten feststellen. Es gibt ein einziges Bronzeblech mit der Darstellung eines Löwen⁹⁸⁴. Die übrigen zoomorphen Figuren sind als Anhänger, Nadeln etc. konzi-

AnSt 31, 1981, 147–176. Diese Göttin mit syro-hethitischem Ursprung kam über Phrygien und Lydien zwischen 1100 und 700 v. Chr. nach Anatolien, wobei sie in Lydien unter dem Namen Kybele verehrt wurde: Hanfmann 1983, 92. Zur anatolischen Muttergöttin und ihrer Kulttradition: V. Haas, Die hethitische Religion, in: H. Willinghöfer (Hrsg.), Die Hethiter und ihr Reich. Ausstellungskatalog Bonn (Darmstadt 2002) 110. Zu ihren Darstellungen: F. Prayon, Zum Problem von Kultstätten und Kultbildern der anatolischen Muttergöttin im 8. Jh. v. Chr., in: Schwertheim – Winter 2005, 611–622. Nach einer alten Theorie sind Artemis und Kybele ein und dieselbe Gottheit, die im Tempel der Artemis verehrt wurde: Radet 1909. Anders Hanfmann 1983, 91 Abb. 93: Eine Stele um 400 v. Chr. zeigt eine eindeutige Ikonographie beider Gottheiten: Artemis mit einem Hirsch und Kybele mit einem Löwen. Kybele besitzt in Ephesos ein eigenes Heiligtum an der Nordseite des Panayırdağ mit Nischen und Reliefs, die die stehende oder thronende Kybele zwischen zwei weiteren Göttern und einem Löwen zeigen: Naumann 1983, 214–218; D. Knibbe, Via Sacra Ephesiaca. New Aspects of the Cult of Artemis Ephesia, in: H. Koester (Hrsg.), Ephesos. Metropolis of Asia, Harvard Theological Studies 41 (Valley Forge, PA 1995) 141–155; M. Aurenhammer, Sculptures of Gods and Heroes from Ephesos, in: Koester a. O. 251–280; E. N. Lane (Hrsg.), Cybele, Attis and Related Cults, Religions in the Graeco-Roman World 131 (Leiden 1996) 51–86 bes. 62–66. Ebenso zu diesem Thema Morris 2001, 141: Durch eine Verschmelzung von Artemis, Meter und der christlichen Verehrung der Maria in Ephesos »into a single figure and belief system, we have neglected ancient distinction between Meter/Kybele and Artemis, and others«. Anders F. Soykal, Denkmäler des Kybele-Meterkultes in Ephesos (unpubl. Diss. Universität Wien 1998) 18. Zur Diskussion vgl. W. Burkert, Die Artemis der Ephesier: Wirkungsmacht und Gestalt einer großen Göttin, in: Friesinger – Krinzinger 1999, 60–63.

⁹⁷⁵ Muss 1994, 48 stellt eine Verwendung des Namens vor der Mitte des 6. Jhs. in Frage, da es vor dem 5. Jh. keine Quellen gibt.

⁹⁷⁶ Hogarth 1908, Taf. 21, 2; 24, 7. 11.

⁹⁷⁷ z. B. Işık 2001, 95 f.

⁹⁷⁸ Muss 1994, 48.

⁹⁷⁹ s. o. Kap. III.

⁹⁸⁰ Die Artemis ist seit Homer als Herrin der wilden Tiere und als Göttin der Jagd bekannt und gilt zugleich als ihre Beschützerin: Hom. II. 20, 70 f.; 21, 470 f. Zu den Tierdarstellungen im Artemision s. o. Tabelle 2 und zum Folgenden schon Pülz 2005.

⁹⁸¹ Zu den Tierknochenfunden im Artemision: G. Forstenpointner – R. Krachler – B. Schildorfer, Archäozoologische Untersuchungen zu den Formen des Tieropfers im Artemision, in: Friesinger – Krinzinger 1999, 231: Vermutlich lässt sich der Löwe auch in einem Fall als Opfertier identifizieren; G. Forstenpointner – G. E. Weissengruber – A. Galik, Tierreste aus früheisenzeitlichen Schichten des Artemisions von Ephesos. Analyse und funktionelle Interpretation, in: B. Brandt – V. Gassner – S. Ladstätter (Hrsg.), Synergia. Festschrift Friedrich Krinzinger I (Wien 2005) 85–91.

⁹⁸² Hogarth 1908, Taf. 11, 1–6. 8–10.

⁹⁸³ Für die Informationen zu den Bronzefunden aus dem Artemision danke ich G. Klebinder-Gauß.

⁹⁸⁴ Klebinder-Gauß 2007, Kat. 885.

piert und unterscheiden sich in den einzelnen Tierarten von denen der Goldfunde: Bei den Bronzeobjekten handelt es sich hauptsächlich um domestizierte Tiere wie Hähne/Hühner oder um Wasservögel, die als Symbole der Fruchtbarkeit und der Vegetation mit Artemis in Verbindung gebracht werden können⁹⁸⁵. Ikonographisch zwar nicht mit den Bronzevögeln zu vergleichen, aber vielleicht an die symbolische Bedeutung anzuschließen, wären hier nur das Goldplättchen Kat. 33 (Taf. 6, Farbtaf. 6) mit der Darstellung einer Ente und die goldene Vogelstatuette Kat. 32 (Taf. 6, Farbtaf. 6).

Betrachten wir zunächst die einzelnen Tierarten und ihren möglichen Bezug zu der im Artemision verehrten Gottheit. Zu untersuchen gilt ebenfalls, ob ein motivischer Zusammenhang zwischen diesem angenommenen ›Bildprogramm‹ im Artemision und anderen zeitgleichen Heiligtümern besteht.

Raub- und Wasservogel

Während der geometrischen und früharchaischen Periode waren Vogeldarstellungen beliebte Motivgaben an die Götter. Ikonographisch können sie hauptsächlich als Wasservögel oder ›Geflügel‹ identifiziert werden, die beispielsweise in Verbindung mit Artemis als religiöse Symbole für Fruchtbarkeit und Feuchtigkeit gedeutet werden. Im Gegensatz dazu treten bildliche Wiedergaben von Raubvögeln durch östliche Einflüsse verstärkt erst in der Archaik und hier vor allem in weiblichen Heiligtümern auf. Die als Falken, Adler oder Habichte bezeichneten Tiere können einerseits als Attribute der Potnia (in diesem Fall der Vögel) und andererseits als Verkörperung des Himmels und der wilden Natur angesehen werden⁹⁸⁶.

Schon im alten Ägypten gilt der Falke als ein bedeutendes Götteremblem: Er tritt in Verbindung mit Horus, dem Sohn der Isis und des Osiris, auf. In der ägyptischen Ikonographie erscheint er auf Stelen und Pektoralen mit ausgebreiteten Flügeln als Schutzsymbol. Den stehenden Falken mit geschlossenen Flügeln findet man oft in Form von Anhängern, die als Amulette getragen wurden. Der Falke symbolisierte die Gottheit, diente aber zugleich dazu, sie anzuflehen oder zu beruhigen⁹⁸⁷. Trug man den Falken als Schmuck, galt er daher als schützend. In der hethitischen Kunst weist das Tier ebenfalls eine Verbindung zu den Gottheiten auf, wie eine Basalt-Votivstele in Maraş zeigt: Hier sitzt eine verschleierte Frau mit einer Lyra, die von einem Falken bekrönt wird⁹⁸⁸. Aber auch im ägäischen Raum finden sich Darstellungen von Raubvögeln gemeinsam mit Gottheiten⁹⁸⁹, die das Tier mit einem Amulettcharakter belegen⁹⁹⁰.

Im Motivrepertoire des Artemisions nimmt der Raubvogel eine besondere Rolle ein⁹⁹¹: Seine zahlreichen Verwendungen als Motivgaben⁹⁹² weisen auf eine enge Verbindung zwischen ihm und der im Artemision verehrten Gottheit hin⁹⁹³. Schon die Existenz einer weiblichen Figur aus Elfenbein im Artemision, auf deren

⁹⁸⁵ Zur möglichen Symbolik der Wasservögel: Bevan 1986, 56–59; Christou 1968, 188–190.

⁹⁸⁶ Zur Repräsentation von Vögeln in Heiligtümern und ihrer Interpretation: Bevan 1986, 28–66 bes. 57; Christou 1968, 53. 64.

⁹⁸⁷ Rehm 1992, 290 f.: Der Horus-Falke steht auf den ägyptischen šen-Ringen, die ein langes Leben bedeuten; er gilt in Ägypten als Symbol des Himmels: Flügel = Firmament, Augen = Mond und Sonne. Vgl. dazu auch das Udjat-Auge. Der König galt als ›Horus auf Erden‹ und besaß ebenfalls eine Schutzfunktion.

⁹⁸⁸ G. Perrot – C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité IV. Judée, Sardaigne, Syrie, Cappadoce* (Paris 1887) 556 f. Abb. 281.

⁹⁸⁹ z. B. eine Astarte-Statuette aus Zypern hält einen Falken in der Hand: G. Perrot – C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité III. Phénice, Cypré* (Paris 1885) 200 f. Abb. 142.

⁹⁹⁰ H. Gültekin, *Faïence Figurines found at the Excavations at Erythrae*, TAD 18, 2, 1968/1969, 107 f. Abb. 17–20. Datierung: Ende 7. und Anfang 6. Jh. v. Chr.

⁹⁹¹ Zur Beziehung des Falken zur Artemis: H. v. Gall, *Die paphlagonischen Felsgräber*, *IstMitt Beih.* 1 (Tübingen 1966) 48; Christou 1968, 34; Zur Beziehung Hirsch – Vogel im Zusammenhang mit der anatolischen Muttergöttin: F. Brein, *Der Hirsch in der griechischen Frühzeit* (unpubl. Diss. Universität Wien 1969) 53, wobei Brein S. 63 f. vom Adler spricht; Fleischer 1973, 103 f. Zur phrygischen Kybele, die in ganz Westanatolien eine bedeutende Rolle gespielt hat und der eine spezielle Habichtart zugeordnet werden kann: Rudolph 1995, 76; Bammer, 1984, 204. Zuletzt zu den ephesischen Raubvogeldarstellungen aus Gold: Bühler – Pülz 2008b.

⁹⁹² Der Raubvogel tritt nicht nur als Darstellung auf Goldblechen auf, sondern findet sich auch in Form von Statuetten, Broschen, Anhängern etc. aus verschiedensten Materialien, s. o. Kap. III.1. Der Zusammenhang zwischen der weiblichen Gottheit und dem Raubvogel scheint daher unmittelbar: Bammer 1989, 55. Auch auf ephesischen Münzen zielt der Adler als Raubvogel die Rückseite in Verbindung mit einem Greifenkopf. Dazu s. Karwiese 1995a, 164–168 Taf. 2–3; Akurgal 1961a, 98. 206.

⁹⁹³ Simon 1986, 38; Platz-Horster 2001, 24: »Die Verbindung des Raubvogels mit Artemis geht zurück auf ihre Verknüpfung mit der alt-anatolischen Göttin Kybele, die in ganz Kleinasien als ›Große Göttin‹ verehrt wurde.«

Kopf eine Stange mit einem Raubvogel befestigt ist, und die heute als Abbild der im Artemision verehrten Göttin interpretiert wird⁹⁹⁴, deutet diesen Umstand an.

Eine genauere Zuweisung zu einer bestimmten Vogelart scheint aufgrund der oftmals sehr stilisierten Wiedergabe jedoch nicht möglich. Nach antiken Quellenangaben⁹⁹⁵ wurde die Familie des Falken schon in der Antike in verschiedene Typen unterteilt: Der Bussard galt als das heilige Tier der Artemis, der Mermnos als das Tier der Großen Göttin, der Kubaba. Da die lydische Dynastie der Mermnaden offensichtlich ihren Namen vom heiligen Tier der Kybele übernommen hat⁹⁹⁶, wurde der Mermnos damit zugleich auch in ein Symbol von Prestige und Macht umgewandelt. Damit aber repräsentierte das Tier nicht nur eine Gottheit, sondern wurde zugleich auch das Attribut einer Herrscherdynastie⁹⁹⁷. Falke oder Habicht weisen also auf eine Verbindung zu Anatolien hin, wo sie als traditionelle Begleiter bereits der prähistorischen anatolischen Kubaba und später der Kybele belegt sind⁹⁹⁸.

Wasservögel wie Gans oder Ente symbolisieren in der ägyptischen Kunst das Speiseopfer⁹⁹⁹. Artemis selbst weist keine nennenswerte Verbindung zu dieser Art auf, außer unter ihrem Aspekt der Potnia Theron¹⁰⁰⁰.

Die Raubvogeldarstellungen aus Ephesos sind vor allem zahlenmäßig mit den Funden aus dem Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta¹⁰⁰¹, dem Athenaheiligtum in Lindos¹⁰⁰², dem Heraion von Samos¹⁰⁰³ und dem Heraheiligtum in Perachora¹⁰⁰⁴ vergleichbar. Auch wenn hier weder der Träger noch das Material übereinstimmen, so scheint es naheliegend, dass Raubvögel in großer Zahl hauptsächlich in Heiligtümern weiblicher Gottheiten auftreten. Bereits in der archaischen Periode ist eine enge Verbindung dieser Tiergattung zur Potnia Theron zu konstatieren, wobei sie die Wasservögel der bronzezeitlichen Potnia abzulösen scheinen¹⁰⁰⁵. Damit sind die Raubvögel wohl als Göttersymbole zu interpretieren, die auf den Himmel und die wilde Natur verweisen sollen. So sind neben der ephesischen Artemis auch die Athena Lindia und die Artemis Orthia als Naturgottheiten im Sinne der Potnia Theron, speziell der Herrin der Vögel, zu verstehen¹⁰⁰⁶.

Schaf/Widder

Das Schaf war in der Antike eines der wichtigsten Opfertiere in sämtlichen Heiligtümern und kann daher nicht mit einer bestimmten Gottheit in Verbindung gebracht werden. Am häufigsten allerdings wird das Tier mit Hermes oder Apollon aufgrund deren beider Rollen als Hirten assoziiert¹⁰⁰⁷.

⁹⁹⁴ Muss 1999, 599; zur Statuette: Hogarth 1908, Taf. 22, 1.

⁹⁹⁵ Ail. nat. 12, 4: »Der Sperber und der Hühnerhabicht sind Diener des Apoll, den Geier und Wasseradler schreiben sie der Athena zu, der Taubenstößer ist der Liebling des Hermes, der Weitschwinger jener der Hera, der Bussard jener der Artemis und jener der Göttermutter (Meter theon) ist der Mermnos. So dem einen Gott ein Vogel, dem anderen Gott ein anderer. Es gibt wirklich viele Arten von Falken.« Allgemein: F. Dirlmeier, Die Vogelgestalt der homerischen Götter, Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. der Wiss., phil.-hist. Kl. Nr. 2, 1967; H. Bannert, Die Vogelgestalt der Götter bei Homer, WS 12, 1978, 29–42; H. Erbse, Homerische Götter in Vogelgestalt, Hermes 108, 1980, 259–274.

⁹⁹⁶ G. M. A. Hanfmann, Archaeology in Homeric Asia Minor, AJA 52, 1948, 153; Barnett 1948, 23 Abb. 21 f.

⁹⁹⁷ W. Fauth, Gyges und die Falken, Hermes 96/3, 1968, 259. 261; Bammer – Muss 1996, 80 f. Zum Thema Emblem – Wappen und zur Identitätsfrage s. auch u. Kap. XIII.3.5.

⁹⁹⁸ Morris 2001, 139 und Anm. 26 mit Lit.

⁹⁹⁹ Petrie 1914, 20.

¹⁰⁰⁰ Bevan 1986, 39–41.

¹⁰⁰¹ Vor allem als Adler oder Habicht identifizierte Raubvögel finden sich hier auf den unterschiedlichsten Materialien: Dawkins 1929, Taf. 41, 9 (Terrakottakopf); Abb. 118 (Habichte auf Bleiringen) Taf. 139 a. e. m; 145, 2 (Siegel).

¹⁰⁰² Blinkenberg 1931, z. B. Nr. 1243–1245 (insgesamt 55 archaische Habichte aus Glaspaste).

¹⁰⁰³ G. Kopcke, Heraion von Samos: Die Kampagnen 1961/65 im Südtemenos, AM 83, 1968, 293 Kat. 118 Taf. 125, 1 (ägyptische Bronze).

¹⁰⁰⁴ Hier finden sich die Darstellungen besonders auf Siegeln und Skarabäen: T. J. Dunbabin in: H. Payne (Hrsg.), Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia 2. Pottery, Ivories, Scarabs, and Other Objects from the Votive Deposit of Hera Limenia (Oxford 1962) 421 A 51 f. oder 506 D 599–615.

¹⁰⁰⁵ Zu dieser Schlussfolgerung: Bevan 1986, 46 und 56–59.

¹⁰⁰⁶ Blinkenberg 1931, 9 f.; Bevan 1986, 58 f.

¹⁰⁰⁷ Bevan 1986, 246–249.

Repräsentationen von Schaf oder Widder aus Gold sind eher selten in Heiligtümern anzutreffen. Ein Beispiel wären archaische Goldplättchen aus Delphi, die in zwei Bildfeldern Widder zeigen¹⁰⁰⁸, welche aber stilistisch nicht mit den ephesischen Objekten verglichen werden können. Schaf- oder Widderdarstellungen treten jedoch sehr wohl in anderen Materialien auf, so z. B. in Form von Terrakottaobjekten im Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta (750–500 v. Chr.)¹⁰⁰⁹ oder auch im Artemision selbst.

Löwe

Der Löwe¹⁰¹⁰ gilt einerseits als Symbol für Macht, Kraft und Herrschaft, andererseits steht er für den Feind des Menschen, den dieser bekämpfen und besiegen muss. Dieser Topos findet seinen Höhepunkt in der neuassyrischen Kunst, ist aber schon seit frühsumerischer Zeit bekannt. Der Löwe (aber auch Kompositfiguren mit Löwenmerkmalen) war daher oftmals als Wächter an Toren und Eingängen postiert. In seiner apotropäischen Rolle findet er sich als Repräsentation des Königs bzw. dessen Macht¹⁰¹¹, beispielsweise in Form schreitender Löwen am Palast und Tor von Babylon¹⁰¹².

In der griechischen Kunst des 7. Jahrhunderts v. Chr. wird der Löwe besonders häufig als Motiv verwendet. Die Ursache dafür liegt im wiederaufgenommenen Kontakt mit dem Orient, der eine Erneuerung der Ikonographie mit sich brachte: Bis auf Thrakien¹⁰¹³ wurde das Löwenmotiv hauptsächlich aus der benachbarten orientalischen Welt übernommen.

Auf den protokorinthischen Vasen der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts zeigt sich vor allem die Vorliebe für den späthethitischen Löwentyp¹⁰¹⁴. Trotzdem kann der korinthische Löwe eher als eine griechische Umgestaltung nach hethitischen Vorbildern bezeichnet werden¹⁰¹⁵, in die sich auch assyrische Charakteristika mischen¹⁰¹⁶. Den ephesischen Löwendarstellungen in ihrer Darstellungsweise ähnlich, in ihrem Stil jedoch unterschiedlich sind etwa achämenidische Appliken mit dem Motiv des schreitenden Löwen¹⁰¹⁷.

In archaischer Zeit belegen Funde aus Heiligtümern wie dem der Artemis Orthia in Sparta¹⁰¹⁸, dass der Löwe einer weiblichen Gottheit (Potnia Theron?) verbunden war: So wie der Raubvogel ihre Herrschaft in den Lüften demonstriert und die Wasservogel das Wasser sowie die Vegetation repräsentieren, so gilt

¹⁰⁰⁸ Amandry 1939, 97–99 Nr. 24 Taf. 25.

¹⁰⁰⁹ Dawkins 1929, 157 Taf. 41, 7. 15.

¹⁰¹⁰ Allgemein zu Löwen und Löwenköpfen unterschiedlicher Herkunft: Akurgal 1949; B. Freyer-Schauenburg, Elfenbeine aus dem samischen Heraion. Figürliches, Gefäße und Siegel (Hamburg 1966) 85–92; F. Prayon, Phrygische Plastik (Tübingen 1987) 56–62; M. Mertens-Horn, Studien zu griechischen Löwenbildern, RM 93, 1986, 1–61; H. Gabelmann, Studien zum frühgriechischen Löwenbild (Berlin 1965); V. Strocka, Neue archaische Löwen in Anatolien, AA 4, 1977, 481–512.

¹⁰¹¹ Wilson 1994, 59.

¹⁰¹² E. F. Schmidt, Persepolis III. The Royal Tombs and Other Monuments (Chicago 1970) Taf. 66; R. D. Barnett – A. Lorenzini, Assyrische Skulpturen im Britischen Museum (Recklinghausen 1975) 170; Hroudou 1965, Taf. 16/6; Rehm 1992, 183. Eine schriftliche Überlieferung aus der Zeit Kandalanus, des assyrischen Statthalters in Babylonien (647–629 v. Chr.), berichtet von ca. 140 Goldlöwen, die zum Aufnähen dienten und ein Gesamtgewicht von ca. 1658 g hatten – leider sind davon keine Darstellungen erhalten: Oppenheim 1949, 177; Amiet 1977, Abb. 675. 678.

¹⁰¹³ Hdt. 7, 125.

¹⁰¹⁴ z. B. auf einem Aryballos aus Theben um 650 v. Chr.: Boardman 1981, 78; Akurgal 1980, 184 f.; H. G. G. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei (Berlin 1933) 23 Taf. 22, 2. 5. Man findet dieselben Löwendarstellungen im späthethitischen Reich mit heraushängender Zunge und viereckigem Kopf, wie z. B. auf zwei Flachreliefs und einer Löwenbasis aus dem 8. Jh. v. Chr. in Kargamış: Bossert 1942, 73 Taf. 852. 856. – In Zinschirli (832–810 v. Chr.): Bossert 1942, 75 f. Abb. 901; Akurgal 1980, 103 Abb. 74. Zu einer Beschreibung des späthethitischen Löwentyps s. Akurgal 1949, 76–79; H. Payne, Necrocorinthia (Oxford 1931) 67–70.

¹⁰¹⁵ Im 2. Viertel des 7. Jhs. zeigen die korinthischen Löwen einen eher gemischten Stil mit einer palmettenförmigen Stilisierung unter den Augen (jungspäthethitisch) und assyrischen Merkmalen, wie z. B. ein Elfenbeinlöwenkopf aus Samos: Akurgal 1980, 180 Abb. 76. Ein Elfenbeinlöwe aus Al Mina: Akurgal 1980, 181 Abb. 21 c–d. Eine Löwenprotome des Barberinikessels aus Praeneste: Akurgal 1980, 181. Ein Bronzelöwe aus Olympia: Akurgal 1980, 181 Anm. 704 Abb. 17. Zwei Elfenbeinlöwen aus Thasos und der protokorinthische Macmillan-Aryballos aus der Mitte 7. Jhs.: Akurgal 1980, 180 Anm. 700 Abb. 52. 53.

¹⁰¹⁶ Boardman 1981, 79.

¹⁰¹⁷ Rehm 1992, 180–183 H 42–47. Zu achämenidischen Löwendarstellungen allgemein: Walser 1980, Abb. 87 f.; P. R. S. Moorey, The Iranian Contribution to Achaemenid Material Culture, Iran 23, 1985, 21–37.

¹⁰¹⁸ Allein hier werden rund 60 Löwendarstellungen aus verschiedenen Materialien gezählt: Dawkins 1929, 234 und 439.

der Löwe als erdverbundenes Pendant zum Raubvogel als Sinnbild ihrer Dominanz über die Erde¹⁰¹⁹. Auf Blechen kann der Löwe allein oder auch in Kombination mit der Potnia Theron gezeigt werden, wobei er vermutlich in beiden Darstellungsweisen diese Symbolik vermitteln sollte. Eine Interpretation von Potnia Theron-Darstellungen als Artemis scheint speziell im Falle von Kombinationen mit Löwen vorzuliegen, da diese hauptsächlich in Artemisheiligtümern aufgefunden wurden¹⁰²⁰. Neben dem Löwen findet sich als weiteres Raubtier auch der Panther, der ebenfalls als Symbol der Macht angesprochen werden kann und im Artemision in Verbindung mit einer Statuette auftritt¹⁰²¹. Die Darstellung mit einem der beiden Tiere gemeinsam oder zumindest mit ihrem Fell kann als Hinweis auf die Machtposition der dargestellten Figur angesehen werden¹⁰²².

Löwen in der sog. Potnia Theron-Darstellung

Die »Herrin der Tiere« ist ein Variationsthema der »Herrin der Tiere« mit einer zentralen weiblichen Figur, die später Potnia Theron genannt wird¹⁰²³. Dieser Typ repräsentiert verschiedene Aspekte der Großen Göttin, die in Sparta Orthia, in Ephesos Upis, in Lydien Kybele und in Phrygien Kubaba genannt wird: Sie vereint in sich die Muttergöttin Erde, die Herrin der Natur, der Fruchtbarkeit und der Tierwelt und wird manchmal mit Göttinnen aus dem Olymp (Hera, Artemis, Aphrodite), aber auch mit den alten Göttern der Erde und des Himmels identifiziert¹⁰²⁴. Das Motiv selbst geht bis in die mesopotamische Kunst zurück. Gezeigt wird eine Figur, die die Tierwelt einerseits abwehrt, aber andererseits auch Macht über sie hat. In vielen Fällen sind die Tiere zutraulich und harmlos dargestellt¹⁰²⁵, manchmal repräsentieren sie allerdings auch blutrünstige Wesen¹⁰²⁶.

Die Existenz von Flügeln ebenso wie Bekleidung oder Nacktheit der Figur und die verschiedenartigen Verbindungen zwischen dieser und den Tieren erlauben eine Unterscheidung in mehrere ikonographische Darstellungen: Unterschieden wird zwischen der kretisch-mykenischen nichtgeflügelten und der archaischen geflügelten Potnia¹⁰²⁷. Letztere ist meist *en face* dargestellt, bekleidet und mit zwei nach oben gerichteten Flügeln ausgestattet. Die Unterarme werden entweder horizontal oder in schräger Position gehalten. Variabel sind in den Darstellungen nur die Tierpositionen: Die Löwen können beispielsweise von der Figur am Schwanz gehalten werden; dann zeigt ihr Körper nach unten und der Schädel ist nach oben gerichtet¹⁰²⁸.

Im Allgemeinen wird angenommen¹⁰²⁹, dass die geflügelte Version der Potnia Theron in der griechischen Kunst auf orientalische Einflüsse zurückgeht¹⁰³⁰. Da die Nacktheit der Figuren ein typisch orientalisches Charakteristikum zu sein scheint, ist diese Art der Darstellungen chronologisch früher als der archaische Typ einzustufen¹⁰³¹. Typisch für die Ikonographie des archaischen Kretas ist der Griff nach den Tierohren,

¹⁰¹⁹ Christou 1968, 13. 25. 52. 55. 100.

¹⁰²⁰ Vgl. z. B. die Darstellungen auf Bleiplättchen aus Sparta: Dawkins 1929, 259 Abb. 119–121 e. Zu weiteren Beispielen: Bevan 1986, 449–453.

¹⁰²¹ Elfenbeinstatuette, die auf einem Pantherkopf steht: Muss 1992.

¹⁰²² Bammer 1984, 250.

¹⁰²³ Zu einer neuen Diskussion der Potnia in der ägäischen Bronzezeit: R. Laffineur – R. Hägg (Hrsg.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age*, Proceedings of the 8th International Aegean Conference Göteborg University, 12–15 April 2000, *Aegeum* 22 (Liège 2001); s. speziell den Beitrag von A. Barclay, *The Potnia Theron: Adaptation of a Near Eastern Image*, in: Laffineur – Hägg a. O. 373–386 (Literaturhinweis U. Muss).

¹⁰²⁴ Definition nach Demargne 1947, 286; allgemein zu diesem Thema: Christou 1968, 9 f. 170–210; E. Spartz, *Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst* (Diss. Universität München 1962).

¹⁰²⁵ Crowley 1989, 34–39.

¹⁰²⁶ Vgl. dazu einen Kantharos in Kopenhagen aus der geometrischen attischen Epoche: Ohly 1953, Taf. 18.

¹⁰²⁷ Radet 1909, 36 f.; Picard 1922, 502. 506; Demargne 1947, 288; E. Spartz, *Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst* (Diss. Universität München 1962) 96 f.; Christou 1968, 66. 187; M. Th. Barrelet, *Les déesses armées et ailées*, *Syria* 32, 1955, 222–260.

¹⁰²⁸ s. dazu 28 rhodische Plättchen bei Laffineur 1978, 18 f. Gruppe 1.a.b.c.d.

¹⁰²⁹ Bis auf F. Studniczka, *Kyrene, eine altgriechische Göttin* (Leipzig 1890) 156–160, der glaubt, dass die geflügelte Potnia rein griechisch ist.

¹⁰³⁰ Ursprung im syro-hethitischen Raum nach Picard 1922, 507; Demargne 1947, 288; Ursprung in Lydien nach Radet 1909, 40–43.

¹⁰³¹ Christou 1968, 79 f. 187.

im Gegensatz zur kreto-mykenischen Darstellungsweise des Festhaltens der Vordertatzen oder der Hinterpfoten, das auch für den Orient charakteristisch und auf rhodischen Plättchen anzutreffen ist¹⁰³². Auf diesen sind die Tiere mit dem Schädel nach unten gezeigt, wie man es schon von mesopotamischen Siegeln – mit der Darstellung des Gilgamesch, der Stier oder Büffel bezwingt und seinen Fuß auf dem Schädel des Tieres hat, – kennt¹⁰³³. Auch syro-hethitische, syrische und mitannische Siegel übernehmen diese Ikonographie, die im 1. Jahrtausend in der neuassyrischen bis zur achämenidischen Kunst fortbesteht¹⁰³⁴. Schließlich findet diese Art der Darstellung Eingang in die griechisch orientalisierende Kunst, wie ein Elfenbeinplättchen aus Ephesos¹⁰³⁵ beweist: Eine geflügelte und bekleidete Potnia hält zwei Löwen am Schweif und schließt damit direkt an einige rhodische Plättchen an¹⁰³⁶. Eine Bronze aus Samos, vermutlich ein Pferdeschmuck aus dem 8. Jahrhundert v. Chr., zeigt eine ähnliche Darstellung: Zwei Löwen werden an den Hinterläufen gehalten und haben den Kopf zurückgewandt¹⁰³⁷.

Abgesehen von der Seewegeverbindung zwischen dem Orient und der Ägäis muss auch der Landweg über Anatolien, und hier vornehmlich über Phrygien, der eine wichtige Rolle im Zwischenhandel von den phönizischen Elfenbeinwerkstätten nach Kleinasien einnahm, für eine Verbreitung des Motivs in Betracht gezogen werden¹⁰³⁸. Auf einem Elfenbeinornament aus Gordion hält eine flügellose Figur zwei Sphingen an den Hinterläufen, wobei das hethitische Sonnensymbol im oberen Teil fehlt. Vielleicht handelt es sich bei dem Stück nicht um einen Import aus dem syrisch-phönizischen Raum, sondern um eine lokale Produktion mit orientalischen Vorlagen¹⁰³⁹.

In der ägäischen Kunst hingegen zeigen die meisten Darstellungen Löwen (manchmal auch Greifen), die entweder auf allen vier Pfoten oder zumindest aufgerichtet auf ihren Hinterläufen stehen¹⁰⁴⁰. Die Vorderpranken können dabei auf der Taille der Figur liegen oder sich auf deren Hüften stützen, so auf zwei rhodischen Goldplättchen¹⁰⁴¹. Hier wird ebenfalls die orientalische Ikonographie offensichtlich. Diese Variation ist der kreto-mykenischen Kunst gänzlich unbekannt, daher ist ihr Auftreten in der archaischen Epoche wohl auf Imitationen der rhodischen Modelle zurückzuführen¹⁰⁴². Eine andere Darstellungsart zeigt die Löwen stehend auf ihren Vorderpranken, wobei ihre Hinterläufe das Niveau der Taille der Figur erreichen¹⁰⁴³. Auf einem weiteren rhodischen Goldplättchen hält die Figur die Vorderpranken der Tiere fest¹⁰⁴⁴.

¹⁰³² Christou 1968, 82. 84 f.; zu den rhodischen Vergleichen: Laffineur 1978, 35.

¹⁰³³ Beispiele dazu haben sich in den Königsgräbern von Ur gefunden oder stammen aus der Akkad-Zeit: L. Woolley, *The Royal Cemetery, Ur Excavations 2* (London 1934) Taf. 195 Nr. 45. 209. 249 f.; Laffineur 1978, 35 Anm. 6.

¹⁰³⁴ s. dazu einen Golddiskus aus Ziwiye aus dem 7. Jh.: Maxwell-Hyslop 1971, 222 Taf. 196. – Elfenbeinobjekte aus Nimrud, die Figuren im phönizischen Stil zeigen: J. J. Orchard, *Ivories from Nimrud 1, 2. Equestrian Bridle-Harness Ornaments* (London 1967) Nr. 136–139. 147. – Anhänger aus Minet-el-Beida: O. Negbi, *The Hoards of Goldwork from Tell El-‘Ajjul, SIMA 25* (Göteborg 1970) Taf. 4 Nr. 18. – Elfenbeinpyxiden aus Nimrud (syrischer Stil): Barnett 1957, Nr. S20 und S26. – Späthethitische Flachreliefs aus Nordsyrien: Orthmann 1971, 440–442. – Eine Bronze aus Zindschirli: von Luschan – Andrae 1943, Abb. 90 Taf. 40 d.

¹⁰³⁵ Hogarth 1908, Taf. 26, 6.

¹⁰³⁶ Barnett 1957, 82; Laffineur 1978, Kat. 3 f. 8–11. 18–22. 35. 48–58. 86–89. 91. 97 f. 100. 108. 116; Higgins 1980, 116 Taf. 19 D. E; 20 C.

¹⁰³⁷ Blinkenberg 1931, 753–756 Abb. 77. Es handelt sich vermutlich um einen orientalischen Import, der von Ch. Blinkenberg mit der späthethitischen Kunst in Verbindung gebracht wird.

¹⁰³⁸ Zu den Handelsrouten z. B. J. Birmingham, *The Overland Route Across Anatolia in the Eighth and Seventh Centuries B.C.*, *AnSt* 11, 1961, 185–195; Barnett 1956, 226 f.; Klebinder-Gauß – Pülz 2008, 202 f.

¹⁰³⁹ R. S. Young, *The 1961 Campaign at Gordion, AJA* 66, 1962, 166 f. Taf. 46; R. S. Young, *The Gordion Campaign of 1959: Preliminary Report, AJA* 64, 1960, 240 Taf. 60 Abb. 25.

¹⁰⁴⁰ Die Ausnahmen mit einer orientalischen Vorlage sind sehr sporadisch und gelangten sicher über die Zwischenstation Zypern in den ägäischen Raum, wo das Motiv vorher unbekannt war. Daher geht das Bild mit den verkehrt dargestellten Tieren, die an den Hinterläufen gehalten werden, auf eine kretisch-mykenische Beeinflussung und Ikonographie zurück und schließt damit jede Beteiligung der ägäischen Kunst an der Genese dieses Motivs aus: Laffineur 1978, 40.

¹⁰⁴¹ Laffineur 1978, 19 Gruppe 1.g Kat. 87. 100 und Gruppe 1.e mit Aufschlüsselung zu den Abbildungen.

¹⁰⁴² Laffineur 1978, 41 f.

¹⁰⁴³ Dieses Motiv wird auf vier rhodischen Plättchen dargestellt: Laffineur 1978, 19 Gruppe 1.g Kat. 8–11 mit Aufschlüsselung zu den Abbildungen. Helck 1979, 210: »Aus dem Vorbild der Göttin, die mit ihren gesenkten Armen die Löwen berührt, entwickelt sich das Motiv der Frau, die die Löwen entweder hält oder hochhebt.«

¹⁰⁴⁴ Laffineur 1978, 19 Gruppe 1.f Kat. 35 mit Aufschlüsselung zu den Abbildungen. Diese Art der Darstellung existiert normalerweise in der orientalischen Ikonographie nicht, außer im Fall großformatiger Tiere.

Zu keinem der eben genannten Typen scheinen die ephesischen Goldplättchen Istanbul 3077 und London 908 zu passen; sie zeigen zwei aufrecht stehende Löwen, die die Figur sowohl am Oberkörper als auch an den Beinen festzuhalten scheinen. Die Löwenköpfe erinnern an späthethitische Löwen mit kubischem Schädel, offenem Maul und in Wülsten gelegter Schnauze¹⁰⁴⁵. Außerdem weisen die Löwen an Schulter und Hüften ein buckelartiges Element auf¹⁰⁴⁶. Die Figur auf den Appliken aus dem Artemision könnte als Artemis, »Herrin der Tiere« und der Natur, die die Bestien zwar beherrscht, aber nicht bekämpft, identifiziert werden¹⁰⁴⁷. Die aufrecht stehenden Löwen werden dabei als Zeichen des Respekts gedeutet, die die Macht der Göttin akzeptieren. Auch andere Göttinnen wie Athena, Demeter und Hera haben die alte Vorstellung der »Herrin der Tiere« adaptiert und in ihr Bildprogramm aufgenommen¹⁰⁴⁸. Interessant bei den ephesischen Goldplättchen ist, dass die zentrale Figur von den flankierenden Löwen scheinbar gehalten wird, und nicht umgekehrt, wie bei anderen bekannten Potnia Theron-Repräsentationen.

Die Darstellung auf einer Goldfibel aus dem 7. Jahrhundert v. Chr.¹⁰⁴⁹ zeigt Löwen, die auf ihren Hinterbeinen stehen und einen Mann verschlingen. Dieses Beispiel führt W. Reichel¹⁰⁵⁰ zur Aussage, dass auf den ephesischen Plättchen Istanbul 3077 und London 908 keine Potnia Theron dargestellt ist – wie es z. B. schon E. Kunze¹⁰⁵¹ annahm –, sondern eine männliche Figur. Auch die Nacktheit der Figur auf den ephesischen Plättchen weist seiner Ansicht nach eher auf eine männliche Figur; daher wurde die Szene auch als ein gewöhnliches Löwenopfer, eine beliebte Darstellungsweise im 8. und 7. Jahrhundert v. Chr., interpretiert¹⁰⁵². Die hier besprochenen Goldplättchen aus dem Artemision zeigen m. E. aber trotz der eher unüblichen Darstellungsweise, jedoch aufgrund der im Artemision bevorzugten Wahl bestimmter Tiere, die in Zusammenhang mit der verehrten Göttin stehen, die »Herrin der Tiere«; sie können in das zweite Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert und eventuell einer ostgriechischen Werkstatt zugeschrieben werden¹⁰⁵³.

Stier

Der Stier besitzt einen eher ambivalenten Charakter: Einerseits repräsentiert er ein starkes (z. B. als Dachträger bei Säulenkapitellen) und andererseits ein schwaches Tier (Verlierer gegenüber dem Löwen)¹⁰⁵⁴. In vielen Jagd- und Viehhütergesellschaften nimmt der Stier eine bedeutende Rolle im Kult ein, indem er Fruchtbarkeit, Kraft und Dominanz in seiner Rolle als Anführer einer Herde symbolisiert¹⁰⁵⁵. Im Neolithikum ist er

¹⁰⁴⁵ Zu Beschreibung s. o. Kap. IX.5.2. Die Haltung der Löwen kann mit der Darstellung auf einem Flachrelief aus Aslankaya in Lykien (Kybele und zwei Löwen) in Verbindung gebracht werden: Naumann 1983, 49 f.

¹⁰⁴⁶ Jacobsthal 1951, 87.

¹⁰⁴⁷ Jacobsthal 1951, 87. Akurgal 1980, 188; E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung, OF 2 (Berlin 1950) 74 f. Zur Diskussion von Artemis als »Herrin der Tiere« s. W. Burkert, Die Artemis der Ephesier: Wirkungsmacht und Gestalt einer großen Göttin, in: Friesinger – Krinzinger 1999, 70.

¹⁰⁴⁸ N. Yalouris, Athena als Herrin der Pferde (Diss. Universität Basel 1950) 1–102. Prinzipiell zu orientalischen Einflüssen auf die griechische Religion und den Mythos: H. Kantor, A Bronze Plaque With Relief Decoration from Tell Tainat, JNES 21, 1962, 93–116. Nach einer Beschreibung bei Paus. 5, 19, 5 wird auf der sog. Kypseloslade eine geflügelte Göttin mit dem Beinamen Artemis geführt. Offensichtlich haben die Griechen die fremden Symbole mit ihrer eigenen Vorstellungswelt gleichgesetzt: Helck 1979, 210.

¹⁰⁴⁹ Hampe 1936, Nr. 58 Taf. 11.

¹⁰⁵⁰ Reichel 1942, 26.

¹⁰⁵¹ Kunze 1931, 202.

¹⁰⁵² s. z. B. auf attischen spätgeometrischen Goldbändern mit einem behelmtten Opfer: Kunze 1931, 265 Nr. 6 Taf. 10–20 Beil. 1; Reichel 1942, 55; E. Kunze, Reichel: Griechisches Goldrelief, Gnomon 21, 1949, 5 f. Bei einem spätgeometrischen Kantharos in Kopenhagen befindet sich der Kopf der Figur in einem Löwenkopf und das Gesäß in einem zweiten Löwenkopf: A. Furtwängler, Kleine Schriften 2 (München 1913) Taf. 24, 2. Eine Bronzefibel aus Berlin zeigt eine ähnliche Darstellung wie die ephesischen Plättchen, allerdings ist die Geschichte schon viel weiter fortgeschritten, da von der männlichen Figur nur noch Kopf und Oberkörper übrig sind: Hampe 1936, Taf. 11 Nr. 8; P. Jacobsthal, Early Celtic Art (Oxford 1944) 32 f. 57. Eine ikonographisch vergleichbare Darstellung eines nackten männlichen Opfers mit zwei Löwen findet sich auf einem Silberplättchen aus dem Athena Pronaia-Heiligtum in Delphi: P. Pedrizet, Monuments figurés. Petits bronzes, terrecuites, antiquités diverses, FdD 5 (Paris 1908) 125 Nr. 677 Abb. 466.

¹⁰⁵³ Jacobsthal 1951, 87; Treister 2001, 67.

¹⁰⁵⁴ Rehm 1992, 292.

¹⁰⁵⁵ Wilson 1994, 58.

auch die analoge Schutzfigur des Mannes und wird dann im 2. Jahrtausend v. Chr. von Streitwagenfahrern und Reitern abgelöst¹⁰⁵⁶. In altbabylonischer Zeit gilt er als attributives Tier des Wettergottes¹⁰⁵⁷. In der griechischen Götterwelt und Mythologie werden der Stier bzw. Boviden im Allgemeinen verschiedenen Göttern zugeordnet¹⁰⁵⁸.

Weniger spezifisch scheint der Zusammenhang zwischen Stier und Artemis. Boviden finden sich in verschiedenen Ausführungen auf den unterschiedlichsten Materialien in vielen griechischen Heiligtümern, da sich vermutlich keine bestimmte Gottheit mit ihnen identifizierte¹⁰⁵⁹.

Mischwesen

Mischwesen wie Sphingen und Greifen stammen nicht aus der Natur, sondern sind fantastische Kompositionen, die nur bestimmte natürliche Merkmale wie einzelne Elemente des menschlichen Körpers, von Löwen oder Vögeln übernehmen. Damit werden sie zu einer Mischung aus Intelligenz (Mensch), physischer Stärke (Löwe) und Flugfähigkeit (Vogel) und besitzen übernatürliche Kräfte¹⁰⁶⁰. Schon in Mesopotamien gelten die meisten Mischwesen im Grunde als böse; nach der Bezwingung durch einen Gott, König oder Helden können sie aber auch eine apotropäische Wirkung haben und so als attributive Tiere von Gottheiten übernommen werden¹⁰⁶¹.

Der Greif¹⁰⁶² ist eine hybride Figur, bestehend aus einem Löwenkörper sowie Kopf und Flügeln eines Raubvogels. Das Volk der Mitanni hat den Greifen in den Nahen Osten gebracht und dort sowohl in der syrischen als auch hethitischen Kunst etabliert. Seine ikonographischen Merkmale sind ein Schwanz mit einer Schleife und drei Elementen, ausgebreitete Flügel und eine sitzende Stellung in einer aggressiven, aktiven Pose. In der mykenischen Kunst wird der Greif auf Siegeln und Freskos in heraldischen Posen gezeigt: Massive Löwenglieder, ein feiner Schwanz, ausgebreitete oder angelegte, verzierte Flügel, Wellen auf der Brust und am Flügelbein zeichnen ihn aus¹⁰⁶³.

Besonders in der achämenidischen Kunst war der Löwengreif ein sehr beliebtes Motiv¹⁰⁶⁴: Er besitzt einen Löwenkörper und -kopf, eine geschuppte, manchmal nur im Kamm vorhandene Mähne, Esel- oder Stierohren und gedrehte, an den Enden eingerollte Hörner; er kann geflügelt (mit nach oben gebogenen, typisch achämenidischen Schwingen) sein, hat meistens die Hinterbeine eines Vogels und einen Löwen-

¹⁰⁵⁶ Helck 1979, 182.

¹⁰⁵⁷ Rehm 1992, 292. Zu Stierwächtern und ihren symbolischen Bedeutungen: H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth 1954) 77.

¹⁰⁵⁸ Zu näheren Ausführungen: Bevan 1986, 83 f. Zum Stier als Opfertier im Artemision: G. Forstenpointner, *Untersuchungen zur osteologischen Manifestation des Tieropfers im ägäischen Raum anhand der Tierknochenfunde aus dem Artemision von Ephesos* (Habil. Universität Wien 1998) 66 f.

¹⁰⁵⁹ Bevan 1986, 95 f.

¹⁰⁶⁰ Bevan 1986, 293.

¹⁰⁶¹ Zu den geflügelten Mischwesen allgemein, die laut Fleischer 1973, 98 von den sog. Bergvölkern stammen: A. Moortgat, *Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker* (Berlin 1932); K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939* (Bern 1949) 37 f.; Orthmann 1971, 327–347. Zu geflügelten Mischwesen s. ein Beispiel aus Altintepe, urartäisch, Ende 8. Jh.: rechteckiges Plättchen mit der Darstellung eines geflügelten Stieres mit menschlichem Kopf in assyrischem Stil, H 7,8 cm: Maxwell-Hyslop 1971, 201.

¹⁰⁶² Crowley 1989, 46–53 zur Geschichte des Greifen. Zum Greif allgemein: H. Frankfort, *Notes on the Cretan Griffin*, BSA 37, 1936/1937, 106–122; J. L. Benson, *Unpublished Griffin Protomes in American Collections*, AntK 3, 1960, 58–70; B. Goldman, *The Development of the Lion-Griffin*, AJA 64, 1960, 319–328; H. v. Gall, *Die paphlagonischen Felsgräber*, IstMitt Beih. 1 (Tübingen 1966) 21–29; H. Möbius, *Eine dreiseitige Basis in Athen*, AM 51, 1926, 123; A. Dierichs, *Das Bild des Greifen in der frühgriechischen Flachkunst* (Münster 1981); Akurgal 1992a.

¹⁰⁶³ Zum Greifen im mykenischen Knossos: Barnett 1948, 10; Crowley 1989, 272 f.: Erst durch die Mykener wird der Greif zu einem Hauptmotiv; der flügellose Greif, der niemandem mehr davonfliegen kann, gilt als das Symbol für die Macht des Hauses Pylos. Er kommt in der ägäischen Welt nirgends vor außer im Thronsaal von Knossos, was auf eine mögliche Verbindung zu Pylos hinweist.

¹⁰⁶⁴ Walser 1980, Abb. 27; *Gold der Thraker. Archäologische Schätze aus Bulgarien* (Mainz 1979) Abb. 11 f. Zur Bedeutung und Funktion in der achämenidischen Kunst: Rehm 1992, 281; Kh. Khazai, *L'évolution et la signification du griffon dans l'iconographie iranienne*, IrAnt 13, 1978, 1–34.

Vogel- oder Skorpionschwanz¹⁰⁶⁵. Während der achämenidischen Epoche hat der Löwengreif zugleich eine schützende und eine furchterregende Bedeutung, wobei er auf den Darstellungen häufig vom König oder einer vom Rang her ähnlichen Person bekämpft wird – hier zeigt sich die enge Beziehung des Königs zu diesem Mischwesen¹⁰⁶⁶.

Wie der Löwe kehrt auch der Greif mit den orientalischen Prototypen erst im 7. Jahrhundert v. Chr. in die griechische Welt zurück¹⁰⁶⁷. Beeinflusst werden die griechischen Künstler dabei vor allem von der spätethitischen Kunst¹⁰⁶⁸. Auf frühkorinthischen Vasen und altrhodischen Gefäßen kommt es schließlich zu einer Verselbstständigung des Motivs. Allerdings wird dem Greif zu dieser Zeit keine mythologische Bedeutung mehr zugestanden¹⁰⁶⁹.

Das Sphingenmotiv ist schon im 3. Jahrtausend v. Chr. in Mesopotamien und Ägypten bekannt, wobei es in der ägyptischen Kunst einen besonderen Stellenwert einnimmt: Der ägyptische Sphinx ist fast durchweg männlicher Natur und stellt eine Mischung aus Gottheit und Löwe mit großer religiöser Bedeutung dar. Am Ende des Mittleren Reichs wird das Motiv in Syrien aufgegriffen, wobei entscheidende Änderungen vorgenommen werden: Der Sphinx erhält weibliche Züge und neue Merkmale wie Flügel, Kopfbedeckung und Schwanz. In der minoischen Kunst (ab MM III–SM I oder früher) kommen Lockenreihen auf der Brust und entlang des Flügelknochens sowie eine Dekoration der Flügel Federn und eine Kopfbedeckung hinzu¹⁰⁷⁰. Die mykenische Sphinx mit ausgebreiteten Flügeln ist weder eindeutig weiblich noch männlich; die ausgeprägten und auf Stärke und Kraft hinweisenden Löwenglieder deuten zwar eher auf Maskulinität, aber die weiße Haut ist durchaus feminin – auch wird das Mischwesen im Gegensatz zum Greifen in einer statischen und passiven Haltung gezeigt. In der mykenischen Kunst sind Sphingen vor allem aus Schachtgräbern bekannt, wo sie auf Elfenbeinen und Siegeln dargestellt wurden und eine größere Verwendung als in der minoischen Kunst fanden¹⁰⁷¹.

Die orientalische Sphinx erscheint an der Wende des 8. zum 7. Jahrhundert v. Chr. in der griechischen Kunst¹⁰⁷² und wird im griechischen Motivschatz vollständig adaptiert. Allerdings verändert sich der ge-

¹⁰⁶⁵ Rehm 1992, 281 f.; zur Genese des Löwengreifens: RIA VII (1987) 97–99 s. v. Löwengreif (E. A. Braun-Holzinger). So weist ein schreitender Löwengreif in Boston aus dem 5. Jh. v. Chr. (D. Schmandt-Besserat, *Ancient Persia. The Art of an Empire* [Austin, Texas 1978] Nr. 84 [Museum of Fine Arts, Boston: 66331]; Rehm 1992, 198 H 62 Abb. 162. [L ca. 4. cm]) eine ornamentale Muskelstilisierung, allerdings ohne Federmuster der Mähne, auf und ist mit einem Löwengreifen aus Susa (Rehm 1992, Abb. 78) vergleichbar. Weitere Beispiele sind der schreitende Löwengreif aus dem Oxusschatz (Dalton 1964, Taf. 21 Nr. 31 [British Museum, London: 123932]; Rehm 1992, 198 H 63 Abb. 163. [Dm 1,6 cm; punziert]) und ein sitzender Löwengreif in Chicago aus dem 5. Jh. v. Chr., der à jour gearbeitet ist (Kantor 1957, 11 f. Taf. 10 A. 7. 8. [Oriental Institute, Chicago Inv. A 28582]; Rehm 1992, 198 H 64 Abb. 164). Dieser zeigt eine typisch achämenidische Gesichtstilisierung und ist in Angriffshaltung dargestellt; der zurückgewandte Kopf ist typisch für die mesopotamische und achämenidische Kunst; Kopf und Flügel ergeben eine Art Rahmen um das Motiv. Dazu auch Rehm 1992, 198 Abb. 79.

¹⁰⁶⁶ Rehm 1992, 283.

¹⁰⁶⁷ Zum Greifen im östlichen Mittelmeerraum: A. M. Bisi, *Il grifone* (Rom 1965); im ägäischen Raum: N. A. Rhyne, *The Aegean Animal Style* (Diss. Chapel Hill, NC 1970); zum Greifen in der griechischen und römischen Kunst: I. Flagge, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen* (Sankt Augustin 1975). Hesiod erzählt von Greifen, die im hohen Norden Gold hüten und von einäugigen Arimaspen bedroht werden: dazu Helck 1979, 212.

¹⁰⁶⁸ Akurgal 1980, 188; Herrmann 1979, 10. Späthethitische Greifendarstellungen finden sich beispielsweise auf Flachreliefs in Kargamış mit der Darstellung eines Greifendämons (Datierung Ende 2. Hälfte des 8. Jhs. v. Chr.), einem Orthostaten um 730 v. Chr. aus Sakceğözü und einem Orthostaten um 700 v. Chr. in Ankara, dessen Greifenkopf mit Löwenkörper kombiniert ist: Akurgal 1980, 56. 61. 102 Abb. 16. 17. 79.

¹⁰⁶⁹ Helck 1979, 212.

¹⁰⁷⁰ Crowley 1989, 43 f.; Zur Erscheinung der Sphinx in der griechischen Kunst: H. Walter, *Sphingen*, *AuA* 9, 1960, 63–72; H. Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1977).

¹⁰⁷¹ Zu Sphingen auf mykenischen Goldbändern und Mundstücken aus Zypern: Marshall 1911, Einleitung xviii Nr. 84. 140. 196 mit Beschreibung. Andere Vergleichsbeispiele stammen aus Ialysos: Marshall 1911, Nr. 772; W. Vollgraff, *Fouilles d'Argos*, *BCH* 28, 1904, 386 Abb. 22.

¹⁰⁷² E. Kunze, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung*, *OF* 2 (Berlin 1950) 58–60; A. Dessenne, *Le sphinx* (Paris 1957); F. Matz, *Kretische Sphingen*, *JdI* 65/66, 1950/1951, 91–102; H. Walter, *Sphingen*, *AuA* 9, 1960, 63–72; J. Schäfer, *Studien zu den griechischen Reliefpithoi des 8.–6. Jahrhunderts v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos und Boiotien* (Kallmünz 1957) 31–33; Schefold 1964; Laffineur 1978, Kat. 36–42; Barnett 1957, 83; Higgins 1980, Taf. 19 C.

streckte Flügel in einen Sichelflügel und das Wesen erhält eine Etagenperücke. Die nun weibliche Sphinx mit der Ohrlocke, den kurzen Spirallocken an der Stirn und der Etagenperücke ist eigentlich eine syrische Schöpfung, weshalb die syrischen Vorlagen auch den griechischen am ähnlichsten sind. Diese Stilelemente finden sich dann im schwarzfigurigen Stil der protokorinthischen Vasenmalerei¹⁰⁷³.

In der griechischen Vorstellung gilt die Sphinx als männermordend und als Todesdämon¹⁰⁷⁴ und hat wenig mit dem ägyptischen Namensgeber gemein: Sie ist ein rätselhaftes Monster mit einem weiblichen Kopf und Brüsten, Flügeln und einem Löwenkörper. Wie andere Mischwesen hatte die Sphinx aber vor allem einen apotropäischen und beschützenden Charakter¹⁰⁷⁵.

Vergleicht man die Darstellungen mit anderen Fundplätzen, so finden sich Greifen- und Sphingenmotive – abgesehen von den bronzenen Greifenprotomen als Kesseldekorationen¹⁰⁷⁶ – in großer Anzahl vor allem im Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta¹⁰⁷⁷. Diese Darstellungen sind aber nicht in Gold, sondern in anderen Materialien gehalten. Sphingen- wie Greifendarstellungen weisen eine deutliche Affinität zu weiblichen Heiligtümern und wiederum zur Potnia auf¹⁰⁷⁸, da sie die Herrschaft über die Natur wie über den Tod demonstrieren¹⁰⁷⁹.

Insekten

Das Motiv der Biene tritt in der griechischen Antike sehr häufig auf und findet sich durch alle Zeiten¹⁰⁸⁰, beispielsweise in der kretischen Goldschmiedekunst in Form eines Anhängers aus der Umgebung von Mallia (17. Jh. v. Chr.)¹⁰⁸¹, einer Goldbiene aus Arkades (8./7. Jh. v. Chr.)¹⁰⁸² und einer weiteren aus dem Grab I aus Fortetsa aus der orientalisierenden Epoche (Ende 8./Anfang 7. Jh. v. Chr.)¹⁰⁸³. Aber erst während der archaischen Epoche entwickelt sich eine Vorliebe für die Herstellung von Schmuck in Form von Insekten¹⁰⁸⁴.

Angeblich lag die Heimat der Bienen auf Kreta¹⁰⁸⁵. Die Ida-Grotte, in der Zeus von Rhea geboren wurde, war den Bienen heilig, galten sie doch als die Beschützerinnen des Zeus¹⁰⁸⁶. Den Bienen wurden chthonische Kräfte nachgesagt, da sie sich gerne in Höhlen und Tierkadavern aufhalten; einerseits besteht ein Zusammenhang mit dem Zeus Kretagenes¹⁰⁸⁷ und andererseits eine Verbindung mit dem delphischen Orakel – angeblich wurde der zweite Tempel des Apollon aus Wachs errichtet¹⁰⁸⁸. Eine andere Geschichte erzählt von Melissus, einem kretischen König, der zwei Töchter – Amalthea und Melissa – hatte, die den neugebore-

¹⁰⁷³ Akurgal 1980, 185.

¹⁰⁷⁴ Helck 1979, 211.

¹⁰⁷⁵ Rehm 1992, 205.

¹⁰⁷⁶ U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (Berlin 1955); Herrmann 1979.

¹⁰⁷⁷ z. B. Elfenbeinplättchen mit Sphingen: Dawkins 1929, Taf. 93, 3; 97, 1; 106, 2; 177. Oder ein Kamm aus Elfenbein mit einem Greifen: Dawkins 1929, Taf. 126, 1 a.

¹⁰⁷⁸ z. B. Darstellungen von Sphingen und Greifen auf kleinen Votivblechen aus kretischen Heiligtümern der archaischen Periode: P. Demargne, Plaquettes votives de la Crète archaïque, BCH 54, 1930, 195–209 Taf. 11, der einerseits eine Verbindung zur minoischen Kulturtradition vorschlägt und andererseits auf nahöstliche Einflüsse verweist.

¹⁰⁷⁹ Christou 1968, 106–112.

¹⁰⁸⁰ Schon in Ägypten war das Interesse für Insekten groß: Die Fliege erscheint als Anhänger einer Kette der 18. Dynastie, gefunden im Schatz des Königs Ahhotep: M. Vilimková – M. H. Abdul-Rahman, Altägyptische Goldschmiedekunst (Prag 1969) Nr. 23. Aber Fliegen kommen auch in Mykene: Karo 1930, 55 Taf. 20, 80, und im Schatz von Enkomi auf Zypern (1300–1100 v. Chr.) vor: Murray 1970, 43 Taf. 8. Allgemein zur Biene: E. Crane, The World History of Beekeeping and Honey Hunting (London 1999). Zu den ephesischen Bienenbildern Jacobsthal 1956, 63 Abb. 266.

¹⁰⁸¹ Higgins 1980, 66 Taf. 6 A.

¹⁰⁸² D. Levi, Arkades, AsAtene 10–12, 1927–1929, Taf. 12 Fl.

¹⁰⁸³ J. K. Brock, Fortetsa. Early Greek Tombs Near Knossos, BSA Suppl. 2 (Cambridge 1957) 99 Nr. 1145 Taf. 76.

¹⁰⁸⁴ Die Erscheinungsformen sind hauptsächlich Fliegen, Zikaden und Bienen: dazu auch Petrie 1914, Taf. 2, 19; Coche de la Ferté 1956, 58 f.

¹⁰⁸⁵ Verg. georg. 4, 152.

¹⁰⁸⁶ Cook 1895, 2.

¹⁰⁸⁷ Cook 1895, 19.

¹⁰⁸⁸ Paus. 10, 5, 5. Elderkin 1939, 203 sieht darin die Verbindung zwischen den apollonischen Bienen und den Bienen der Artemis.

nen Jupiter/Zeus mit Ziegenmilch und Honig aufzogen¹⁰⁸⁹. Melissa wurde daraufhin von ihrem Vater zur ersten Priesterin der Magna Mater ernannt. Die nachfolgenden Priesterinnen der Göttin wurden *melissae* genannt¹⁰⁹⁰. Auch die Priesterinnen der Artemis sollten schließlich diesen Titel erhalten¹⁰⁹¹ und übernahmen mit ihrem eifrigen Tun die Eigenschaften der Biene¹⁰⁹².

Im Zusammenhang mit den *melissae* soll auch kurz auf die Bedeutung des Wortes *essen* eingegangen werden. *Essen* ist zwar erst seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. als Titel des männlichen Kultpersonals inschriftlich bekannt, die Bezeichnung besaß aber schon in archaischer Zeit eine große Bedeutung und entsprach wohl der Priesterfunktion des *Basileus*¹⁰⁹³. In einer hellenistischen Inschrift¹⁰⁹⁴ wie auch im *Etymologicum Magnum*¹⁰⁹⁵ wird der *Essen Basileus* mit dem *Basileus* der Melissen in Ephesos gleichgesetzt. Vermutlich waren *Essen* und *Basileus* erbliche Priesterämter zweier ephesischen Clanfamilien, deren Trägern als den Stammesältesten eventuell auch die Entscheidungsgewalt oblag, Leuten von außerhalb das Bürgerrecht zu verleihen und ihnen damit die Aufnahme in eine ephesische Phyle zu ermöglichen¹⁰⁹⁶.

Die Biene gilt als das Symbol für die Reinkarnation¹⁰⁹⁷ und die unsterbliche Seele¹⁰⁹⁸, ebenso symbolisiert sie Reinheit, Fleiß, Aktivität (aufgrund ihrer natürlichen Tätigkeiten) und besonders Fruchtbarkeit¹⁰⁹⁹. Die Bienen auf zwei Goldnadeln in Boston¹¹⁰⁰ werden als Fruchtbarkeitssymbole und als Symbole für Artemis oder Magna Mater gedeutet. Kleine Goldplättchen von der Krim zeigen die Darstellungen von Bienen, ein Gorgoneion und einen Dionysos-Kopf¹¹⁰¹. Die Biene wird auch zusammen mit dem Stier dargestellt, z. B. als hybride Form auf Gemmen¹¹⁰². Die Verbindung der beiden Tiere hat offenbar eine lange Tradition, denn auch noch im Grab des Frankenkönigs Childerich wurden 30 Goldbienen gemeinsam mit einem goldenen Stierschädel aufgefunden¹¹⁰³.

Die Fülle der Funde von Bienendarstellungen auf den Inseln¹¹⁰⁴, aber auch in Ephesos zeigt, dass sie während der gesamten archaischen Periode in der ionischen Kultur von Bedeutung waren.

Das Vorhandensein des Bienenmotivs in unterschiedlichen Abstraktionsgraden im Heiligtum ist sicher nicht zufällig, sondern in einem konkreten Zusammenhang mit der Artemis zu sehen¹¹⁰⁵. Die Biene als

¹⁰⁸⁹ Kreta produziert immer noch einen ausgezeichneten Honig, worauf die Bevölkerung nach wie vor sehr stolz ist: Jacobsthal 1956, 73 Anm. 3. Honig galt – im Gegensatz zu heute – auch als Nahrungsmittel für Neugeborene, daher wird die Biene mit der Geburt in Verbindung gebracht.

¹⁰⁹⁰ Lact. inst. 1, 22.

¹⁰⁹¹ Die Priesterinnen der Artemis trugen den Namen »die Bienen der Göttin«: Engelmann 2001, 37 (R. Merkelbach [Hrsg.], Die Inschriften von Ephesos VI, Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 16 [Bonn 1980] Nr. 2109); Picard 1922, 183 f. Interessant ist auch, dass Aphrodite bei den Assyrern Mylitta hieß: Akurgal 1980, 146 über die Sage der Babylonierinnen als Prostituierte für die Göttin Mylitta. Die Kreter nannten die Artemis Britomartis, dazu Elderkin 1939, 203 f.

¹⁰⁹² Barnett 1948, 20; Barnett 1956, 218 f.; Elderkin 1939, 203. Dagegen aber Fleischer 1973, 99, der die Bezeichnung der ephesischen Priesterinnen als »Melissai« als moderne Spekulation wertet.

¹⁰⁹³ Muss 1994, 53.

¹⁰⁹⁴ Sylloge³ Nr. 352.

¹⁰⁹⁵ Etymol. Magn. 383, 30 s. v. Essen.

¹⁰⁹⁶ Bammer 1982, 82; Muss 1994, 53.

¹⁰⁹⁷ Cook 1895, 3. 11. 23; Becatti 1955, 47.

¹⁰⁹⁸ z. B. fanden sich auf der Brust einer jugendlichen Bronzestatuette in einem Grab auf Sardinien fünf Bienen symmetrisch angeordnet: Cook 1895, 19; Elderkin 1939, 213.

¹⁰⁹⁹ Jacobsthal 1956, 73; Bammer – Muss 1996, 64.

¹¹⁰⁰ Jacobsthal 1956, 65 f. Abb. 274–279; B. Segall, Two Gold Pins in the Classical Collection, BMusFA 39, 1941, 54–58.

¹¹⁰¹ A. Furtwängler, Erwerbungen im Jahre 1882, AZ 41, 1883, 274.

¹¹⁰² A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum (Leipzig 1900) Taf. 2, 32.

¹¹⁰³ Cook 1895, 19; Elderkin 1939, 213; Die Franken. Wegbereiter Europas I (Mannheim 1997) 178 f. Abb. 12 B; II 881 f. Abb. 3 (ich danke K. Krierer für den Literaturhinweis). Dies passt auch zum schon angesprochenen chthonischen Aspekt, da den Bienen oftmals die Verantwortung für den Schutz der Toten übertragen wird. Zur Ikonographie des Stieres s. o.

¹¹⁰⁴ Neben dem Fundplatz Rhodos stammt ein weiteres Beispiel aus der archaischen Nekropole in Thera und zeigt eine sehr geometrische Erscheinungsform der Biene: Pfuhl 1903, 225–227 Taf. 6, 3.

¹¹⁰⁵ Pülz 2001, 228–230. Der Keuschschlammbaum oder Lygosbaum mit seiner Blütezeit von April bis September wächst in Ephesos sehr häufig und ist eine beliebte Bienenweide. Er war auch zugleich der heilige Baum der Hera und der Artemis: Angeblich bestand das hölzerne Standbild der ephesischen Artemis aus dem Lygosbaum (Plin. nat. 24, 9, 38; 16, 40, 70), ebenso das der Artemis Orthia in Sparta (Paus. 3, 16, 11) und das der samischen Hera (Paus. 8, 23, 4–5; 7, 4, 4), die mit seinen Ruten umwickelt waren: Bammer 1988c, 32; E. A. Fehrle, Die kultische Keuschheit im Altertum (Gießen 1910) 138–154; M. Detienne, The Gardens of Adonis (Hassocks, Sussex 1977) 79 f.

Attribut tritt beispielsweise auf der Vorderseite einer Tetradrachme aus vorhellenistischer Zeit aus Ephesos auf, die Rückseite zeigt die Darstellung einer Hirschprotome und einer Palme¹¹⁰⁶. Alle drei Motive werden als Symbole der Artemis gedeutet¹¹⁰⁷. Allerdings enthält der sog. Hortfund aus dem Artemision keine einzige Münze mit einer ephesischen Biene¹¹⁰⁸, auch bei den jüngeren Grabungen sind solche nicht hinzugekommen. Bienendarstellungen erscheinen erst auf späteren Prägungen als Stadtsymbole¹¹⁰⁹. Das gemeinsame Auftreten von Biene und Blüten, das sich in zahlreichen Darstellungen im Artemision findet¹¹¹⁰, weist auf den Fruchtbarkeitsaspekt der verehrten Gottheit hin.

Für eine Assoziation der Biene mit dem Kult der Artemis sprechen auch die späteren Darstellungen der Artemis Ephesia, deren Ependytes im unteren Teil mit Bienen dekoriert ist¹¹¹¹. In diesem Sinne erinnert die Artemis an die Bienengöttin auf rhodischen Goldplättchen, die mit einem menschlichen Kopf, Oberkörper und Armen ausgestattet ist. Der Rest der geflügelten Figur ist als Biene gestaltet¹¹¹²: Die Biene ersetzt hier gewissermaßen das Kleid der Göttin, d. h., die äußere Form der Göttin und ihr Wesen fallen zusammen¹¹¹³. Die Plättchen werden in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. datiert und stammen aus Gräbern. Andere rhodische Plättchen zeigen u. a. »Herrin der Tiere«-Darstellungen¹¹¹⁴, d. h. eine geflügelte, von Löwen flankierte Göttin, die in der Literatur als »persische Artemis« bezeichnet wurde: Da beide Darstellungsweisen einander sehr ähnlich sind, geht A. B. Cook davon aus, dass es sich auch bei der Bienengöttin um eine Art Artemis handeln muss¹¹¹⁵.

Der Ursprung der Bedeutung der Biene im Kult ist in der hethitischen Welt zu suchen: Ein mythologischer hethitischer Text aus dem 13. Jahrhundert erzählt die Geschichte des Vegetationsgottes Telepinus, der – in Rage – verschwindet. Dieser Umstand führt zur Unfruchtbarkeit der Erde und Natur. Also schickt jeder Gott sein heiliges Tier aus, um Telepinus zu suchen. Aber nur die Muttergöttin Hannahanna hat Erfolg: Ihr Tier, die Biene, findet ihn und sticht ihn in seinen Fuß, woraufhin Telepinus verzaubert wird und zurückkehrt¹¹¹⁶. Aufgrund dieser Legende wird die Biene mit der Fruchtbarkeit und dem Erwachen der Natur verbunden, ein Fest, das auch jedes Jahr für die Artemis in Ephesos gefeiert wurde¹¹¹⁷. Die Verbindung von Hannahanna und der Biene entspricht der altanatolischen Vorstellung von der Zusammengehörigkeit der Erdmuttergöttin und der Biene. Im Mythos vollzieht die Biene der Hannahanna nach der Auffindung des

¹¹⁰⁶ Die Dattelpalme repräsentiert die Geburt der Artemis beim heiligen Baum (*phoinix*): Brenk 1998, 158.

¹¹⁰⁷ Zum Münzbild: RE Suppl. XII (1970) 297–320 s. v. Ephesos (St. Karwiese); St. Karwiese, Das Artemision von Ephesos und die ältesten Münzen der Welt, in: Muss 2001, 103 und Anm. 27 mit Literaturverweisen zur Stratigraphie. Die Biene ist das vorrangige Münzbild der vorrömischen Zeit, weil sie das wichtigste Tier, das Wappentier, der Göttin war. Sie kommt auch in anderen Städten vor: O. Keller, Die antike Tierwelt (Leipzig 2001, Nachdruck von 1887) 429.

¹¹⁰⁸ St. Karwiese, Das Artemision von Ephesos und die ältesten Münzen der Welt, in: Muss 2001, 101–110; St. Karwiese, Das Artemision von Ephesos und die »Er-Findung« der Münze, in: Muss 2008, 136.

¹¹⁰⁹ Karwiese 1995a, 12.

¹¹¹⁰ So schon Pülz 2001.

¹¹¹¹ Vgl. die Artemis Ephesia im Vatikan und eine Alabasterstatuette in Neapel: Fleischer 1999, 605 mit weiterführender Lit.

¹¹¹² Laffineur 1978, 174. 193. 214 f. Taf. 3, 6; 15, 120 f.

¹¹¹³ Vergleichbar ist dieser Umstand vielleicht mit der sog. Schildgöttin auf einem Ring und einem Fresko aus mykenischer Zeit, deren Kleid durch den mykenischen Achter-Schild gebildet wird: zur Schildgöttin s. Gladigow 1990, 105.

¹¹¹⁴ Laffineur 1978, 33–42. s. o. zur sog. Potnia Theron-Darstellung.

¹¹¹⁵ Cook 1895, 11. Auf eine mögliche Verbindung zwischen Ephesos und Rhodos deutet auch der ephesische Gebrauch des Wortes *essin* hin: J. T. Wood, Discoveries at Ephesus. Including the Sites and Remains of the Great Temple of Diana (London 1877) mit der lokalen Inschrift Nr. 16, die von Personen handelt, die auf Rhodos wohnhaft sind und als Wohltäter dargestellt werden und daher zum Stamm der Essenes zugelassen werden. Über die bienengestaltige Gottheit des 7. Jhs. auf Rhodos, Thera und Melos s. auch Ch. Picard, L'Ephésia, les Amazones et les abailles, REA 42, 1940, 280–283; Pfuhl 1903, 225–227 Taf. 5, 1–3; Poulsen 1912, 141 f. Abb. 161; Matz 1950, 469 f. Taf. 275 a. Dass die Ephesia Elemente dieser bienengestaltigen Gottheit aufgenommen hat, bezweifelt allerdings Fleischer 1973, 100.

¹¹¹⁶ V. Haas, Leopard und Biene im Kult »hethitischer« Göttinnen. Betrachtungen zur Kontinuität und Verbreitung altkleinasiatischer und nordsyrischer religiöser Vorstellungen, UgaritF 13, 1981, 101 f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, Handbuch der Orientalistik 15 (Leiden 1994) 710–720. Zusammengefasst nach Ch. Picard, L'Ephésia, les Amazones et les abailles, REA 42, 1940, 280–283; Barnett 1956, 218; Muss 1994, 55; Morris 2001, 139. Dagegen aber Fleischer 1973, 99 f., der zwar der Biene eine besondere Rolle in Ephesos einräumt, aber eine Herleitung des Bienenkults von den Hethitern in Frage stellt.

¹¹¹⁷ Bammer 1988c, 199; Barnett 1948, 20 f.

Telepinus möglicherweise einen Reinigungsritus: Diese katharsische Eigenschaft der Biene mag ebenfalls zur Bezeichnung der Priesterinnen mit Bienennamen geführt haben. In beiden Fällen ist die Verbindung das jungfräuliche Leben: Die Jungfräulichkeit der Biene und die Jungfräulichkeit der Göttinnen Inara (hethitische Göttin), Artemis und Aphrodite¹¹¹⁸.

Obwohl keine hethitischen Objekte selbst im Artemision gefunden worden sind¹¹¹⁹, lässt die häufige Darstellung von Bienen auf eine mögliche Kultverbindung zum benachbarten Zentralanatolien schließen¹¹²⁰. Vielleicht stellen die oben genannten rhodischen Goldplättchen aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. einen Übergang oder ein »missing link« vom heiligen Tier der anatolischen Göttin zu der Biene des westkleinasiatischen Raumes dar. Die Kombination Frau-Biene ist in der darstellenden Kunst des Orients nicht bekannt (obwohl die orientalische Ikonographie viele andere hybride Motive aufweist) und dürfte daher eine kleinasiatische oder rhodische Erfindung gewesen sein; der Ursprung des Bienenkults aber kommt wohl aus dem hethitischen Bereich¹¹²¹. In Ephesos ist die Präsenz der Biene auch in anderen Bereichen des Kults deutlich zu spüren: Die Organisation des Heiligtums selbst wird immer wieder mit einem Bienenstock verglichen¹¹²², wobei die Göttin als die »Königin« der Gemeinschaft (Bienenschwarm) angesprochen wird¹¹²³.

Das Motiv der Biene auf einem geometrischen Beinsiegel im Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta (um 740 v. Chr.) spricht – wie auch schon die Raubvogeldarstellungen gezeigt haben – für ähnlich vergleichbare Aspekte der Kulte in Ephesos und Sparta¹¹²⁴.

Die Zikade kann als Dämon der zyklischen Perioden von Licht und Finsternis betrachtet werden. In der griechischen Kultur besaß die Zikade, die dem Apollon als heiliges Tier galt, kein Blut, sondern lebte vom Tau und wurde daher mit Unsterblichkeit assoziiert¹¹²⁵. In der *Anthologia Palatina* wird von einer Zikade aus Bronze berichtet, die dem Apollon geweiht wurde¹¹²⁶. Eine weitere, ebenfalls aus Bronze, wurde von einem Lyraspieler gestiftet, da eine richtige Zikade den Ton nachahmte und damit sein Spiel rettete, als eine Seite gerissen war¹¹²⁷. In China war sie zugleich auch ein Symbol für die Auferstehung und wurde dem Toten in den Mund gelegt, um seine Unsterblichkeit zu garantieren, ähnlich wie die Biene¹¹²⁸. Vermutlich kann die Zikade in Ephesos auch mit den Aspekten der Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit in Verbindung gebracht werden¹¹²⁹.

Die Darstellungen von Fliegen in Amulettform hatten vielleicht ursprünglich einen babylonischen Ursprung. Objekte aus Lapislazuli werden in den altbabylonischen Atra-hasis-Mythen erwähnt, in denen die Muttergöttin Anu sie als Erinnerung an die große Flutkatastrophe um den Hals trägt. Demnach wurden vermutlich auch göttliche Statuetten mit Fliegenamuletten geschmückt¹¹³⁰. In Ägypten war die Fliege das Symbol für Aktivität und Schnelligkeit¹¹³¹. Später wurde sie mit dem phönizischen Baal-zebub assoziiert¹¹³². Dieser galt als Herr der Fliegen und beinhaltete die Macht, die Zerstörung und Fäulnis bewirkte. Dadurch

¹¹¹⁸ V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, Handbuch der Orientalistik 15 (Leiden 1994) 435 f.

¹¹¹⁹ Eine Bronzefigur, die im Bereich von Vediusgymnasium und Stadtmauer in Ephesos gefunden worden ist und sich heute im Privatbesitz in den USA befindet, wurde von G. M. A. Hanfmann, *A »Hittite« Priest from Ephesus*, *AJA* 66, 1962, 1–4 Taf. 1–2 stilistisch und zeitlich dem hethitischen Kunstkreis (13. Jh. v. Chr. oder früher) zugeordnet.

¹¹²⁰ Zur Kultverbindung zwischen Artemis und der anatolischen »Großen Göttin« s. u. a. Helck 1971, 247–263; Brenk 1998, 168–170.

¹¹²¹ So auch Laffineur 1978, 53 f.

¹¹²² Laffineur 1978, 52.

¹¹²³ W. M. Ramsay, *Asiatic Elements in Greek Civilisation* (London 1927) 82. Zur Beziehung zwischen Biene und Artemis Ephesia: Karwiese 1995b, 14 f. 17. 20.

¹¹²⁴ Bevan 1986, 225 f. Zum Beinsiegel: Dawkins 1929, 229 Taf. 168, 3.

¹¹²⁵ Cooper 1978, 231.

¹¹²⁶ *Anth. Pal.* 6, 54. Nach Thuk. 1, 6 wurden die Goldzikaden von den Athenern und Ioniern dazu benützt, um vor allem die alten Pferde wieder auf Trab zu bringen.

¹¹²⁷ *Anth. Pal.* 9, 584; Rouse 1902, 172; Simon 1986, 372.

¹¹²⁸ s. o.

¹¹²⁹ Bevan 1986, 224 f.

¹¹³⁰ Zum Mythos: W. G. Lambert – A. R. Millard, *Atra-hasis, the Babylonian Story of the Flood* (Oxford 1969) 99 f.

¹¹³¹ Petrie 1914, 12.

¹¹³² Maxwell-Hyslop 1971, 127.

entstand das Bild der Fliege als etwas Böses und Dämonisches, das auch die christliche Kunst übernommen hat¹¹³³. Ihre inhaltliche Verbindung zum Artemision ist damit allerdings nicht zu klären.

Frosch

In der ägyptischen Kunst ist der Frosch das Emblem der Geburtsgöttin Heqt/Heqet und symbolisiert Fruchtbarkeit; eine weitere Bedeutung scheint die Wiederauferstehung zu sein¹¹³⁴, da er aus dem Wasser kommt und immer feuchte Haut hat. Schlamm und Morast, in denen er sich am liebsten aufhält, können als eindeutige Aspekte für Fruchtbarkeit und Mutterschaft angesehen werden. Vermutlich hatte der Frosch eine ähnliche Bedeutung wie die Wasservögel¹¹³⁵. Darstellungen von Fröschen aus den verschiedensten Materialien finden sich vor allem in der ägyptischen Kunst¹¹³⁶, aber auch im Tholos Grab A in Kakovatos (Spätbronzezeit) in Form eines Goldplättchens¹¹³⁷.

Auch Artemis kann als Anführerin der Nymphen mit dem Aspekt des Wassers in Verbindung gebracht werden¹¹³⁸. Interessant ist auch eine mögliche Verbindung zwischen Artemis und Hekate, die in Froschgestalt auftreten konnte und u. a. als Göttin der Geburt galt, ähnlich der schon erwähnten ägyptischen Göttin Heqet, da sie zugleich auch den chthonischen Aspekt der Potnia Theron und damit auch der Artemis repräsentierte¹¹³⁹.

Der Goldfrosch aus dem Artemision findet keine Parallelen in zeitgleichen Heiligtümern. Frösche aus anderen Materialien hingegen sind beispielsweise aus dem Artemis Orthia-Heiligtum in Sparta bekannt¹¹⁴⁰.

Schlange

Die Schlange stellt in vielen Kulturen ein äußerst komplexes Symbol dar und kann daher als universell bezeichnet werden¹¹⁴¹. Im alten Ägypten symbolisiert sie Schutz¹¹⁴². Eine andere Bedeutung erhält sie als Symbol für das Gebiss oder das ›Zahnen‹¹¹⁴³. Sie gilt auch als Begleiterin weiblicher Gottheiten, vor allem der großen Muttergöttin. In Griechenland steht die Schlange für Weisheit, Heilung und Auferstehung¹¹⁴⁴. Die Assoziation der Schlange mit der Erde, in der sie lebt und aus der sie hervorkriecht, lässt sie vermutlich schon in der mykenischen Periode ein Symbol zugleich für das Leben und den Tod sein¹¹⁴⁵. In der früharchaischen Kunst tritt die Schlange z. T. gemeinsam mit der Potnia Theron auf, wie beispielsweise auf Plättchen. Diese Form der Repräsentation geht möglicherweise noch auf die minoische Schlangengöttin zurück¹¹⁴⁶. Ein anderer Typ in Verbindung mit Schlangen, der ebenfalls in der Archaik auftritt, ist der der Gorgo¹¹⁴⁷.

Der Göttin Artemis kann in der Mythologie keine spezielle Verbindung zu Schlangen nachgewiesen werden, auch wenn sie als eine von vielen Nachfolgerinnen der großen minoischen Schlangengöttin interpretiert wird¹¹⁴⁸.

¹¹³³ Cooper 1978, 58.

¹¹³⁴ Petrie 1914, 12.

¹¹³⁵ s. o. S. 159 f.

¹¹³⁶ Petrie 1914, Nr. 18.

¹¹³⁷ Laffineur 1996, 103 Abb. 15.

¹¹³⁸ Bevan 1986, 153. Interessant scheint hier auch ein möglicher Zusammenhang mit der hydrogeologischen Situation im Artemision von Ephesos.

¹¹³⁹ Bevan 1986, 154.

¹¹⁴⁰ Dawkins 1929, 197 Taf. 80, 6.

¹¹⁴¹ Zu den unterschiedlichen Bedeutungen: Cooper 1978, 160–162.

¹¹⁴² Petrie 1914, 25.

¹¹⁴³ Plin. nat. 30, 47.

¹¹⁴⁴ Cooper 1978, 164.

¹¹⁴⁵ Bevan 1986, 264 mit Nachweisen zur Existenz mykenischer Kulte in griechischen Heiligtümern, die mit Schlangengottheiten assoziiert werden; Christou 1968, 141–147.

¹¹⁴⁶ M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion* (Lund 1968) 84–86. 321–329.

¹¹⁴⁷ Zu diesem Thema ausführlich: Bevan 1986, 277–285.

¹¹⁴⁸ Bevan 1986, 266 f.; anders S. Reinach, *L'Artémis Arcadienne et la déesse avec serpents de Cnossos*, BCH 30, 1906, 150–160.

Schlangen oder Schlangenköpfe finden sich hauptsächlich als Verzierung von Schmuckstücken, so auf Armringen oder Ringen. Für das vollplastische Objekt aus dem Artemision, das keine solche Funktion besaß, gibt es hingegen keinen direkten Vergleich¹¹⁴⁹.

Zusammenfassung

Die hier vorgestellten Repräsentationen legen nahe, dass Tiere im Kult der Artemis eine bedeutende Rolle gespielt haben müssen. Die visuelle Präsenz bestimmter Tiergattungen und die Abwesenheit anderer war einerseits wohl abhängig vom aktuellen Beliebtheitsgrad während der archaischen Periode. Andererseits könnten die speziellen Tierarten auch aufgrund ihrer Eigenschaften mit Artemis in Verbindung gebracht worden sein. Sowohl Falke als auch Löwe, die beide Überlegenheit, Macht und Gefahr signalisieren, symbolisieren die wilde Seite der Natur, die vom Menschen gefürchtet wird. Die Repräsentationen dieser Tiere erinnern den Weihenden an die Macht der Göttin über Leben und Tod. Übernatürliche Wesen wie der Greif oder die Sphinx werden mit dem Tod assoziiert. Indem sie als Votive geweiht werden, wird automatisch die dunkle Seite der Gottheit angesprochen. Stier und Ente hingegen können mit Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht werden. Biene, Zikade und Frosch sind Tiere, die Metamorphosen unterliegen und sich immer wieder regenerieren. Ihre Darstellungen werden mit einem neuen Leben nach dem Tod verbunden¹¹⁵⁰. Dieser dualistische Charakter (Fruchtbarkeit/Leben und Tod) wird auch durch die Göttin selbst repräsentiert. Damit liegt nahe, dass die im Artemision verehrte Gottheit die wichtigsten Punkte im Leben der Kultgemeinde bestimmt hat: Krieg, Jagd, Geburt und Tod. Jedes der Tiere symbolisierte den göttlichen Einfluss auf einen oder mehrere dieser Aspekte.

Demnach stand die Wahl bestimmter Tiergattungen als Votive in direktem Zusammenhang mit dem individuellen Charakter bzw. mit der Identität der Gottheit. Daraus ergibt sich, dass der Weihende vermutlich aus einem begrenzten Motivrepertoire wählen konnte, das im Artemision nur in einzelnen Fällen eine scheinbare Erweiterung fand, wie beispielsweise im goldenen Frosch, der nur ein einziges Mal im Artemision abgebildet wurde¹¹⁵¹. Vielmehr spricht das gehäufte Auftreten der erwähnten Tierarten (s. Tabelle 2) für eine bewusste Auswahl der dargestellten Tiergattungen.

Prinzipiell kann einer Tierfigur als Votivgabe mehr Bedeutung zugesprochen werden als einem Tiermotiv, das »nur« als Dekoration eines anderen Objekts – wie einer Applik – oder als Schmuckverzierung dient. Der Weihende trifft im ersten Fall eine Auswahl basierend auf der Repräsentation, wohingegen bei einer Applik oder beispielsweise einer Fibel auch die praktische Funktion im Vordergrund steht und das Motiv nur eine Zugabe sein könnte. Da die auf gewisse Motive beschränkten Darstellungen aber in unterschiedlichen Formen und Materialien im Heiligtum auftreten, ist wohl eher davon auszugehen, dass diese in allen Fällen mehr als nur eine dekorative Bedeutung gehabt haben.

¹¹⁴⁹ Fr. Salviat – N. Weill, *Travaux de l'École française. Thasos*, BCH 82, 1958, 810 zu einer spätarchaisch datierten Schlange aus Terrakotta aus dem Artemisheiligtum auf Thasos. De Cou 1905, 204 Nr. 32–35 Taf. 76; Bevan 1986, 460 f. zu archaischen Bronzeschlangen aus dem argivischen Heraion.

¹¹⁵⁰ Laffineur 1996, 103 zum symbolischen Wert der dargestellten Tiere in der mykenischen Periode.

¹¹⁵¹ Wie eine byzantinische Sammlung von Epigrammen aus der Zeit des 7. Jhs. v. Chr. bis in das 6. Jh. n. Chr. bezeugt, kann die Votivgabe manchmal auch mehr über den Stifter als über das Wesen der verehrten Gottheit aussagen: Anth. Pal. 6, 43: Weihung eines bronzenen Frosches als Dank für die Rettung vor dem Verdursten – das Quaken des Frosches hat dem Verdurstenden den Weg zur Quelle gewiesen. s. dazu U. Muss, *Gaben für Artemis*, in: Seipel 2008, 112. Zu diesem Thema: U. Sinn, *Der Kult der Aphaia auf Aegina*, in: Hägg – Marinatos – Nordquist 1988, 150 Anm. 9.

XIII.2 Motiv

XIII.2.1 ZUR ENTSTEHUNG EINES MOTIVS – »DIE ORDNUNG DER DINGE«¹¹⁵²

Das Charakteristische einer Gesellschaft ist die Ordnung – der kohärente, zusammenhängende Sinn in jedem Aspekt des menschlichen Lebens, der jedem Ereignis seine Wertigkeit zuteilt¹¹⁵³. Durch Klassifikationen erhalten Dinge ihren bestimmten Platz. Darüber hinaus herrscht eine Ordnung der moralischen Anschauungen, der sozialen Beziehungen, von Raum und Zeit und dem gesamten Kosmos¹¹⁵⁴. Da das menschliche Denken in vielen Bereichen symmetrisch strukturiert ist, spiegelt sich diese innere Struktur auch in der Kunst wider. Regelmäßig geschaffene Ornamente und symmetrische Darstellungen sind Ausdruck einer Absicht: Indem man sie wiederholt, wird der Unterschied von Kultur zur Natur betont¹¹⁵⁵. Geometrische Formen, die in der Natur nicht häufig auftreten, in der Kunst aber mit Vorliebe verwendet werden, sollen vielleicht genau diesen Gegensatz betonen: um dem Chaos der Natur den Kosmos der Kultur gegenüberzustellen¹¹⁵⁶. Trotzdem kommen auch Unregelmäßigkeit und Asymmetrie vor. Eine Abweichung von der Symmetrie kann als ein Versuch des Individuums bzw. der Sozietät gewertet werden, den Angriff von außen auf sein Gleichgewicht abzuwehren und zu stabilisieren¹¹⁵⁷.

Die meisten Muster sind als Hierarchien von Ordnungen innerhalb von Ordnungen konstruiert. Das vom Betrachter wahrgenommene Bildfeld zerfällt aber erst bei näherem Hinsehen in Gruppen einzelner bzw. unzusammenhängender Motive oder Elemente, die wiederum innerhalb ihrer eigenen Grenzen gewissen Ordnungen unterliegen. Beispielsweise widersprechen Mischwesen unserem natürlichen Ordnungssinn – sie sind schwer in eine Kategorie einzuordnen und daher noch schwerer im Gedächtnis zu behalten. Um ein Muster zu erschaffen, ordnet man Elemente nach Gleichheit oder Verschiedenheit. Die sich daraus ergebende hierarchische Anordnung setzt zwei Schritte voraus, nämlich das Rahmen, das das Feld abgrenzt, und das Füllen, das den so entstandenen Raum organisiert¹¹⁵⁸. Gemeinsam bilden sie das Ornament. Da aber jedes Motiv immer weiter dekoriert und die verbleibende Leere in den Zwischenräumen beliebig ausgefüllt werden kann, muss zwischen Willkür und dem Wollen, weil etwas nützlich ist, unterschieden werden¹¹⁵⁹. Der Rahmen ist zugleich die Grenze des Materials und bestimmt den Aktionsradius sowohl für den Dekorateur als auch für den Betrachter; er unterbricht die Ordnung bzw. Regelmäßigkeit und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das Bildfeld. Den Bildcharakter bestimmt demnach die thematische Darstellung in einem mehr oder weniger begrenzten Rahmen, wie es auch bei den Goldappliken im Artemision der Fall ist. Der Eindruck kann sich durch Vergrößern oder Verkleinern des Musters verändern und daher auch die Wirkung der Ordnung beeinflussen. Der Geschmack ist dabei natürlich das »labilste Element in der subjektiven Reaktion auf dekorative Gestaltungen«¹¹⁶⁰.

¹¹⁵² Über das dem alltäglichen Wissen, der Wissenschaft und der Philosophie einer Epoche zugrundeliegende, kognitive Ordnungsschema s. unter dem gleichnamigen Titel: M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* ¹⁴(Frankfurt am Main 1997). Zu diesem Thema auch Gombrich 1982, 7 in seinem Vorwort: »Gewöhnlich gehen wir durchs Leben, ohne der unendlichen Vielfalt von Mustern und Ornamenten viel Beachtung zu schenken, die sich überall finden, etwa auf Tapeten und Stoffen, an Gebäuden und Möbeln, an Tafelgeschirr und Schachteln. Kurz, fast auf jedem Gebrauchsgegenstand, der nicht absichtlich funktionell gestaltet ist, wobei sich zeigen wird, dass auch dieser Stil eben durch das Fehlen der Verzierung, die wir überall zu sehen erwarten oder wenigstens vormals erwartet haben, seinen Reiz gewinnt. Denn gewöhnlich bleiben die Schmuckformen, die unsere Umgebung erfüllen, außerhalb des Brennpunkts der Aufmerksamkeit. Sie verschwimmen für uns mit dem Hintergrund, und wir geben uns nur selten Rechenschaft über ihre verwickelten Einzelheiten. Noch seltener fragen wir uns, was der eigentliche Zweck der Übung ist und warum die Menschheit den unwiderstehlichen Zwang empfindet, solch ungeheuerer Mengen von Energie darauf zu verwenden, Gegenstände mit Tupfen und Spiralen, Karos und Ranken zu bedecken.«

¹¹⁵³ M. P. Pearson – C. Richards, *Ordering the World. Perceptions of Architecture, Space and Time*, in: M. P. Pearson – C. Richards (Hrsg.), *Architecture and Order. Approaches to Social Space* (London 1994) 10 f.: Aus der ursprünglichen Unordnung (Chaos) schafft der Mensch Ordnung (Kosmos).

¹¹⁵⁴ Das griechische Wort »kosmos« bedeutet sowohl Schmuck als auch Weltall. Zu diesem Thema: Bammer 2001, 11–26.

¹¹⁵⁵ I. Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst* (Kallmünz 1960); Gombrich 1982, 19.

¹¹⁵⁶ F. Boas, *Primitive Art* (Oslo 1927) 31; Gombrich 1982, 129.

¹¹⁵⁷ Zu Symmetrie und Geschlecht: Bammer 1985c, 59–69.

¹¹⁵⁸ Reine Füllmotive etwa könnten auch ein späterer Einfall sein, weil man – als Folge des *horror vacui* – die Fläche nicht leer lassen wollte.

¹¹⁵⁹ Gombrich 1982, 92.

¹¹⁶⁰ Gombrich 1982, 129.

XIII.2.2 ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE UND ÜBERNAHME SOG. FREMDER MOTIVE IN DAS EIGENE »BILDPROGRAMM«

Jedes Motiv kann isoliert oder als Teil einer größeren Komposition über eine lange Zeitspanne hinweg von mehreren Künstlergenerationen verwendet werden. Damit erhält es eine Individualität, eine Art »eigene Persönlichkeit«, und erzielt einen Erinnerungseffekt, der sich aus Bedeutung und Darstellung zusammensetzt. Motive werden dazu benützt symbolische Konzepte und Vorstellungen zu illustrieren. Aber kein Motiv ist *per se* symbolisch, vielmehr bekommt es eine symbolische Bedeutung ebenso wie eine dekorative Funktion erst zugeteilt. Die Identifikation von Motiven und die Analyse ihrer regelmäßigen und langen Verwendung können sich nur aus einer etablierten künstlerischen Tradition, wie sie in einer konservativen Gesellschaftsform zugegen ist, ergeben. Das ästhetische Prinzip spielt bei der Themenwahl keine bzw. nur eine untergeordnete Rolle, vielmehr sind der religiöse Faktor und die Anforderungen der jeweiligen sozialen Gesellschaft dafür ausschlaggebend¹¹⁶¹.

Ähnliche Motive können sich aber auch eigenständig in verschiedenen Regionen entwickeln, vor allem wenn Gesellschaften unter mehr oder weniger ähnlichen Bedingungen leben. Manchmal kommt es hier zu überraschenden Parallelen von zeitlich und räumlich sehr entfernten Kulturen¹¹⁶². Eine mögliche Erklärung dafür wäre eine unabhängige Antwort auf dieselben Ideen¹¹⁶³. Die Dominanz bestimmter Tierfiguren über längere zeitliche und räumliche Spannen, wie es auch im Artemision der Fall ist, demonstriert beispielsweise deren Bedeutung in der damaligen Gesellschaft. Jeder ernsthafte Symbolismus jedoch, der ursprünglich in einem Motiv seinen Ausdruck fand, kann es nicht davor bewahren, irgendwann als rein dekoratives Element populär und weit verbreitet zu werden. Die griechische Kunst übernimmt z. B. »fremde« Kompositkreationen in ihre Mythologie und gibt ihnen eigene Namen und Charaktere. Später werden gewisse Tiere mit den Tierkreiszeichen oder in der Zusammenstellung von Tiergeschichten in Bestiarien der christlichen Ikonographie und mit heraldischen Bestien im Mittelalter in Verbindung gebracht. Das oftmalige Kopieren eines Motivs kann schließlich zu einer Stilisierung und in weiterer Folge zu einem »Nichtmehrerkennen« des Originals und seiner Bedeutung führen. Ein ursprünglich sakrales und »mächtiges« Bild kann sich demnach in ein reines Stilelement verwandeln¹¹⁶⁴.

Die östliche mediterrane Welt und das dazugehörige Hinterland sind die Geburtsstätte für unterschiedlichste Ideen. Das Wissen um Muster und Designs wird auf verschiedenen Transportmitteln wie Siegel, Kleidung oder Keramik durch beispielsweise Geschenkaustausch zwischen Herrschern im Zuge politischer Aktivitäten oder in Form von Handelsware verbreitet¹¹⁶⁵. In typologischer und technischer wie auch in funktionaler Hinsicht war der Übergang in der Kunst von der Späten Bronzezeit zur Frühen Eisenzeit vermutlich fließend¹¹⁶⁶. Diese Kontinuität lässt sich bei Formen und Dekorationen auf Keramik und Waffentypen nachweisen¹¹⁶⁷, aber auch Schmuckobjekte aus Gold stehen manchmal noch in mykenischer Tradition¹¹⁶⁸, erkennbar beispielsweise an Goldscheiben mit Spiralen oder Rosettenverzierung, wie sie ursprünglich aus den mykenischen Schachtgräbern bekannt sind¹¹⁶⁹. Dabei können der emblematische Charakter und die Wiederholung identischer Motive als Ausdruck des mykenischen Bestattungssymbolismus gewertet werden, der

¹¹⁶¹ Was mitunter auch eine Erklärung für seinen langlebigen Charakter ist. Natürlich können sich Details auch im Laufe der Zeit ändern, um das Motiv an die jeweilige Mode anzupassen. Zu diesen Ausführungen und der Definition von »Motiv«: Crowley 1989, 2.

¹¹⁶² Zur Frage Diffusionismus oder Isolation: F. de Polignac, *Influence extérieure ou évolution interne? L'innovation culturelle en Grèce géométrique et archaïque*, in: G. Kopcke – I. Tokumaru (Hrsg.), *Greece between East and West: 10th–8th Centuries BC* (Mainz 1992) 114–127; S. P. Morris, *Greek and the Levant*, *JMA* 3/1, 1990, 63.

¹¹⁶³ Wilson 1994, 57.

¹¹⁶⁴ Wilson 1994, 51: »A lion may be the symbol of majesty, or of Christ, but can also embellish an Eighteenth-century English chair leg or serve as the logo of a film company.«

¹¹⁶⁵ Zum Austausch von Geschenken s. auch u. Kap. XIII.3.6.

¹¹⁶⁶ Laffineur 1998, 11. Der einzige Unterschied bzw. Zeichen der Veränderung zwischen den beiden Perioden betrifft die Ikonographie, indem orientalische Motive am Ende der geometrischen Epoche eingeführt werden und zu einer orientalisierenden Periode führen.

¹¹⁶⁷ Desborough 1972, *passim*.

¹¹⁶⁸ Laffineur 1998, 9; anders Higgins 1969, 143.

¹¹⁶⁹ Ch. Kardara, *Problems of Hera's Cult Images*, *AJA* 64, 1960, 348. Zu den Goldscheiben der spätgeometrischen und früharchaischen Toreutik s. Reinholdt 1992, 228; Laffineur 1975, 305 f.

auch in den späteren orientalisierenden Produktionen der rhodischen Werkstätten ein »Revival« erlebt¹¹⁷⁰. Weitere Kontinuitätsbeweise sind einzelne Herstellungstechniken wie die Granulation, die ihren Höhepunkt in den rhodischen orientalisierenden Schmuckstücken erreicht¹¹⁷¹. Trotzdem bedeutet die Adaption einer Tradition nicht unbedingt gleichzeitig den Verlust der eigenen Kreativität: Der rhodische Goldschmuck scheint durchaus für den Gebrauch zu Lebzeiten geschaffen worden zu sein, auch wenn er in sekundärer Verwendung in Gräbern auftaucht¹¹⁷².

Beim archaischen wie später auch beim klassischen Goldschmuck gibt es nach W. Rudolph¹¹⁷³ kein dominierendes ikonographisches Thema, da seine unterschiedlichen Funktionen ausschlaggebend sind: Er kann den persönlichen Status des Trägers signalisieren, aber auch eine religiöse Bedeutung in Form eines Votivs beinhalten¹¹⁷⁴.

Viele der Motive, wie z. B. die Rosette, sind nichtgriechischen Ursprungs¹¹⁷⁵. Warum aber werden Motive aus fremden Kunstkreisen übernommen¹¹⁷⁶? Zunächst einmal muss die Bereitschaft zur Aufnahme neuer Ideen vorhanden sein. Mit dem Ende der mykenischen Zentren blieb nur ein sehr beschränkter Motiv- und Formenschatz in der griechischen Welt zurück¹¹⁷⁷. Dieses Vakuum wurde durch den wiederaufgenommenen Handel in der geometrischen und archaischen Zeit mit fremden Motiven gefüllt¹¹⁷⁸. Bei ihrer Übernahme wurden diese fremden Symbole entweder in die autochthone Vorstellungswelt aufgenommen und mit einer neuen Bedeutung belegt¹¹⁷⁹, oder aber nur noch als »säkulare Ausschmückungen« verwendet. Das Nichtverstehen von Motiven konnte zudem zur Entstehung eines »Mythos« führen¹¹⁸⁰. Allerdings sind die vielfältigen orientalischen Motive nicht nur einfach importiert worden, sondern sie wurden modifiziert, umgearbeitet und dem eigenen Geschmack angepasst, wodurch sich eine neue Formensprache herausgebildet hat¹¹⁸¹. Einzelne Ornamente wie beispielsweise das lose Hakenkreuz oder der Mäander (Kat. 313 [Taf. 29, Farbtaf. 17]; Kat. 314 [Taf. 29, Farbtaf. 17]), die auch als Textilmuster die Gewänder einzelner Statuetten aus dem Artemision¹¹⁸² verziern, können als »ionisch« bezeichnet werden¹¹⁸³: F. Işık spricht hier von einer Ionisierung der östlich-anatolischen Formen der ephesischen Elfenbeinstatuetten und damit auch der Gewandmotive¹¹⁸⁴. Der Einfluss aus dem Nahen Osten auf die griechische Kultur zeigt sich jedoch nicht nur in den Gebieten der Kunst und Mythologie, sondern auch im politischen und sozialen Bereich: Verstädterung und zentralistische

¹¹⁷⁰ Laffineur 1998, 10 Anm. 56; Laffineur 1985, 245–266.

¹¹⁷¹ Laffineur 1998, 11. Erhaltene Modeln: Th. E. Haevernick, Beiträge zur Geschichte des antiken Glases, *JbRGZM* 7, 1960, 39 Nr. 9; C. C. Vermeule, A Mycenaean Jeweler's Mold, *BMusFA* 65, 1967, 31 Nr. 4. s. dazu Bühler (in Vorbereitung).

¹¹⁷² Laffineur 1998, 11; Laffineur 1978, 15–33. 81 f. 107: Schon allein aufgrund der Löcher und Ösen auf den Plättchen ist erst eine sekundäre Verwendung als Grabschmuck sehr wahrscheinlich.

¹¹⁷³ Rudolph 1995, 57.

¹¹⁷⁴ s. u. Kap. XIII.3.1.

¹¹⁷⁵ Crowley 1989, 84–90; W. Kleiss, Die »Persepolis-Rosette«: in: C. Işık (Hrsg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereichs. Festschrift Baki Ögün (Bonn 2000) 165.

¹¹⁷⁶ Dazu J. Carter, The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period, *BSA* 67, 1972, 25 f. Vielleicht wird ein fremdes Motiv deswegen aufgenommen, weil es mit einem in der heimischen Welt bekannten Motiv assoziiert werden kann. Manche Motive überleben auch, weil man sie leicht im Gedächtnis behält und sie zudem unter den gegebenen Bedingungen einfach darzustellen sind. Andere wiederum verschwinden wieder, da das Überleben von der Anpassungsfähigkeit abhängig ist. s. auch Gombrich 1982, 203 mit weiterführender Diskussion.

¹¹⁷⁷ Helck 1979, 171.

¹¹⁷⁸ W. Burkert, Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur (Heidelberg 1984) 7: Die religiöse Ikonographie zeigt, dass das mykenische Erbe zugunsten östlicher Motive und Vorbilder zurückgedrängt wurde. *Akurgal* 1980, 168.

¹¹⁷⁹ Helck 1979, 210.

¹¹⁸⁰ Helck 1979, 213; Maxwell-Hyslop 1971, Einleitung Ixiii.

¹¹⁸¹ *Akurgal* 1980, 211.

¹¹⁸² Hogarth 1908, Taf. 21, 2. 6.

¹¹⁸³ Işık 2001, 87 und 90.

¹¹⁸⁴ Işık 2001, 92. Auch im etruskischen Bereich kann man von einer Vermischung des heimischen Symbolgutes mit neu hinzugekommenen Motiven aus dem Vorderen Orient sprechen, die zu einer schrittweisen Erweiterung der zunächst noch lokalen frühisenzeitlichen Vorstellungswelt durch neues religiöses Gedankengut mesopotamisch-nordsyrischer Herkunft führte, vor allem in der Übernahme der Astarte-Symbolik: von Hase 1975, 142; G. Kossack, Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas, *RGF* 20 (Berlin 1954) 69–73.

Regierungen entstehen im Gegensatz zu den alten Verwandtschaftsgruppen und Sippen; soziale Hierarchien bilden sich aufgrund von Reichtum und Geburt heraus, und Macht wird durch ökonomische Entwicklungen, vor allem durch den Ausbau des Handelsnetzes und die Einrichtung von Kolonien, erreicht. Eine Übernahme neuer Kulturtechniken bedeutete deswegen nicht unbedingt einen Verlust der eigenen Identität oder Souveränität, sondern eher einen Transformationsprozess¹¹⁸⁵.

XIII.2.3 MOTIVE ALS BEDEUTUNGSTRÄGER: AUSWERTUNG DES MOTIVKATALOGS AUF DEN APPLIKEN

Die Motive auf den Goldappliken wurden in den Kap. IX und XIII 1.2 auf typologische, stilistische und ikonographische Kriterien hin untersucht. In der folgenden Auswertung soll zusätzlich gefragt werden, ob die Ornamente verschiedene Grade der Realität beinhalten¹¹⁸⁶.

In einer Bildkomposition können sich ornamentale und deskriptive Darstellungsweisen durchaus nebeneinander finden, trotzdem spricht man nicht von einer stilistischen Diskrepanz. In einigen Fällen wird der ornamentalen Form sogar der Vorzug gegeben und manchmal wird überhaupt nur diese benützt. Hier besitzt das Ornament gleichsam ein Monopol auf die Gegenständlichkeit, wie auf einem Terrakottafragment aus Samos aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. ersichtlich wird¹¹⁸⁷: Die Figur trägt einen Gürtel in Form eines reinen Flechtbandes, d. h., das Flechtband ist ein Epitheton, ein Charakteristikum des Gürtels und übernimmt vollkommen dessen Gegenständlichkeit.

Natürlich sind die Motive auf den Appliken nicht mit figürlichen Darstellungen gleichzusetzen, eher sind sie bis zu einem gewissen Grad dem Träger ›Blech‹ untergeordnet. Das Goldblech als Träger verhält sich aufgrund seines wertvollen Materials trotzdem nicht neutral, sondern steigert gemeinsam mit dem Ornament natürlich die Dinglichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks.

Auf einer zweiten Ebene können auch die Einzelelemente bestimmte Charakteristika und deren gegenständliche Bedeutung übernehmen. So stellt z. B. ein geometrisches Muster das Gefieder der Raubvögel bei Kat. 29 (Taf. 5, Farbtaf. 5) und 30 (Taf. 5, Farbtaf. 5) dar oder das Kreis-Kreuz-Motiv eine Rosette, vielleicht sogar eine Biene (Kat. 268–295).

Das Motiv auf Kat. 368 (Taf. 32, Farbtaf. 21) beispielsweise kann entweder rational als Blüte oder in seiner gegenständlichen Assoziation als Kombination der Darstellung von Bienen und Palmettenblättern beschrieben werden¹¹⁸⁸. Letzteres kommt aber schon einer Interpretation gleich. Jede naturalistische Darstellung wird durch die Beziehung von bestimmten Einheiten definiert. Da das reale Aussehen einer Biene aus der Natur bekannt ist, fällt die Klassifikation des Motivs im Vergleich mit künstlich geschaffenen Figuren leicht. Der Vorteil realistischer Wiedergaben natürlicher Vorlagen entfällt jedoch, wenn diese abstrakt dargestellt werden: Es stellt sich also die Frage, ob ein gerilltes Abdomen und tropfenförmige Elemente an den Seiten schon ausreichen, um das Motiv als Biene identifizieren zu können. Eine zusätzliche Hilfe kann das hermeneutische Vorwissen bieten: Seit beinahe 100 Jahren wird das hier gezeigte Motiv in der Literatur als Darstellung von Bienen interpretiert, allerdings nur aufgrund des optischen Eindrucks, basierend auf der angenommenen Verbindung zwischen Biene und Artemis. Warum kommt man überhaupt auf die Idee, das gezeigte Motiv, das auf den ersten Blick nichts mit Bienen gemeinsam hat, als solche zu interpretieren? Die Assoziation ist wohl in der Forschungsgeschichte des Artemisions zu suchen: Schon bei D. G. Hogarth werden die Appliken Typ b.5 Variante 10 als ›Bienensterne‹ (›Bee-stars‹) beschrieben¹¹⁸⁹. Diese Bezeichnung

¹¹⁸⁵ R. Bichler, Wahrnehmung und Vorstellung fremder Kultur. Griechen und Orient in archaischer und frühklassischer Zeit, in: M. Schuster (Hrsg.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1996) 55 f. Zu diesem Thema auch u Kap. XIII.3.5 über die Identität.

¹¹⁸⁶ Himmelmann-Wildschütz 1968, 271.

¹¹⁸⁷ Zum Terrakottafragment aus Samos: Himmelmann-Wildschütz 1968, 266. 268. Ein anderes Beispiel wären Rosetten, die auf Oberschenkeln abgebildet als Gewand oder als Tätowierung interpretiert werden können: Himmelmann-Wildschütz 1968, 274 mit weiterführender Lit.; P. Wolters, *Elaphostiktos*, *Hermes* 38, 1903, 265 f.; Ch. Karusos, *Eine naxische Amphora des frühen siebenten Jahrhunderts*, *JdI* 52, 1937, 184; K. Schauenberg, *Ein Psykter aus dem Umkreis des Andokismalers*, *JdI* 80, 1965, 80–82; Hampe 1936, Taf. 8 f. zu böotischen Fibeln mit Strichmuster, die als Struktur von Tierfell, Gewand oder Haut zu deuten wären.

¹¹⁸⁸ Dazu ausführlich Pülz 2001.

¹¹⁸⁹ Hogarth 1908, 112.

zieht sich durch die gesamte Literatur zum Heiligtum¹¹⁹⁰, da offensichtlich seit jeher eine Verbindung von Biene und ephesischer Göttin nicht hinterfragt wurde. Hogarth könnte auch die rhodischen Goldplättchen mit den Darstellungen der sog. Bienenkönigin gekannt haben und dadurch vielleicht in seiner Interpretation der ephesischen Motive unterstützt worden sein¹¹⁹¹. Diese Plättchen zeigen eine hybride Figur, halb Biene und halb Frau, die als sog. Bienengöttin interpretiert wird. Das heißt, im vorliegenden Fall existiert ein Vorwissen, das gemeinsam mit eigenen Überlegungen eine neue Erkenntnis entstehen lässt, die über das Vorwissen hinausgeht und somit auch die Interpretation verändern kann¹¹⁹².

In anderen Fundzusammenhängen ist man scheinbar nicht versucht, an eine Darstellung von Bienen zu denken. Das Motiv auf einer Applik in Uşak, die aus dem sog. Lydian Treasure stammt, wird in der Katalogbeschreibung in keiner Weise mit einer Biene assoziiert, sondern als Rosette gedeutet¹¹⁹³. Aber auch hier erkennt man im Vergleich zur ephesischen Variante Kat. 357 (Taf. 32, Farbtaf. 20) ganz deutlich die alternierend gerillten und glatten Blütenblätter als Bienen und den Fruchtknoten als ineinander geschobene Köpfe. Das gleiche gilt für ein weiteres Beispiel aus Uşak¹¹⁹⁴, das sich sehr gut mit Kat. 350 (Taf. 31, Farbtaf. 20) aus dem Artemision vergleichen lässt.

Die Anordnung der Elemente auf den hier kurz angeführten Beispielen aus dem Artemision scheint auf einer formalen Verbindung von Blüte und Biene zu beruhen, wobei auch eine inhaltliche Zusammengehörigkeit nicht auszuschließen ist. Biene, Blüte und Gottheit sind im Kult der ephesischen Artemis offensichtlich eng miteinander verbunden, wie sich auch noch auf späteren Darstellungen zeigt¹¹⁹⁵. Die Biene auf der Blüte wird als Fruchtbarkeitssymbol gedeutet; im Zusammenhang mit Sphingen kann die Darstellung auch mit dem Tod in Verbindung gebracht werden und so den dualistischen Charakter der Göttin Artemis symbolisieren¹¹⁹⁶.

Die Motive auf den Appliken aus dem Artemision beinhalten zusätzlich einen weiteren Aspekt: Einerseits findet sich die oben besprochene Kombination von Blüte und Biene innerhalb einer Darstellung, andererseits aber kommt es zu einer Minimalisierung: Bienenkörper lösen Blütenblätter ab und ergeben so den Gesamteindruck einer Blüte¹¹⁹⁷.

Natürlich drängt sich die Frage nach weiteren abstrakten Tierdarstellungen wie beispielsweise dem Raubvogel auf, der ebenfalls im Kult der Artemis eine wichtige Rolle gespielt hat. Bis auf die Biene finden sich aber bei keiner anderen figürlichen Darstellung – sei es nun Tier oder Mischwesen – Anhaltspunkte auf andere motivische Inhalte. Hier sind lediglich einige wenige Einzelemente zu konstatieren: So erinnern etwa die sichelförmigen Flügel beim Greif auf der Applik Kat. 44 (Taf. 6, Farbtaf. 7) an eine verzierte Blattform von Rosetten und einzelne Füllelemente wie bei den Greifenappliken Istanbul 3078 und London 904 aus der ›Hogarth-Grabung‹ an Voluten oder Rautenmustern. Sehr wahrscheinlich handelt es sich hier jedoch um reine Stilelemente, die keinerlei inhaltliche Verbindung zueinander aufweisen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass zwar Einzelemente bei mehreren Motivtypen in den unterschiedlichsten Variationen zusammengestellt werden können, allerdings lässt sich dahinter kein Programm feststellen. Ausnahme ist hier nur das Motiv der Biene, das sich durch fast alle Inhalte zieht und in enger Verbindung mit den Bedeutungen der Rosetten steht und auch mit den anderen angesprochenen Dar-

¹¹⁹⁰ z. B. Marshall 1911, 67; Bammer 1988a, 22.

¹¹⁹¹ Zu den rhodischen Plättchen schon E. Curtius, Goldplättchen aus Kamiros, AZ 27, 1869, passim; A. Salzmann, Nécropole de Kamiros (Paris 1875) Taf. 1; Cook 1895, 11; Laffineur 1978, 51–56 Taf. 2, 2. 3.

¹¹⁹² H. Seiffert, Einführung in die Wissenschaftstheorie 2. Phänomenologie, Hermeneutik und historische Methode, Dialektik¹⁰(München 1996); H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode⁴(Tübingen 1990); Morgan 1985.

¹¹⁹³ Özgen – Öztürk 1996, Kat. 184, Museum von Uşak: Inv. 1.166.96.

¹¹⁹⁴ Özgen – Öztürk 1996, Kat. 118, Museum von Uşak: Inv. 1.93.96.

¹¹⁹⁵ Man denke nur an die Dekoration der späteren Artemis Ephesia: Fleischer 1973; Fleischer 1999, 605.

¹¹⁹⁶ Vgl. eine Darstellung auf zwei Nadelköpfen aus dem 5. Jh. v. Chr., die sich in der Perkins Collection im Museum of Fine Arts in Boston befinden: B. Segall, Two Gold Pins in the Classical Collection, BMusFA 39, 1941, 55. s. auch o. Kap. XIII.1.2 Insekten.

¹¹⁹⁷ Wie aus dem Motivatlas hervorgeht, gibt es im Artemision jedoch auch Blütendarstellungen mit einer ungeraden Blattzahl oder mit gleichmäßig großen Blütenblättern. Eine Identifizierung als Biene oder zumindest von Bienteilen ist in diesem Fall auszuschließen; eher handelt es sich um einfache Blütendarstellungen ohne Assoziationen zu Bienen.

stellungen verknüpft ist. Die Biene erscheint in naturalistischer Form und davon ausgehend in Abstufungen immer stilisierter werdend und schlussendlich als völlig abstrakte und dekonstruierte Form, die ohne Ausgangsbeispiel nicht zu erkennen wäre¹¹⁹⁸.

Hat man die gesamte Serie eines Motivs, vom einfachen zum abstrakten, zur Hand, so lassen sich seine Entwicklung, aber auch seine ursprüngliche Bedeutung erkennen. Ob diese Entwicklung allerdings immer in dieser Reihenfolge abgelaufen ist, bleibt natürlich fraglich¹¹⁹⁹.

XIII.3 Funktion

Der große Anteil an Goldfunden im Artemision weist auf den besonderen Stellenwert des wertvollen Materials hin. Diesen hat es wohl wegen seines Glanzes, der Seltenheit und Dauerhaftigkeit und seines ökonomischen Wertes wegen erlangt, wobei sicher auch religiöse und magische Vorstellungen eine Rolle gespielt haben dürften.

Edelmetalle wie Gold und Silber dienen seit Jahrtausenden in den verschiedensten Kulturen und Gesellschaften als Schmuck des Körpers von Göttern und Menschen. Sie sollen nicht nur die Schönheit und die Würde des Trägers, sondern auch dessen Reichtum unterstreichen und hervorheben; so demonstriert eine hohe Konzentration an Gold- und Silberobjekten auch den Status der zu verehrenden Gottheit¹²⁰⁰. Zur Erzeugung praktischer Geräte wie Werkzeuge sind sie dagegen wenig geeignet. In Ägypten beispielsweise wurde Gold als Fleisch der Götter betrachtet und auch der »Pharao wurde ›Goldener Horus‹ genannt, denn seine Göttlichkeit konnte sich nur durch den unvergänglichen Glanz des kostbaren Metalls ausdrücken, das wie die Sonne, der Vater aller Götter, glänzte«¹²⁰¹. In Mesopotamien wurden Edelmetalle mit Sonne und Mond assoziiert und dementsprechend mit bestimmten Eigenschaften belegt. Dadurch erlangte auch der Schmuck aus diesen Materialien prophylaktische und apotropäische Qualitäten, die auf religiösen Vorstellungen basierten und in den Mythen und Ritualen reflektiert wurden¹²⁰².

Da Goldschmuck für jedermann sichtbar sein sollte, ob als primärer (im Haar, an den Ohren und Fingern, um den Hals oder die Hand- und Fußgelenke) oder auch sekundärer (an der Kleidung) Schmuck, kann er generell als Ausdruck von Luxus gewertet werden: Er bedeutet Reichtum und hat die Funktion eines Statussymbols¹²⁰³.

N. Himmelmann nennt eine weitere Funktion des Schmucks, speziell in der homerischen Gesellschaft: die Bedeutung als Besitzstück¹²⁰⁴. Diese soziale Komponente bestimmt sowohl den Sinn als auch den Charakter eines Objekts wesentlich mit. Sie erhöht sich durch das Geben und Nehmen, wechseln doch im Epos der homerischen Zeit die Gegenstände nicht durch Kauf oder Tausch, sondern hauptsächlich durch das Schenken den Besitzer¹²⁰⁵. Diese Gaben und Gegengaben sind mit festen Regeln verbunden. Unter den

¹¹⁹⁸ Zur Bedeutung der Biene s. o. Kap. XIII.1.2.

¹¹⁹⁹ Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass auch die hier gewählten Inhalte und die Motivtypologie als Ausgangspunkt einer mehr oder weniger willkürlichen und natürlich subjektiven Einteilung folgten, und dass daher niemals eine absolute Aussage getroffen werden kann.

¹²⁰⁰ D. H. F. Gray, *Metal-Working in Homer*, JHS 74, 1954, 1–15 zum Schmuckbesitz der Gottheiten in der homerischen Gesellschaft.

¹²⁰¹ Godelier 1999, 236.

¹²⁰² Maxwell-Hyslop 1971, Einleitung lxiii.

¹²⁰³ Zu einer Diskussion von Luxusartikeln in der Antike im Allgemeinen: J. E. G. Whitehorne, *Golden Statues in Greek and Latin Literature*, GaR 22, 1975, 109–119; S. P. Morris, *Greek and Near Eastern Art in the Age of Homer*, in: S. Langdon (Hrsg.), *New Light on a Dark Age: Exploring the Culture of Geometric Greece* (Columbia, MO 1997) 56–71. Ob Schmuckobjekte in der Antike noch andere Zwecke erfüllten – etwa eine rein ästhetische Funktion – muss offenbleiben. Der Goldgegenstand, z. B. in Form einer Statuette, besitzt einen künstlerischen und ästhetischen Charakter und zusätzlich noch etwas, das Godelier als »erhaben« bezeichnet, auch wenn er zugibt, dass diese Benennung nur als Hilfsbegriff dient. Dieses sog. Erhabene bezieht sich auf die Emotion, die sich angesichts der Objekte, vor allem wenn es sich um Kult- oder Votivgaben handelt, ergibt, und die nicht in den Bereich der Kunst gehört. Damit kann der Gegenstand also als Prestige- und Statusobjekt bezeichnet werden: Godelier 1999, 191 Anm. 19.

¹²⁰⁴ Himmelmann 1969, 29–32.

¹²⁰⁵ M. J. Finley, *The World of Odysseus* (London 1956) 66 f. Die homerischen Geschenkssitten sind in erster Linie politisch motiviert: Himmelmann 1969, 35.

Geschenksbegriff fallen auch der Beuteanteil, regelmäßige Abgaben an den König, Belohnungen, Lösegeld, Braut- oder Gastgeschenke. Schmuck konnte auch zu einer Geburt, an Geburtstagen, Hochzeiten etc. geschenkt werden und damit an den Geber oder früheren Besitzer erinnern. Zur Form des Schenkens gehört auch die Gegenseitigkeit, wobei dies nicht mit einem Tausch von mehr oder weniger gleichwertigen Objekten gleichzusetzen ist, da der Wert teilweise sehr ungleich sein kann.

Den Göttern wurden Schmuckgegenstände als Weihgaben dargebracht. Besonders Frauen dankten auf diese Weise für die Frauwerdung, für einen Ehemann/Liebhaber oder für die Erfüllung eines Versprechens. Außerdem wurde Goldschmuck für die Kultstatuen in den Heiligtümern verwendet und galt als Teil des Kosmos der Statue. Diese Funktion als Motiv- oder Weihgabe beinhaltet also noch ein religiöses Moment, wobei Schmuckgegenstände vor allem im 7. Jahrhundert in Heiligtümern anzutreffen sind, hingegen Schmuck aus den sog. Dunklen Jahrhunderten und der geometrischen Epoche hauptsächlich aus Gräbern stammt¹²⁰⁶. Der Grund hierfür liegt vermutlich in der deutlich zunehmenden Monumentalität der Heiligtümer und der damit verbundenen reicheren Anzahl an Motivgaben; es widerstrebt den Menschen wohl irgendwann, ihren Reichtum in den Gräbern der Verwandten verschwinden zu sehen¹²⁰⁷. Zudem erhoffte man sich von den an eine Gottheit gestifteten Weihgaben die Aufmerksamkeit des Empfängers. Nebenbei konnte man so seine Gläubigkeit, Großzügigkeit und seinen Reichtum zur Schau stellen, aber auch auf seine Herkunft hinweisen. So scheinen etwa in Darstellungen auf westkleinasiatischen Reliefs gewisse Fibeltypen auf bestimmte Nationalitäten zu deuten¹²⁰⁸.

XIII.3.1 SCHMUCK

Bei Homer wird Schmuck oftmals mit dem übergeordneten Begriff *kosmos* bezeichnet; ein anderes Wort hierfür ist *agalma* – ein Ausdruck, der sich speziell in der Odyssee häufig findet¹²⁰⁹.

Trachtzubehör aus Gold im Artemision lässt sich in direkt am Körper getragenen Schmuck sowie Objekte, die auf der Kleidung oder anderswo befestigt waren, einteilen. Der primäre Schmuck betrifft alle Objekte, die direkt am Körper getragen werden, wie z. B. Ohrringe, Ketten, Ringe und Armringe. Als sekundärer Schmuck werden Objekte bezeichnet, die auf der Kleidung oder anderen Dingen befestigt waren, so Diademe, Fibeln und Broschen, Nadeln, Appliken und einfache Bleche. Normalerweise handelt es sich bei Schmuckgegenständen um persönliches Eigentum, d. h., das Schmuckstück ist entweder ein Erbstück oder es demonstriert die ästhetische Vorstellung des Besitzers. Es kann neben dem persönlichen Geschmack auch den öffentlichen oder persönlichen ökonomischen Status des Trägers zeigen.

XIII.3.2 STATUETTEN

Kat. 1–3, 6 (Taf. 1–3, Farbtaf. 1–3) und London 1090 sind Statuetten und damit als Motivgaben zu interpretieren. Einige Figuren waren in ihrer primären Funktion Anhänger, ersichtlich an der erhaltenen Öse (Kat. 9 [Taf. 4, Farbtaf. 4]; Istanbul 3071 und 3070), andere wiederum waren vermutlich Nadelköpfe, worauf Spuren an ihren Unterseiten weisen (Kat. 10 [Taf. 4, Farbtaf. 4]; Kat. 11 [Farbtaf. 4]; Istanbul 3069, 3067; London 1040 [?]). Als Applikationen könnten vielleicht die Bleche Kat. 12 (Taf. 4, Farbtaf. 4) und 13 (Taf. 4, Farbtaf. 4) verwendet worden sein, da sie Perforationen besitzen. Die Anhänger in Form menschlicher Gliedmaßen London 915 und 916, Istanbul 3089, 3183 und 3074 sind ebenfalls als Motivgaben zu interpretieren¹²¹⁰. Von D. G. Hogarth wurden sie entweder als Amulette oder als Teile von Statuetten bezeichnet¹²¹¹.

¹²⁰⁶ z. B. aus Gräbern auf Euböa (auch Kindergräber): Desborough 1972, 67, 188; aus Attika, vor allem Kerameikos: W. Kraiker – K. Kübler, Die Nekropolen des 12. bis 10. Jahrhunderts, Kerameikos 1 (Berlin 1939) 24, 85 f., aber auch aus Heiligtümern wie auf Kreta (z. B. die Idagrotte oder der Hortfund von Tekke bei Knossos): D. Levi, Gleanings from Crete, AJA 59, 1945, 315; R. W. Hutchinson, The Khaniale Tekke Tombs, BSA 59, 1954, 215.

¹²⁰⁷ J. Boardman, The Archaeology of Jewelry, in: Calinescu 1996, 6.

¹²⁰⁸ O. W. Muscarella, Fibulae Represented on Sculpture, JNES 26/2, 1967, 82–86.

¹²⁰⁹ z. B. Hom. Od. 3, 274; Bielefeld 1968, C1; H. Bloesch, Agalma. Kleinod, Weihegeschenk, Götterbild (Bern 1943).

¹²¹⁰ Dazu auch weiter u. Kap. XIII.3.3.

¹²¹¹ Hogarth 1908, 107.

Im Folgenden soll auf die Funktion der Statuetten im kultischen Bereich eingegangen werden. An dieser Stelle erscheint es sinnvoll – neben den oben schon erfolgten typologischen und stilistischen Betrachtungen –, vor allem den historischen Kontext durch Einbindung der Statuetten in ihr soziologisches Umfeld zu beleuchten.

Die Griechen hatten kein spezifisches Wort, um die Funktion einer Statuette/Statue als Kultbild zu bezeichnen, sondern sie verwendeten stattdessen eine Vielzahl unterschiedlicher Begriffe wie *baetylia*, *bretas*, *xoanon*, *agalma*, *idruma*, *kolossos*, *eidolon*, *eikon*¹²¹². Jedes dieser Worte bezeichnete eine bestimmte Art von Abbildern in einem speziellen kultischen Kontext¹²¹³, sodass sich die Frage stellt, ob die Vorstellung eines einzigen Kultbildes nicht nur einer modernen Idee entspricht¹²¹⁴. Zur Diskussion steht ebenfalls eine Unterscheidung in Kultbild, Götterbild und Motivstatuette. »In welchem Verhältnis stehen große und kleine Götterbilder zueinander; sind die größeren Statuetten deshalb Kultbilder, weil sie 1. etwas größer dargestellt sind als die anderen, und 2. weil sie Gegenstände wie Hammer und Doppelaxt in den Händen halten, sowie 3. einen individuellen Gesichtsausdruck zeigen?«¹²¹⁵

Beispielsweise ist das *xoanon*¹²¹⁶ angeblich nicht von Menschenhand gemacht, sondern kommt von den Göttern selbst; diese gaben es den Menschen als Geschenk bzw. ließen es vom Himmel fallen. Die Form selbst war dabei nicht ausschlaggebend, wichtiger war das Material, d. h., es wurde aus einem bestimmten Holz, das eine spezielle Bedeutung für die Gottheit hatte, geschnitzt: Es zählte also eher der symbolische Wert. Normalerweise wurde das Idol versteckt und nur zu bestimmten Anlässen der Öffentlichkeit vorgeführt¹²¹⁷.

Während der sog. Dunklen Jahrhunderte scheint die griechische Kultur keine Kenntnis von figürlichen Götterdarstellungen gehabt zu haben. Erst im 8. Jahrhundert und unter östlichem Einfluss finden sich ein gewisses Repertoire an Figuren oder Bildern und eine Sprache der Kunst, die als eine Art »Renaissance« bezeichnet werden kann¹²¹⁸. Die Aussagen bildlicher Darstellungen des 7. und 6. Jahrhunderts sind allerdings nicht eindeutig, da die Thematik der Kunst einen eher geschlossenen Bildcharakter demonstriert, der über die Darstellung von heroischen Mythen oder heroisierter Alltagswelt kaum hinausgeht und im Prinzip nur als Ausdruck einer idealen homerisierenden Vorstellungswelt zu verstehen ist¹²¹⁹. Es ist daher sehr schwierig zu entscheiden, ob es sich um eine Motivstatuette, die im Schema eines Kultbildes wiedergegeben ist, um einen Adoranten oder Priester in einem auf den göttlichen Gestus reagierenden Typ, oder aber um ein Kultbild im präzisen Sinne handelt¹²²⁰.

Die Statuettenform gilt dabei als das mobile, rundplastische Abbild einer Gottheit *par excellence*. Sie tritt fast überall früher in Erscheinung als die Monumentalplastik, die später eine dauernde Präsenz der Gottheit garantierte¹²²¹. Schon relativ geringe Abweichungen von der alltäglichen Erscheinungsform reichten dem Betrachter, um etwas als »ungewöhnlich« zu identifizieren; so kann beispielsweise die Darstellung einer Figur mit Flügel zumindest in der archaischen Zeit als Distinktiv in der Darstellung von Göttern und Menschen gesehen werden¹²²².

¹²¹² E. Beneviste, *Le sens du mots kolossos et les noms grecs de la statue*, RPhil 1932, 118–135; Scheer 2000, 299: Im griechischen Sprachgebrauch gibt es keine einheitliche Terminologie, auch existiert im Griechischen kein Begriff, der dem des »Kultbildes« entspricht (Literaturhinweis U. Muss).

¹²¹³ Zu dieser Problematik: Schnapp 1994, 41.

¹²¹⁴ Donohue 1997, 31: »... the concept of the cult image is a modern formulation ... that confuses and limits our understanding of Greek practice.« Zur Diskussion dieser Problematik auch: Radner 2001, 252. Im Vergleich zu hethitischen Quellen: V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, HdO 15 (Leiden 1994) 489. 672. s. auch o. Kap. XIII.1.1.

¹²¹⁵ Gladigow 1990, 100; zu diesem Thema auch B. Rutkowski, *Frühgriechische Kultdarstellungen* (Berlin 1981) 118; zur Identifizierung von Götterdarstellungen auf neuassyrischen Reliefs und ihren Größenangaben: Radner 2001, 245–251.

¹²¹⁶ Das Wort besitzt einen indoeuropäischen Ursprung und kommt von »*xeo* = schaben« aus dem Bereich der Holzarbeiten.

¹²¹⁷ Zur Beschreibung eines Xoanons: Vernant 1991, 154 f.; Donohue 1988.

¹²¹⁸ Vernant 1991, 151. Zu den verschiedenen Ausdrücken für göttliche Idole: Vernant 1991, 152. Von P. Demargne, *Naissance de l'art grec* (Paris 1964) 317 überhaupt als »creation *ex nihilo*« bezeichnet.

¹²¹⁹ Himmelmann 1969, 11 f.

¹²²⁰ C. Boetticher, *Der Baumkultus der Hellenen* (Berlin 1856) 216; Müller 1931, 427–431; Willemsen 1939; Romano 1980; Donohue 1988; Scheer 2000.

¹²²¹ Zur Immobilitäts- und Mobilitätsproblematik: Gladigow 1985/86, 117 f.; Gladigow 1990, 104.

¹²²² Gladigow 1990, 101. Das primäre Darstellungs- und Vermittlungsproblem anthropomorpher Gottesvorstellungen ist die Dialektik von »menschengestaltig sein« und »kein Mensch sein«: Gladigow 1990, 102.

Der erst sehr viel später geprägte Begriff des »Kunstwollens«¹²²³ existierte als Gedankenkonstrukt auch schon in der griechischen Vorstellung einer plastischen bzw. visuellen Kreation¹²²⁴. Kultbilder sollen das Unsichtbare sichtbar machen: Die Darstellungen sind als Ersatz für das Abwesende zu sehen, d. h. als eine Art Mittler¹²²⁵. Wie aber lässt sich den Kräften des Unsichtbaren ein visuelles Erscheinungsbild geben? (Zu vergessen ist dabei nicht die Möglichkeit einer anikonischen Präsentation.) Imitation erzeugt eine Spannung zwischen Repräsentation und dem, was es repräsentiert. Für die Griechen waren die Kultbilder von sich aus belebt, in Ägypten und dem Nahen Osten wurde diese Belebung durch bestimmte Rituale erreicht. Das Kultbild wurde durch den Betrachter und seine Weihgaben aktiviert: Der Gott kam zum Bild und damit entwickelte sich die Epiphanie¹²²⁶. Aber war das Abbild damit auch zugleich göttlich? Vermutlich ja, denn »die anthropomorphe Kultstatue ist im Wortsinn εδος, Sitz der Gottheit, von ihr geliebt und bevorzugt, auf dem sie Platz zu nehmen beliebt«¹²²⁷, wobei hier nicht automatisch eine Bedeutungsgleichheit mit einer sitzenden Statue gemeint ist. Die Funktion mehrerer, mitunter unterschiedlich gestalteter Darstellungen, wie es auch bei den Goldstatuetten im Artemision der Fall ist, könnte damit erklärt werden, dass jede einzelne nur ein Angebot an die Gottheit ist, die diese fakultativ nützen kann¹²²⁸; oder aber sie sind Ausdruck des im archaischen Heiligtum vorherrschenden kosmopolitischen Charakters¹²²⁹.

Vermutlich dienten die Idole zunächst als symbolische Aktualisierung verschiedener Vorstellungen der Gottheiten, bis sie schlussendlich Abbilder wurden, die als imitierende Kunstwerke in der Form ihres Konterfeis die äußere Erscheinung der realen Dinge reproduzierten¹²³⁰. Im speziellen Fall des Artemisions könnten die häufigen Darstellungen von weiblichen Statuetten natürlich auch auf die besondere Stellung der Frauen im Kult oder in der Gemeinschaft hindeuten¹²³¹. Die Statuette selbst war hierfür die geeignete Votivgabe: Sie stellte zugleich die Gottheit, aber auch den Geber dar, d. h., sie vereinte in sich beide Seiten des reziproken Informationssystems¹²³². Eine Figur wie eine anthropomorphe Statuette im religiösen Kontext eines Heiligtums sollte nicht nur eine heilige Kraft aktivieren, die sie in den meisten Fällen auch gleichzeitig repräsentierte, sondern diese sollte auch von den Gläubigen in den rituell erforderlichen Formen genutzt werden können. Diese religiöse Tradition der Statuetten scheinen in späterer Zeit die Münzen übernommen und fortgesetzt zu haben¹²³³.

¹²²³ A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin 1893) Einleitung vii.

¹²²⁴ Schnapp 1994, 42.

¹²²⁵ R. L. Gordon, *The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco Roman World*, *Art History* 2, 1979, 5–34; Vernant 1991, 153 f.; Schnapp 1994, 43: Die Statuette ist das unbelebte Abbild, das den lebenden Gott präsent/anwesend macht. In Mesopotamien beispielsweise wurde die Kultstatue mit der verehrten Gottheit vollständig identifiziert und auch von den Kultteilnehmern als »actually a living being« angesehen: dazu Matsushima 1993, 209.

¹²²⁶ Lapatin 2001, 5 mit Lit.

¹²²⁷ Scheer 2000, 304.

¹²²⁸ Scheer 2000, 304: »Identität des Stifters, Materialwert, Größe ... sind lediglich menschliche Parameter ...« Unterschiedliche Darstellungen sind von den Gläubigen geschaffen und beziehen sich nicht auf ihre religiöse Qualität.

¹²²⁹ G. Hölbl in der Diskussion zu den Beiträgen von U. Muss und M. Kerschner 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) 243 f.

¹²³⁰ Vernant 1991, 152. Erst die *mimesis* bei Plato markiert den Wendepunkt in der griechischen Kultur: von der Präsentifikation, dem Sichtbarmachen des Unsichtbaren, zur Imitation der Erscheinung, der *mimesis*.

¹²³¹ Bammer 1984, 232. S. 249 bringt an dieser Stelle einen Vergleich zur mexikanischen Göttin Tonantzin-Guadalupe, die »in sich wieder dialektisch künstlerisch kultische Gestalten, in denen Gruppeneigenschaften bildlich so ausgetauscht werden, dass es zu Umkehrungen der ursprünglichen Voraussetzungen kommt« vereinigt. O. Paz, *Das Labyrinth der Einsamkeit* (Frankfurt am Main 1982) 87. Zu diesem Thema allgemein: B. Wagner, *Zwischen Mythos und Realität. Die Frau in der frühgriechischen Gesellschaft* (Frankfurt am Main 1982) 266–272. Gladigow 1990, 104: »Die verschiedenen, am selben Ort gefundenen Statuetten (wie im Artemision, Anm. der Verf.) wären dann primär *Kultgeräte*, nicht Kultbilder. Wie der Übergang zum Kultbild, wie er spätestens gegen Ende des 9. vorchristlichen Jahrhunderts stattgefunden hat, abgelaufen ist, ist noch unklar. Es ist sicher nicht ein Problem von Kunsthandwerk und Technologie gewesen, sondern eine Folge grundsätzlich gewandelter religiöser Einstellungen. In der Mehrzahl der archäologischen Publikationen wird das Problem durch den Begriff Kultidol umgangen, die Frage nach den Entstehungsbedingungen des einen, zentralen Kultbildes, das regelmäßig rituell »versorgt« wird, erscheint auf diese Weise überhaupt nicht.«

¹²³² Gladigow 1985/86, 118. Dazu auch u. Kap. XIII.3.6.

¹²³³ Gladigow 1985/86, 121.

XIII.3.3 MENSCHLICHE GLIEDMASSEN UND ORGANE

Im Artemision wurden einige Augenbleche aus Gold (z. B. Kat. 14–24 [Taf. 4, Farbtaf. 4. 5]) ebenso wie andere Körperteile, nämlich Ohren, die weibliche Scham (?), aber auch plastisch dargestellte Beine, Füße und Hände als Motivgaben gefunden¹²³⁴. Vermutlich wurde durch die Weihung dieser Objekte von der Gottheit eine Art Heilung einer Krankheit erwünscht, wie es auch für die im Demeterheiligtum von Pergamon gefundenen Augenvotive vorgeschlagen wird¹²³⁵.

Das eigenständige Motiv des Auges findet sich durchgehend in allen Perioden¹²³⁶. Als selbstständige Bildelemente treten Augen vor allem auf griechischen Vasenbildern auf¹²³⁷. Augen an Schiffen, und hier vor allem als Bugzierden, nehmen einen besonderen Stellenwert ein und sind im griechischen Raum mit Unterbrechungen ab dem 2. Jahrtausend v. Chr. belegt¹²³⁸. Zunächst tritt das Augenmotiv in Zusammenhang mit dem Rammsporn in Tiergestalt auf¹²³⁹, im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. befindet sich das Auge am Schiffsrumpf und der Rammsporn hat seine Tiergestalt eingebüßt¹²⁴⁰. Diese Loslösung des Auges vom Tierkopf führt schließlich zu einer Abstrahierung und einem Erscheinen des Auges ohne Kopf. Die Darstellung von Augenpaaren oder einzelnen Augen gilt als unheilabwehrendes und apotropäisches Symbol¹²⁴¹. Trotzdem kann die Verwendung des Augenmotivs nicht als Grundprinzip eines allgemeingültig wirkenden Modells des ›Apotropäischen‹ herangezogen werden, da das Motiv vor allem in Zusammenhang mit der jeweiligen Kultur und somit auch zeitbezogen untersucht werden sollte¹²⁴².

Menschliche Gliedmaßen lassen sich allein aufgrund ihrer Form und ihrem Fundort in einem Heiligtum eindeutig als *ex voto* bzw. als Devotionalien identifizieren. Die Nachbildung eines Beines oder einer Hand in Miniaturform kann sowohl eine Bitte an die verehrte Gottheit, den besagten Körperteil zu heilen, so wie es Aelius Aristides beschreibt¹²⁴³, aber andererseits auch den Dank für die bereits erfolgte Heilung ausdrücken. Sicherheit darüber, welcher Kategorie der Fund zugewiesen werden kann, lässt sich nur durch schriftliche Quellen gewinnen.

Nach den minoischen Gliederweihungen vom Ende des 3. bis in die erste Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. sind die Objekte aus dem Artemision bislang die frühesten bekannten Beispiele nach den ›Dunklen Jahrhunderten‹¹²⁴⁴. Erst im 5. Jahrhundert treten Gliederweihungen wieder vereinzelt zunächst in Süditalien und dann in Form von Terrakotten in Griechenland auf¹²⁴⁵. Ab dem 5. und 4. Jahrhundert finden sich diese ana-

¹²³⁴ Istanbul 3026. 3089. 3074 und 3183; London 915–925. Zu magischen Körperbelagsstücken aus Goldblech in Form von Augen, Ohren, Brüsten, Nabeln, Scham, Nägeln aus Ägypten, Bulgarien, Südrussland und Zypern: Mercklin 1928, 423 f.

¹²³⁵ E. Töpferwein, Terrakotten von Pergamon, PF 3 (Berlin 1976) 140; RE IV (1901) 2752 f. s. v. Demeter (O. Kern); Steinhart 1995, 35. Auch heute noch werden Nachbildungen von Körperteilen in Form von Motivgaben in christlichen Kirchen aufgehängt, um für Heilung zu bitten: L. Kriss-Rettenbeck, Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. Festschrift Rudolf Kriss ²(München 1971); L. Kriss-Rettenbeck, Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Motivbrauchtum (Zürich 1972) (Literaturhinweis U. Muss). Auch der Artemis von Ephesos wurde die Fähigkeit zugeschrieben, Krankheiten mit Zauber zu heilen, wie aus Inschriften hervorgeht: Engelmann 2001, 34. s. auch o. im Text S. 47.

¹²³⁶ Zur Deutung: E. Buschor, Griechische Vasen (München 1940) 58; K. Schefold, Griechische Kunst als religiöses Phänomen (Hamburg 1959) 39; L. Malten, Die Sprache des menschlichen Antlitzes im frühen Griechenland (Berlin 1961) 54 f. Zu Beispielen: O. Hamdy Bey – Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon (Istanbul 1892, Nachdruck 1987) 105.

¹²³⁷ Zu Augenschalen: W. Kunisch, Die Augen der Augenschalen, AK 33, 1990, 20–27.

¹²³⁸ Steinhart 1995, 88–102.

¹²³⁹ z. B. auf dem Krater des Aristonothos um 650 v. Chr. im Konservatorenpalast: J. S. Morrison – R. T. Williams, Greek Oared Ships 900–322 BC (Cambridge 1986) 74 f.

¹²⁴⁰ z. B. auf dem bekannten Odysseusschiff eines Stamnos des Sirenenmalers in London: Steinhart 1995, 98 Taf. 37, 3 mit weiterführender Lit.

¹²⁴¹ Zu dieser Deutung: W. Kraiker, Pheidippos, AM 55, 1930, 167; W. Deonna, Le symbolisme de l'oeil (Bern 1965) 187 f.; W. Kunisch, Die Augen der Augenschalen, AK 33, 1990, 20–27. Zum bösen Blick: W. Burkert, Structure and History in Greek Mythology and Ritual (Berkeley, CA 1979) 73, der den bösen Blick auf die vormenschliche Angst vor dem starrenden Auge des jagenden Raubtieres zurückführt.

¹²⁴² Vgl. dazu die Untersuchung von Steinhart 1995. Zurückzuweisen ist daher ebenfalls eine Herleitung vom ägyptischen Udjat-auge, das formal in keiner Weise der griechischen Variationsbreite des Augenmotivs entspricht. Steinhart 1995, 126.

¹²⁴³ Aristid. 6, 66–67; van Straten 1981, 150.

¹²⁴⁴ van Straten 1981, 149.

¹²⁴⁵ Asklepieion in Korinth: C. Roebuck, The Asklepieion and Lerna, Corinth 14 (Princeton, NJ 1951); M. Lang, Cure and Cult in Ancient Corinth – a Guide to the Asklepieion (Princeton, NJ 1977). s. dazu auch o. im Text S. 47.

tomischen Ex Votos schließlich sehr zahlreich hauptsächlich in Heiligtümern von Heilgöttern wie Asklepios, Amphiaraos, Aminos und Heros Iatros, aber auch in solchen der Artemis und der Aphrodite.

Interessant ist der Vergleich mit dem Handel von Wachsvotiven im modernen Sizilien: Will ein Käufer auf dem erstandenen Wachsojekt eine bestimmte Krankheit oder Verwundung angedeutet haben, so wird vom Verkäufer an der bezeichneten Stelle ein roter Punkt aufgemalt¹²⁴⁶. Auch in der orthodoxen Kirche finden sich Wachsfiguren. Diese werden auf sehr primitive Weise mit der Hand geformt und dann meist in der Kirche unter dem Heiligenbild auf einer Stange oder Schnur an bunten Bändern aufgehängt¹²⁴⁷. Vermutlich lässt sich diese Funktion als eine Art medizinische Votive auch für die Gliedmaßen und Augenmasken im Artemision annehmen.

XIII.3.4 APPLIKEN

Die Funktion der Goldplättchen aus dem Artemision ist bislang nicht eindeutig geklärt¹²⁴⁸: Waren sie primär Gebrauchsgegenstände (z. B. Kleiderschmuck) aus edlem Metall, die erst sekundär zu Weihgaben wurden, oder dienten sie von vornherein als Devotionalia¹²⁴⁹?

Wenden wir uns zunächst ihrer praktischen Bedeutung zu. Mehrere Verwendungsmöglichkeiten sind in Betracht zu ziehen: als aufgenähte Gewandverzierung, als Dekoration in Verbindung mit Elfenbein oder mit Holz¹²⁵⁰, aber auch als Zierglieder von Ketten – in der Art eines Brustbehanges. Bevor wir uns den jeweiligen Vergleichen und Traditionen widmen, sind allerdings Überlegungen zur Befestigung und Oberflächenmorphologie anzustellen: Fast alle Plättchen weisen Durchlochungen in unterschiedlicher Anzahl und Platzierung auf (s. Katalogteil und Appliken-Typologie). Keines der als Applik identifizierten Objekte besitzt eine echte Anhängeröse oder ein zylindrisches Element an der Rückseite, das – wie zahlreiche rhodischen Plättchen beweisen – zur Aufhängung dienen konnte. Da die meisten Löcher der ephesischen Appliken auf die Ränder verteilt sind, scheint eine Befestigung durch Aufnähen auf ein weiches Material wie Stoff am wahrscheinlichsten zu sein¹²⁵¹. Die Applizierung von metallnem Zierrat vor allem in Form von Rosetten und Sternen auf Kleidungsstücken gilt als Ergänzung für eingewebtes oder aufgesticktes Dekor. Zum Nähen konnten feine Metallfäden verwendet werden, die dem Stoff ein besonderes Aussehen verliehen¹²⁵².

XIII.3.4.1 Zur Funktion der Goldappliken als Gewandplättchen

Technologisch kann die Applikendekoration aus Metall, neben der Verzierung mit Perlen oder bunten Federn, als eine Oberflächenbedeckung des Stoffes charakterisiert werden. Durch sie sollten die Monotonie der einfarbigen Stoffe unterbrochen und die Kleidung abwechslungsreicher gestaltet werden¹²⁵³. Diese Techniken können als Vorläufer des späteren Musterwebens oder der Stickerei angesehen werden. Die Stickerei wird im 9. und 8. Jahrhundert im Orient für göttliche und königliche Kleidung verwendet. Im Gegensatz zu den Gewandapplikationen ist sie immer symmetrisch und zeichnet sich durch eine Vielzahl unterschiedlicher

¹²⁴⁶ R. Kriss, Votive und Weihgaben des italienischen Volkes, Zeitschrift für Volkskunde 40, N. F. 2, 1931, 263.

¹²⁴⁷ Zu diesem Thema: R. Kriss – H. Kriss-Heinrich, Peregrinatio Neohellenika. Wallfahrtswanderungen im heutigen Griechenland und in Unteritalien (Wien 1955) (Literaturhinweis U. Muss).

¹²⁴⁸ Rehm 1992, 175 spricht den Motiven auf den Appliken eine Bedeutung ab und geht von einer rein dekorativen Funktion aus; m. E. ist diese Definition zu ungenau, denn es ist anzunehmen, dass die Darstellungen auf den Appliken oder ihre Form, wenn es eine figürliche ist, sehr wohl eine symbolische Funktion besitzen. s. auch u. Kap. XIII.3.6.

¹²⁴⁹ Oppenheim 1949, 174. Eine Verwendung als Totenschmuck ist aufgrund der Fundsituation in einem Heiligtum auszuschließen. Zum Totenschmuck: Ohly 1953, 68–72: Goldbänder aus Gräbern wurden eigens für diesen Zweck hergestellt, da die dünnen, folienartigen Bleche viel zu empfindlich für einen mehrmaligen Gebrauch zu sein scheinen. Die Bänder besitzen an ihren Enden ein bis zwei Löcher, durch die vermutlich Stoffschnüre zur Befestigung gezogen waren und die so die Stirn des Toten schmückten.

¹²⁵⁰ Eine Verbindung mit Bronzeobjekten ist nach Informationen von G. Klebinder-Gauß im Artemision eher auszuschließen.

¹²⁵¹ Pekridou-Gorecki 1989, 49: Die Randperforierung der Bleche wird von A. Pekridou-Gorecki als sicheres Indiz dafür betrachtet.

¹²⁵² Pekridou-Gorecki 1989, 51. Zur Herstellung von Metallfäden wurde Gold oder Silber dünn ausgezogen und mit Wolle oder Seide versponnen. Zur Herstellung: H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern 4 (Leipzig 1887) 155–157.

¹²⁵³ Zu diesen Techniken: E. Riefstahl, Patterned Textiles in Pharaonic Egypt (New York 1941) 41 f.

ikonographischer Motive aus¹²⁵⁴. Der Charakter der Applikendekoration hingegen zeigt nur eine sehr begrenzte Auswahl an individuellen Motiven, die auch ohne Abwechslung und Linearität auf dem ganzen Stoff platziert werden können. Es ist durchaus denkbar, dass dabei die Motive auf den Appliken von der Stickerei kopiert wurden. Die Voraussetzung für Stickerei ist die Verwendung von Goldfäden, die in der Textiltechnologie des Alten Orients eine zwar späte, aber doch entscheidende Neuerung und Revolution bedeutete¹²⁵⁵.

Technologische Vorläufer zu den Goldappliken sind beispielsweise Schuppenwaffen und Rüstungen aus der Mitte des 2. Jahrtausends in Ägypten¹²⁵⁶ und Mesopotamien¹²⁵⁷. Sie bestehen aus übereinanderliegenden Bronzeplatten, die auf einer Lederunterlage befestigt sind. Eine andere Möglichkeit wäre die Herleitung der Appliken vom Schild¹²⁵⁸. Hierbei handelt es sich um meist drei runde Scheiben (manchmal mit Rosetten verziert), die mit Bändern befestigt sind. Die Ableitung von babylonischen Götterschilden (diese lassen sich seit dem 9. Jahrhundert nachweisen) schließt jedoch eine Nachahmung der Musterung eines Prunkgewandes nicht von vornherein aus. Vielmehr kann eine »Kombination des vorderasiatischen Götterschildes mit einem gemusterten Gewebe«¹²⁵⁹ angenommen werden, wonach die Schildform den Dekor der Stoffe übernommen hätte¹²⁶⁰. Ein solches Beispiel wäre etwa der Krieger auf der Standarte von Ur¹²⁶¹ mit möglicherweise aufgenähten Metaldiskoi. Vielleicht darf in dieser Darstellung der Vorläufer zum Schuppenpanzer, der in der mesopotamischen Ikonographie etwa zur selben Zeit auftaucht wie die mit Goldappliken verzierten Gewänder, erkannt werden. Auch Rammböcke und Wagenverkleidungen auf assyrischen Reliefs¹²⁶² zeigen Kreisverzierungen, die vielleicht Metaldiskoi waren und zum Schutz das Leder verstärkten. Die Motive selbst hatten vermutlich eine Art Schutzfunktion bzw. apotropäische Aufgabe, wie Darstellungen von Zinnen und Türmen belegen¹²⁶³.

Als Grabbeigaben finden sich Goldappliken in Form von Rosetten schon in frühdynastischer Zeit in Mesopotamien¹²⁶⁴. Runde Goldplättchen mit punzierten Punkten sind auch in Anatolien am Ende des 3. Jahrtausends und im palästinensischen Raum beheimatet¹²⁶⁵. In minoischer Zeit gibt es neben den Objekten selbst¹²⁶⁶ auch Darstellungen von mit Goldplättchen besetzten Gewändern, wie u. a. das Fresko »Ladies in Blue« in Knossos verdeutlicht¹²⁶⁷. Eine Fülle von Goldblechen wurde vor allem in mykenischen, aber auch in

¹²⁵⁴ Sie ist laut Oppenheim 1949, 189 allerdings sehr unterschiedlich gegenüber der Dekoration mit Appliken.

¹²⁵⁵ Die Fäden wurden nicht nur für die Stickerei, sondern auch zum Weben verwendet: Plin. nat. 8, 76. 196: *aurum intexere in eadem Asia invenit Attalus rex* ...: H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern 4 (Leipzig 1887) 155–157.

¹²⁵⁶ E. Riefstahl, Patterned Textiles in Pharaonic Egypt (New York 1941) 37 Nr. 91 Abb. 42.

¹²⁵⁷ R. F. S. Starr, Nuzi. Report on the Excavations at Yorgan Tapa Near Kirkuk, Iraq. 1927–1931 (Cambridge, MA 1939) 475 f. Taf. 126.

¹²⁵⁸ V. Müller, Eine Statuette der Kybele in Wien, RM 34, 1919, 99 f.; E. Douglas van Bouren, Symbols of the Gods in Mesopotamien Art (Rom 1945) 87 f.

¹²⁵⁹ E. Lichtenecker, Die Kultbilder der Artemis von Ephesos (ungedr. Diss. Tübingen 1952) 131, zitiert nach Fleischer 1973, 94.

¹²⁶⁰ Fleischer, 1973, 93 f.

¹²⁶¹ Sir L. Woolley, The Royal Cemetery, Ur Excavations 2 (London 1934) Taf. 92; Oppenheim 1949, 190 Abb. 15.

¹²⁶² P. E. Botta – E. Flandin, Monument de Ninive 1/2 (Osnabrück 1849, Neudruck 1972) Taf. 63. 77. 147; H. H. von der Osten, Explorations in Hittite Asia Minor, Oriental Institute Communications 2 (Chicago 1927) Abb. 75 (Wagenverkleidung); Oppenheim 1949, 190 Abb. 19. 22. 23.

¹²⁶³ Maxwell-Hyslop 1971, 14.

¹²⁶⁴ So z. B. in Tepe Gawra in Mesopotamien, frühdynastische Periode (spätes 4. Jt.), Grab 109: Goldrosetten, manche davon mit Löchern zur Befestigung: A. J. Tobler, Excavations at Tepe Gawra 2 (Philadelphia, PA 1950) Taf. 58. 59; Maxwell-Hyslop 1971, 1. – Aus Gräbern in Mari: Mari, Grab 300, frühdynastische Periode I: Scheibenappliken mit sieben erhabenen Kreisen und achtblättrige Repoussé-Rosetten ebenso wie Fragmente von Silberrosetten: A. Parrot, Les fouilles de Mari. Quatrième campagne, Syria 19, 1938, 1 Taf. 2, 3; Maxwell-Hyslop 1971, 14. Einen guten Vergleich zu Mari bieten die Goldplättchen aus Kinneret, Höhlengrab in Palästina: R. Amiran, Connections between Anatolia and Palestine in the Early Bronze Age, IEJ 2, 1952, 89 f.

¹²⁶⁵ Maxwell-Hyslop 1971, 14 f.; M. Mallowan, The Mechanics of Ancient Trade in Western Asia, Iran 3, 1965, 1–7.

¹²⁶⁶ So z. B. eine Applik mit der Darstellung einer typisch gekleideten Göttin aus dem 15. Jh. aus Gurnia oder aus Mallia (Chrysolakkos), 1700–1450 v. Chr. Auch aus dem Aigina-Schatz (entweder Mittlere Bronzezeit oder 1200–1000 v. Chr. – datiert nach Blinkenberg 1931, 755) stammen Scheiben mit Rosettenmotiv. Zu den Beispielen: Higgins 1980, 69 Taf. 8 G.

¹²⁶⁷ F. Matz, Kreta, Mykene, Troja (Stuttgart 1956) Taf. 105 f.; A. Evans, The Palace of Minos at Knossos 1 (London 1921) 545 Abb. 397 zu einem Fresko aus Tiryns.

makedonischen¹²⁶⁸, skythischen¹²⁶⁹, südbulgarischen Gräbern und südrussischen Kurganen gefunden¹²⁷⁰. Die Schachtgräber in Mykene enthielten – im Gegensatz zu älteren Gräbern der späthelladischen Zeit¹²⁷¹ – eine große Menge an Appliken und Plättchen¹²⁷² (sowohl in Männer-, hauptsächlich aber wohl in Frauengräbern). Sie dienten vermutlich als Stoffbesatz, da sie Fadenlöcher zum Aufhängen oder Reste von Klebstoffen an der Rückseite aufweisen¹²⁷³. Über die genaue Fundlage ist leider nicht allzu viel bekannt. Angeblich wurden Plättchen auf dem Gesicht eines Mannes gefunden, was eventuell auf eine Bedeckung des Toten mit einer plättchenbesetzten Decke¹²⁷⁴ oder einem Leichentuch schließen ließe. Dieser Usus dürfte allerdings erst ab der geometrischen Zeit verbreitet gewesen sein¹²⁷⁵. Bei den Appliken handelt es sich hauptsächlich um runde Scheiben mit Motiven aus der Tier- und Pflanzenwelt¹²⁷⁶. Zwischen 1450–1100 v. Chr. schließlich waren vor allem Rosettenmotive sehr beliebt¹²⁷⁷.

In der protogeometrischen Epoche finden sich Goldplättchen vor allem in Lefkandi¹²⁷⁸ und in Gräbern auf Skyros¹²⁷⁹. Die ältesten erhaltenen Gewandreste in Verbindung mit Metall aus dem griechischen Bereich stammen ebenfalls aus Gräbern in Lefkandi/Euböa, die um 1000 v. Chr. datieren¹²⁸⁰. In der spätgeometrischen und früharchaischen Toreutik waren Goldbleche weit verbreitet¹²⁸¹ und können als Beweis für eine Kontinuität von der Bronzezeit zu den »Dark Ages« herangezogen werden¹²⁸².

¹²⁶⁸ Sindos. Ausstellungskatalog Thessaloniki (Thessaloniki 1985) Nr. 89. 117. 181. 183–190. 200 f. 218. 288. 341–343. 430–433. 501.

¹²⁶⁹ s. dazu z. B. R. Rolle – M. K. Müller-Wille – K. Schietzel, *Gold der Steppe: Archäologie der Ukraine* (Schleswig 1991) 106–110.

¹²⁷⁰ Pekridou-Gorecki 1989, 50; E. Buschor, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst* (Diss. Universität München 1912) 20; B. D. Filow, *Die archaische Nekropole von Trebenischte am Ochrida-See* (Berlin 1927) 28; R. Rolle – V. Murzin, *Erste Ergebnisse der modernen Untersuchungen am skythischen Kurgan Čertomlyk*, *AW* 19, 4, 1988, 3–14 Abb. 7–9.

¹²⁷¹ *Gräber in Aplomata auf Naxos, Späthelladisch IIIc: Ch. Kardara, Απλώματα Νάξου. Κινητά ευρήματα τάφων Α και Β* (Athen 1977) Taf. 2–4.

¹²⁷² Higgins 1980, 70. 85; K. Demakopoulou (Hrsg.), *The Aidonia Treasure: Seals and Jewellery of the Aegean Bronze Age* (Athen 1996) 88 Nr. 7: Grabkreis A, Athen Nationalmuseum: runde Goldplättchen mit getriebenen Ornamenten, vermutlich nicht auf Holzsärge aufgenagelt, wie zunächst vermutet, da keine Reste der Särge gefunden wurden. Außerdem war die Fundlage unter den Toten – also dienten sie vermutlich als Verzierung der Gewänder oder der Totentücher. Deppert-Lippitz 1985, 29.

¹²⁷³ Zusammenfassung nach Bielefeld 1968, C10 f.; zu den Beispielen aus den mykenischen Schachtgräbern: Karo 1930, Taf. 28 f. 56 Nr. 640 f. Taf. 26 Nr. 39. 41. 45.

¹²⁷⁴ Karo 1930, 39 und 191.

¹²⁷⁵ H. Marwitz, *Das Bahrtuch. Homerischer Totenbrauch auf geometrischen Vasen*, *AuA* 10, 1961, 7–18. Die dünnen Bleche widersprechen auch der alltäglichen Benützung ebenso wie die oft sehr geringe Anzahl der Fadenlöcher: Bielefeld 1968, C11.

¹²⁷⁶ Deppert-Lippitz 1985, 30.

¹²⁷⁷ Mykene, Kammergrab 515: Viele Goldrosetten in unberührter Lage, mit Löchern versehen und schuppenartig übereinander gelagert, von A. J. B. Wace, *Chamber Tombs of Mycenae*, *Archaeologia* 82, 1932, 195 als Kleiderreste interpretiert, ähnlich dem tirythischen Fries. Weitere Funde stammen aus einem athenischen Kammergrab: männliches Skelett und in der Ecke viele Goldrosetten auf einem Haufen gelagert, H. A. Thompson, *Excavations of Athenian Agora* 1947, *Hesperia* 17, 1948, 157 Taf. 40, 1. Zwei Goldrosetten im Medical Faculty Grave 200 in Knossos, 1100–1050 v. Chr.: Higgins 1980, 92.

¹²⁷⁸ Zwei große Goldblechscheiben mit punzierten, ornamentalen Punktreihen, die auf der Brust eines weiblichen Skelettes liegend im Heroon gefunden wurden und deren Dekor vermutlich Granulation nachahmt: M. Popham – E. Touloupa – L. H. Sackett, *The Hero of Lefkandi*, *Antiquity* 56, 1982, 169 f. Taf. 22 f.; Deppert-Lippitz 1985, 53.

¹²⁷⁹ Marangou 1975, 366 Abb. 1–4; Laffineur 1998, 9 Abb. 1, 1: So sind z. B. die Goldscheiben mit linienförmiger Dekoration, die von Gräbern auf Skyros stammen, vergleichbar mit den frühen Scheiben der mykenischen Schachtgräber und mit der Keramikdekoration: Desborough 1972, 202. Higgins 1980, 91: Hierbei handelt es sich um 10 runde, leicht konkave Scheiben, die auf der Brust eines Toten gefunden wurden und den gleichen Dekor wie auch in Lefkandi aufweisen: Deppert-Lippitz 1985, 53 mit Lit.

¹²⁸⁰ Barber 1991, 197; zu Lefkandi: L. H. Sackett – J. Carrington Smith, *Cloth Remains*, in: M. R. Popham (Hrsg.), *Lefkandi 1. The Iron Age*, *BSA Suppl.* 11 (London 1980) 227–229 Taf. 237 a. b.

¹²⁸¹ Reinholdt 1992, 228; Laffineur 1975, 305 f. Attische Goldbleche, die als Gewandbesätze interpretiert werden: K. Kübler, *Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts, Kerameikos 5* (Berlin 1954) 1. 22 Anm. 54 – Goldplättchen aus Exochi, die als Verzierung von Priesterkleidung gedeutet werden: K. Friis Johansen, *Exochi: ein frührhodisches Gräberfeld*, *ActaArch* 28, 1957, 170 zu S. 76 Nr. Z 47 Abb. 178. 180 – Objekte aus Perachora: Payne 1940, 74 Taf. 18, 1–3. 5–7 – Aus dem Akraia-Hortfund in Perachora stammt eine Goldfolie mit einem eingestanzten geometrischen Motiv: Higgins 1980, 103. Lemnos: D. Mustelli, *La necropoli tirrenica di Efestia*, *ASAtene* 15–16, 1932/1933, 76 Abb. 123 (8. Jh. v. Chr.).

¹²⁸² Ch. Kardara, *Problems of Hera's Cult Images*, *AJA* 64, 1960, 348.

Auch in der Kunst des Nahen Ostens sind die Plättchen äußerst beliebt und treten recht häufig auf¹²⁸³. Darstellungen von Goldappliken verzierter Kleidung bei Göttern und Menschen finden sich schon im 12. Jahrhundert v. Chr. in Assyrien und Babylonien¹²⁸⁴. Diese ist auch in der Ikonographie Mesopotamiens bis in die achämenidische Zeit hinein belegt¹²⁸⁵. In der mesopotamischen Kunst hatte die Kleidung – so die sumerische Literatur – einen eigenen symbolischen Wert, wobei sie selbst als Symbol göttlicher Mächte galt: Kosmische Wirklichkeiten wurden mit den Götterkleidern gleichgesetzt¹²⁸⁶.

Von den Assyrern wurden die Plättchen in unterschiedlicher Weise benützt, u. a. um ihre Kopfbedeckungen zu dekorieren: Der königliche Kopfschmuck wurde während des 7. Jahrhunderts v. Chr. immer höher und auch aufwendiger gearbeitet und wie die königlichen oder göttlichen Gewänder mit kleinen Gold- oder Silberappliken – meistens in Form von Rosetten – verziert¹²⁸⁷. Diese Mode erfreute sich vor allem unter Tiglat Pileasar III großer Beliebtheit¹²⁸⁸. In babylonischen Texten aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. werden mit Goldappliken versehene Kleider und Hinweise auf die Goldschmiede und ihre Vorlieben beschrieben, wobei u. a. erwähnt wird, dass die Appliken für die Reinigung oder Reparatur abgenommen werden konnten¹²⁸⁹: Die beliebtesten Motive waren Rosetten (meist mit sechs Blättern), Sterne (meist mit acht Strahlen – in Zusammenhang mit der Hauptgöttin des mesopotamischen Pantheons), Scheiben und Ringe, die in schachbrettartiger Manier gegliedert sein konnten¹²⁹⁰. Diese Technik wurde vermutlich über die Rüstung und Bewaffnung entwickelt, wobei sich die Ringe und perforierten Diskoi mit einheimischen ikonographischen Motiven vermischt und eine spezielle Bedeutung erhalten konnten¹²⁹¹, und gelangte über die urartäische sowie die späthethitische Kunst nach Kleinasien¹²⁹². Überliefert werden auch unterschiedliche Bezeichnungen für die Gewänder in neubabylonischer Zeit¹²⁹³: Bei *têdiqu* handelt es sich um ein gegürtetes Zeremonienkleid für Götter und Könige; *musîptu* hat mehrere unsichere Definitionen, eine davon bezieht sich ausschließlich auf das Gewand von Göttinnen-Kultbilder; *pišannu* sind Gewänder ausschließlich für Kultbilder; *kusîtu* ist ein mit Goldappliken dekoriertes Kleid, das früher nur säkular verwendet wurde, aber am Ende des 1. Jahrtausends für Zeremonien in Gebrauch war und von Göttern, Königen und Priestern getragen werden konnte. In neubabylonischen Texten wird es ausschließlich für weibliche Gottheiten zitiert. Diese *kusîtu*-Kleider wurden von den großen Heiligtümern an Kultbilder in nicht so bedeutenden Tempeln »verliehen«. In den neuassyrischen Texten wird der Terminus hingegen nur für königliches Gewand verwendet.

Appliken wurden auch in der darstellenden Kunst abgebildet: So wird in der assyrischen Ikonographie des 9. und 8. Jahrhunderts beispielsweise das Rosettenmotiv gemeinsam mit den quadratischen Plättchen übernommen¹²⁹⁴, und die typische königliche Kleidung in der Zeit der Sargoniden ist durch regelmäßige Reihen von Goldappliken charakterisiert. Zumeist handelt es sich um Rosetten mit unterschiedlicher Blatt-

¹²⁸³ Oppenheim 1949, 172–193; Kantor 1957, 1–23; z. B. aus Ziwiye (Nordwestiran) 8./7. Jh. v. Chr.: Maxwell-Hyslop 1971, 212 Taf. 179; Treister 1995, 163.

¹²⁸⁴ Laut Oppenheim 1949, 180 finden die Appliken in Babylonien ausschließlich bei kultischer Kleidung, in Assyrien hingegen bei königlichen Gewändern Verwendung.

¹²⁸⁵ Oppenheim 1949, 181. In Mesopotamien ist das Bekleiden der Götterstatuen, ebenso wie deren Nahrungsaufnahme, ein bedeutender Aspekt im religiösen Leben und im Kult: Matsushima 1993, 217.

¹²⁸⁶ Sauren 1983, 96 f.

¹²⁸⁷ Maxwell-Hyslop 1971, 251. Vgl. hier die neuassyrischen Reliefs bei E. Strommenger – M. Hirmer, Fünf Jahrtausende Mesopotamien. Die Kunst von den Anfängen um 5000 v. Chr. bis zu Alexander dem Großen (München 1962) Taf. 224. 258. 261; Boehmer 1973, 152 f. 161. 165.

¹²⁸⁸ Maxwell-Hyslop 1971, 254.

¹²⁸⁹ Oppenheim 1949, 172–193 zu schriftlichen Überlieferungen der sog. goldenen Gewändern: Schrifttafeln aus Tell Asmar und eine Inschrift mit zweifelhafter Authentizität des kassitischen Königs Agum-kakrime. Eine weitere Quelle ist eine historische Inschrift der Stele des Nabonid aus neubabylonischer Zeit im Museum in Istanbul. Zur Lit.: Oppenheim 1949, 172 mit Anm.

¹²⁹⁰ Vgl. auch das Kleid der Athena auf der Münchner Amphora des Andokidesmalers mit alternierenden Rosetten und Sternmotiv: Pfuhl 1923, Taf. 88, 315.

¹²⁹¹ s. o. Kap. XIII.2.2.

¹²⁹² Oppenheim 1949, 191. Zu den urartäischen Beispielen: Akurgal 1961a, 32 f. Abb. 9 f.; E. Akurgal, Urartäische und altiranische Kunstzentren (Ankara 1968) 30 Abb. 7. 10; 69 Abb. 80.

¹²⁹³ Zusammengefasst nach Oppenheim 1949, 179 f.

¹²⁹⁴ W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur und ihre Vorstufen in altassyrischen Wandmalereien (Berlin 1923) Taf. 7. 8. 9 h.

zahl und um quadratische Plättchen, die in verschiedenen Anordnungen, sog. Kassettenmustern, auftreten konnten. Unterschiede in der Verzierung wurden bei den inneren und äußeren Kleidungsstücken gemacht: Die Randbordüren waren oftmals mit einer oder mehreren Reihen von Rosetten oder Quadraten, die entweder leer sein, oder aber zwei konzentrisch eingeschriebene Quadrate enthalten konnten, eingefasst¹²⁹⁵. Schließlich wurde das gesamte königliche Gewand mit Rosetten und Sternenmotiven, die alle dieselbe Größe aufweisen, verziert¹²⁹⁶. Sowohl in der urartäischen¹²⁹⁷ als auch in der achämenidischen Kunst¹²⁹⁸ trifft man auf diese Art der Kleiderdekoration. Vor allem in achämenidischer Zeit kann das Tragen von mit Goldappliken verzierter Kleidung durch Textstellen und archäologische Funde nachgewiesen werden. Appliken eines achämenidischen Typs wurden in fünf Gräbern des Stadtfriedhofs in Sardes gefunden¹²⁹⁹. Die achämenidischen Goldplättchen hatten vermutlich dieselbe Funktion wie die ephesischen und dienten zur Anbringung auf Kleidung¹³⁰⁰, wie Gewanddarstellungen auf den Reliefs im Palast des Darius I¹³⁰¹ und aus dem Harem des Xerxes¹³⁰² nahelegen. Des Weiteren finden sie sich auch als Aufnäherungen auf Baldachinen¹³⁰³ und als Verzierung von Wagenbespannungen¹³⁰⁴.

Für Kleinasien ist die Verwendung von Appliken ebenfalls seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. gesichert, wobei eine wechselseitige Beeinflussung der Textilkunst und der ornamentierten Keramik zu vermuten ist¹³⁰⁵. Aus phrygischen Tumuli stammen textile Reste von Wandbehängen, Decken, Kleidung etc.¹³⁰⁶. Phrygische Muster finden sich auf einem Stelenfragment aus Bor¹³⁰⁷ und auf dem Felsrelief von İvriz im südöstlichen Anatolien (8. Jahrhundert v. Chr.)¹³⁰⁸: König Warpalawas von Tyana, der vor einem Vegetationsgott steht, trägt ein langes Hemd, das teilweise von einem Überwurf verdeckt ist und mit einer Fibel zusammengehalten wird. Am Umschlagtuch befindet sich ein Rautenmuster. Das Hemd ist gewebt und zeigt als Muster ein aus eingeschriebenen Quadraten bestehendes Gitterwerk mit je einem Punkt im Zentrum. Die unterste Hemdzone besteht aus großen Quadraten, die swastika-ähnliche Motive enthalten, d. h. zwei eckige und S-artige Elemente, die in der Mitte verbunden sind und die gegenständig zueinander (also immer um 180° gewendet) laufen. Das Hemd wird von einem Gürtel zusammengehalten, der ebenfalls ein Quadratmuster aufweist. Nach R. M. Boehmer zeigt die Darstellung eindeutig ein phrygisches Kleid, weil sich Fibel und Gewand- und Gürtelmuster auch auf anderen Objekten aus Phrygien finden. Da Tyana aber nicht direkt im phrygischen Kernland liegt, trägt Warpalawas offensichtlich ein importiertes oder geschenktes Gewand. Die

¹²⁹⁵ Oppenheim 1949, 186, der zu bedenken gibt, dass die leeren Felder der assyrischen Steinreliefs auf den Fotografien oder Zeichnungen im Original wahrscheinlich durchaus ausgefüllt waren.

¹²⁹⁶ s. beispielsweise das Gewand des Assurbanipal (668–626 v. Chr.) auf einem Relief: Maxwell-Hyslop 1971, 218 Abb. 121.

¹²⁹⁷ z. B. urartäisches Goldmedaillon aus Toprakkale (8. Jh.): Die Darstellung zeigt eine Verschleierte, die die Huldigung einer weiteren weiblichen Gestalt entgegennimmt. Beide Gewänder sind verziert. Dm 6, 5 cm; ursprünglich in den Staatlichen Museen zu Berlin, im 2. Weltkrieg verloren: Oppenheim 1949, Abb. 12; Matthiae 1999, 133; Wartke 1990, 142–149 Kat. 366.

¹²⁹⁸ z. B. Bogenschützen aus Susa auf bemalten und reliefierten Glasurziegeln im Palast des Dareios I, vom Ende des 6. Jhs.; Aufbewahrung Louvre/Paris (Sb 3302 und 3309): Oppenheim 1949, 186 Abb. 5. 6; Matthiae 1999, Abb. auf S. 254.

¹²⁹⁹ Curtis 1925, Nr. 1–5. 8. 10. 11.

¹³⁰⁰ s. auch kleine Löwenköpfe mit aufgerissenem Maul, die zum achämenidischen Schatz im Oriental Institute of the University of Chicago gehören: An ihrer Rückseite sind kleine, angelötete Ösen angebracht, mit denen sie vermutlich auf Textilien oder Leder angenäht waren. Vergleichbar sind sie mit einem angenähten Löwenkopf auf dem Gürtel einer Götterstatue: Oppenheim 1949, 188 Abb. 14; A. Paterson, *Assyrian Sculptures. Palace of Sinacherib* (Den Haag 1915) Taf. 21.

¹³⁰¹ Kantor 1957, Taf. 12; Rehm 1992, Abb. 65.

¹³⁰² Kantor 1957, Taf. 11.

¹³⁰³ Walser 1980, Abb. 89.

¹³⁰⁴ L. Laroche, *Mesopotamien* (Wiesbaden 1975) 88.

¹³⁰⁵ z. B. phrygische Gewänder im Vergleich zu einem Gefäß aus Alisar: Akurgal 1955, 44 f. Abb. 15 Taf. 8 a. b; oder zu den reifphrygischen Kannen aus Gordion: Boehmer 1973, 152.

¹³⁰⁶ L. Bellinger, *Textiles from Gordion*, *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 46, 1962, 4–33; R. Ellis, Appendix V: *Textiles*, in: R. S. Young, *Three Great Early Tumuli, The Gordion Excavations I* (Philadelphia, PA 1981) 294–310. Es gibt auch Gewandreste aus phrygischen Bestattungen in Gordion: G. Körte – A. Körte, *Gordion. Ergebnisse der Ausgrabung im Jahre 1900*, *JdI Erg.* 5 (Berlin 1904) 232–234.

¹³⁰⁷ Darstellung von König Warpalawas aus dem 8. Jh.: Das Kleid zeigt Stickereien und am Hemd befinden sich echte Hakenreize im Gegensatz zu İvriz: Boehmer 1973, 150 f. Abb. 4.

¹³⁰⁸ Boehmer 1973, 150–156 Abb. 3: Warpalawas war der Gegner Tiglat Pileasars III (745–727 v. Chr.). Datiert nach R. M. Boehmer in die »10er Jahre des 8. Jhs.«, von Akurgal 1980, 126. 134 »um 730 v. Chr.« datiert.

Darstellung zeigt also auch den Einfluss der Dekorationsart auf die Provinzialherrscher in der Zeit des Tiglat Pilears III¹³⁰⁹. Das Relief von İvriz bietet den besten Vergleich für die mögliche Verwendung der ephesischen Appliken. Während das Kassettenmuster von den Assyrern übernommen wurde, zeigen die ebenfalls auf den Gewändern von İvriz und Bor dargestellten swastika-ähnlichen Motive, die sich im assyrischen Raum nicht nachweisen lassen, eindeutig, dass es sich um lokale phrygische Arbeiten handeln muss¹³¹⁰.

Der Einfluss von Phrygien auf Griechenland beginnt am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. Die phrygische Textilindustrie webte in bestimmten Zeitabständen für die Götter- oder Kultbilder neue Gewänder. Zu diesem Zeitpunkt kamen »erstmalig phrygische Prunkgewänder zusammen mit phrygischen Fibeln in den griechischen Bereich, wo diese Kleider als Weihegaben in Tempel, möglicherweise auch als direkte Importe in die Paläste der Herrscher gelangten und dort der einheimischen griechischen Textilindustrie zweifellos manche Anregung vermittelten«¹³¹¹, etwa als Weihegaben in das Heraion von Samos um 720/710 v. Chr.¹³¹²: »Die Hera des Heraion von Samos trug Gewänder aus Stoff, auch ihr, dem Bild von Smilis gefertigt, wird an den Heraia ein neues Gewand dargebracht sein. ... Dem Peplos, der alle vier Jahre der Hera zu Olympia dargebracht wurde an den Großen Heraia, muß ein älterer, jährlich gefertigter vorangegangen sein. ... Gewiß konnte sich mit den großen, alle vier Jahre dargebrachten Gewändern der Chiton nicht messen, der dem Apollon Hyakinthios in jedem Jahr zu Sparta in einem nach dem Gewand benannten Hause gewebt ... wurde ... Mit den alten Bildern aber, blieben sie erhalten, war ein Stoffkleid für immer verbunden.«¹³¹³ Aber auch auf melischen Amphoren¹³¹⁴ des 7. Jahrhunderts finden sich bei den Figuren reich dekorierte Chitone¹³¹⁵: Gitter- und Schachbrettmuster stellen hier die Hauptornamente auf den Gewändern der weiblichen Figuren dar; daneben können diese Muster aber auch als einfache Füllmotive fungieren¹³¹⁶. Da zeitgleiche Parallelen aus Phrygien selbst fehlen, ist es nicht sicher, ob auf den griechischen Darstellungen echte phrygische Kleider wiedergegeben werden, oder ob es sich hier um Nachahmungen bzw. Umwandlungen handelt¹³¹⁷.

Auch die einheimisch-ionische Textilkunst nahm z. T. die Motive in ihr Repertoire auf: So zeigen etwa Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision als Gewandmuster aufgenähte, gestickte oder applizierte Plättchen¹³¹⁸. Die Kleider der ephesischen Statuetten und die Kybele-Repräsentationen aus Lydien weisen auf Zusammenhänge mit der phrygischen ikonographischen Tradition: Der Stil dieser phrygischen Gewänder überlebte hauptsächlich durch die Kybele-Darstellungen und beeinflusste dadurch die lydische und ionische Mode¹³¹⁹. Auch die Lyder waren in klassischer Zeit für ihre Textilien – vor allem für polychrome Teppiche,

¹³⁰⁹ Maxwell-Hyslop 1971, 251 Abb. 153; Akurgal 1961a, 59 f. Abb. 38.

¹³¹⁰ Boehmer 1973, 166.

¹³¹¹ Boehmer 1973, 172.

¹³¹² Diese phrygischen Königsgewänder sind nicht mehr erhalten, aber es kann davon ausgegangen werden, dass sie griechischen Kultbildern geweiht wurden: Boehmer 1973, 149; U. Jantzen, Phrygische Fibeln, in: N. Himmelmann-Wildschütz – H. Biesantz (Hrsg.), Festschrift Friedrich Matz (Mainz 1962) 42 f. Vor dieser Zeit gibt es nach H. Walter keine orientalischen Funde im Heraion: Boehmer 1973, 166 Anm. 74 aufgrund eines brieflichen Kontakts mit H. Walter. Zu den Nachrichten über phrygische Gewänder und zu ihrer Beliebtheit in Griechenland: E. Buschor, Beiträge zur Geschichte der griechischen Textilkunst (Diss. Universität München 1912) 36–50; A. J. B. Wace, Weaving or Embroidery?, *AJA* 52, 1948, 51–55.

¹³¹³ Willemsen 1939, 5. 13 f.

¹³¹⁴ J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, *Das Archaische Griechenland 620–480 v. Chr.* (München 1969) 38 Abb. 40; 64 Abb. 69 (Repräsentation der Artemis auf der François-Vase); Boehmer 1973, 169 Abb. 30 a–b. 32 f.; Pfuhl 1923, Abb. 108 f. (schwarzfigurige Vasenmalerei); Papastamos 1970.

¹³¹⁵ Özgen – Öztürk 1996, 166 f.

¹³¹⁶ Papastamos 1970, 108–110 zu Gewandornamenten. Schachbrett- und Gittermuster werden ab der spätgeometrischen Zeit oft als Angabe von Gewand verwendet und sind laut Papastamos nicht als landschaftliche Eigenheiten zu werten; zur Gewandornamentik speziell: J. Fink, *Griechisches Kunsthandwerk* (Mainz 1951) 20.

¹³¹⁷ Boehmer 1973, 171 f.

¹³¹⁸ Die sog. Spinnerin aus Ephesos, eine Elfenbeinstatue aus der »Hogarth-Grabung«, trägt ein Gewand, das mit Schachbrettmuster dekoriert ist. Gleiches gilt für eine weitere aus Ephesos stammende Elfenbeinstatue mit einem Vogel auf einer Stange und für den sog. Megabyzos. Diese Figuren zeigen eine sehr realistische Darstellungsweise der westanatolischen Tracht des späten 7. Jhs. Für die Elfenbeinfiguren aus Ephesos: Hogarth 1908, 156 Taf. 21, 6; 22, 1 a–c; S. 157 Taf. 24, 1 a–b; S. 160 Taf. 21, 2; 24, 7. 11; Işık 2001.

¹³¹⁹ Özgen – Öztürk 1996, 63; M. J. Rein, Phrygian Matar. Emergence of an Iconographic Type, in: E. N. Lane (Hrsg.), *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M. J. Vermaseren* (Leiden 1996) 223–237; Treister 2001, 64. Zur Vermittlerrolle der Phryger: Işık 2003, 11.

von denen kaum etwas erhalten blieb, – berühmt¹³²⁰. Parallelen zur typisch lydischen Rosettenform finden sich auf den Textilien von Pazyryk im Altai-Gebirge¹³²¹, die teilweise mit Perlen, Pyrit-Kristallen, Metallplättchen und vergoldeten Holzknöpfen verziert waren. Einige der Gürtel waren an den Rändern mit angehängten, dünnen Bändern aus Kupferfolie verziert¹³²².

Die Skythen dürften den Brauch der Applikenverzierung bei ihren Einfällen in den Nahen Osten im 7. Jahrhundert v. Chr. kennen gelernt und übernommen haben. Manche der Plättchen sind quadratisch mit geprägter Dekoration, andere wiederum sind à jour gearbeitet. Die Darstellungen betreffen oftmals mythologische Themen der skythischen Kultur¹³²³. Wie durch skythische Gräber in Südrussland dokumentiert wird, waren die Appliken ebenfalls auf Kleidung, Stirnbänder oder andere Textilien aufgenäht¹³²⁴.

Auch aus der frühetruskischen Periode (700–400 v. Chr.) gibt es Applikenfunde. Zu erwähnen sind etwa Plättchen aus Caere – mit Darstellungen von Frauen im ostgriechischen Stil des späten 6. Jahrhunderts¹³²⁵ oder mit dem Motiv einer orientalischen Gottheit, umgeben von floralem Muster¹³²⁶, – und aus Chiusi – Appliken mit Sirenen-, Satyr- und Mänadendarstellungen um 500 v. Chr.¹³²⁷.

Der Brauch der Kleiderweihung selbst ist schon bei Homer belegt¹³²⁸. Durch die Inventarlisten mancher Heiligtümer des 4. Jahrhunderts v. Chr. wie der Artemisheiligtümer in Brauron¹³²⁹ und auf der Akropolis von Athen¹³³⁰ oder auch dem Heraion von Samos¹³³¹ wird deutlich, dass es sich vor allem um Schenkungen von Privatpersonen handelte¹³³². Kleidungsstücke wurden vornehmlich von Frauen geweiht, etwa um für eine bevorstehende Geburt zu bitten oder als Dank für reichen Kindersegen. Diese geweihten Gewänder wurden vermutlich auch zur Bekleidung der Kultbilder oder bei bestimmten Kulthandlungen zu Ehren der Gottheit verwendet¹³³³. Schon in der Antike berühmt war der Kleiderluxus der Ionier, speziell der Ephesier, die angeblich sehr auffällig und farbenfroh gewandet waren. Eine Besonderheit stellten hier die rhombischen Webmuster und die Tiermotive entlang der oberen Gewänderborten dar: »Die teuersten Kleider, *Aktaiiai*, waren die wertvollen persischen Mäntel. Sie waren von fester Webart und mit goldenen Plättchen übersät.«¹³³⁴

Wichtig scheint dabei eine enge Korrespondenz zwischen den Goldappliken und den textilen Gaben zu sein, denn über die Appliken verzierten Gewänder ergab sich eine durchaus kommunikative Wirkung, bei

¹³²⁰ C. H. Greenewalt – L. J. Majewski, Lydian Textiles, in: DeVries 1980, 134–138.

¹³²¹ Es handelt sich um mehrere Kurgane aus dem späten 5. oder frühen 4. Jh. v. Chr. Die darin gefundenen Gegenstände aus organischem Material haben sich durch Permafrost erhalten. Die meisten Objekte selbst, vor allem Gold, wurden jedoch schon in der Antike geraubt. Zu den Kurganen: S. I. Rudenko, Frozen Tombs of Siberia (Berkeley 1970 in englischer Übersetzung). Zum geknüpften Teppich mit Rosetten im lydischen Stil: Rudenko a. O. 64. 298–304 Taf. 174–176 (heute in der Eremitage); Barber 1991, Abb. 7. 9.

¹³²² Für Barber 1991, 200 ist hiermit das erste Beispiel einer Metallstickerei gegeben.

¹³²³ A. M. Leskov, Grabschätze der Adygeen (München 1990) Abb. 143–161: Darstellungen von geometrischen Motiven, Greifen, Menschen, Palmetten, Lotus und Rosetten.

¹³²⁴ R. Rolle – M. K. Müller-Wille – K. Schietzel, Gold der Steppe: Archäologie der Ukraine (Schleswig 1991) 106–110; zur Verwendung: R. Rolle, Totenkult der Skythen 1. Das Steppengebiet (Berlin 1979) 136. Hunderte von Appliken, die aus Gräbern in Kertsch stammen und in das 2.–3. Jh. n. Chr. datieren, befinden sich in russischen Museen. Diese weisen teilweise immer noch eine Form und Motive auf, die schon in der archaischen Periode üblich waren, so Rosetten, S-Motive etc.: Greifenhagen 1970, 51 Taf. 28, 1–12.

¹³²⁵ Marshall 1911, Nr. 1267.

¹³²⁶ Higgins 1980, Taf. 32 F.

¹³²⁷ Marshall 1911, Nr. 1269. 1270.

¹³²⁸ In der Ilias wird Athena ein kostbarer Peplos geweiht: Hom. II. 6, 269–275. 285–304; zur Kleidung als Opferspende: Rouse 1902, 274 f. 396; H.-G. Buchholz, Das Symbol des gemeinsamen Mantels, JdI 102, 1987, 7 und Anm. 97.

¹³²⁹ T. Linders, Studies in the Treasure Records of Artemis Brauronia Found in Athens (Stockholm 1972) 11 f. 70 f.; Romano 1988, 131.

¹³³⁰ A. Michaelis, Der Parthenon (Leipzig 1871) 307 f.; J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika (Tübingen 1988) 56 mit Lit.

¹³³¹ I. D. Kontis, Artemis Brauronia, ADelt 22, 1967, 157 und Anm. 3; Romano 1980, 414 f.

¹³³² Pekridou-Gorecki 1989, 101 und Anm. 9.

¹³³³ Romano 1980, 242. 417; Pekridou-Gorecki 1989, 102; Barber 1991, 372–377; Scheer 2000, 55.

¹³³⁴ Athen. 12, 525 c; Pekridou-Gorecki 1989, 109.

der die Kleidung eine symbolische Rolle übernahm¹³³⁵. Metallene wie textile Gaben konnten u. a. die Zeit symbolisieren: Einerseits durch ihre Herstellung, die das Zusammenwirken mehrerer Handlungen erforderte, und andererseits durch ihre Präsentation, die daran erinnerte¹³³⁶; die Kleidung – geschmückt mit unterschiedlichen Motiven auf den Appliken – kann daher im Sinne J. Assmanns als nichtschriftliches Medium der Gedächtniskunst der archaischen Gesellschaft angesprochen werden. Die Verwendung von Gold als Träger und die eigens dafür entwickelte Technik zur Kleiderdekoration beinhaltet eine ganz bestimmte Funktion der Appliken, da diese der Kleidung eine Art ›heilige‹ Aura gegeben haben, die nicht auf andere Medien übertragbar ist¹³³⁷. Diesen speziellen Charakter verloren die Kleidungsstücke auch später nicht¹³³⁸. Die Kunst der Gewandapplikationen kam vom Iran nach Byzanz und schließlich ins mittelalterliche Europa¹³³⁹, parallel dazu auch von Mesopotamien nach Syrien, Ägypten und in den Mittelmeerraum. Auch wenn sich die Techniken, von den Appliken zur Stickerei und weiter zur Webkunst, und die Motive selbst – Rosetten und Sterne werden zu Lilien und Bienen – im Laufe der Jahrtausende geändert haben, wurde doch das Prinzip von einzelnen und invariablen Einheiten beibehalten.

XIII.3.4.2 Goldplättchen als Teile von Kompositstatuetten

Eine andere Verwendungsmöglichkeit für Goldbleche war die der Komposittechnik in Form chryselephantiner Statuetten¹³⁴⁰. Die Technik war schon in der ägäischen Bronzezeit bekannt¹³⁴¹ und wurde vermutlich aus dem Nahen Osten¹³⁴², Anatolien und Ägypten nach Griechenland übernommen¹³⁴³. Da wegen des äußerst wertvollen Materials und der Zerbrechlichkeit der Konstruktion die meisten Objekte nicht mehr erhalten sind, stammen Informationen über chryselephantine Statuen hauptsächlich aus der antiken Literatur: Elfenbeine aus dem Mittelmeerraum werden als reich dekoriert und ursprünglich polychrom – entweder vergoldet oder bemalt – beschrieben¹³⁴⁴. In den meisten Fällen diente Holz als direkter Träger für das Gold, denn so konnte das wertvolle Elfenbein an den nicht sichtbaren Stellen gespart werden. Aber auch Beispiele, bei denen das Gold direkt auf das Elfenbein appliziert wurde, sind bekannt¹³⁴⁵. Schwerere und dickere Goldbleche

¹³³⁵ Diese fand bislang nicht sehr viel Beachtung in der Forschung: Wagner-Hasel 2000, 311. Zu strukturalistischen Untersuchungen über die symbolische Rolle von Kleidung als Gabe: I. D. Jenkins, *The Ambiguity of Greek Textiles*, *Arethusa* 18, 1985, 109–132.

¹³³⁶ Zum Erinnern einer Gemeinschaft: Assmann 2002; zu einer Verbindung zwischen überregionaler Kriegergemeinschaft und häuslichen Gruppen in der homerischen Zeit aufgrund von Gaben: Wagner-Hasel 2000, 314.

¹³³⁷ Oppenheim 1949, 191 f.

¹³³⁸ Vgl. hierzu die mustergewebten Gewänder in der Sassanidenzeit: A. Herzfeld, *Am Tor von Asien* (Berlin 1920) 124 f. Taf. 62 f.: zu Felsheiligtümer mit Darstellungen von Königen in perlenübersäten Gewändern und Göttinnen in Sternemänteln.

¹³³⁹ R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt* (München 1910).

¹³⁴⁰ Das Wort ist eine Zusammensetzung aus dem griechischen *chrysos* (Gold) und *elephas* (Elfenbein).

¹³⁴¹ Zu chryselephantinen Statuen in der Bronzezeit: Lapatin 2001, 22–37.

¹³⁴² Zu einem Elfenbeinkopf mit Golddiadem aus Hasanlu: O. W. Muscarella, *The Catalogue of the Ivories from Hasanlu, Iran* (Philadelphia, PA 1980) 84 f. Nr. 175. – Zu einem Plättchen vom Nordwestpalast in Kalhu: Lapatin 2001, 40 Farbt. 5; E. Strommenger – M. Hirmer, *Ur* (München 1964) 455 f. Taf. 42. – Zu einem assyrischen Goldplättchen (9. Jh.) als Einlage für Bernsteinstatuetten: A. T. Olmstead, *Amber Statuette of Ashur-nasir-apal. King of Assyria (885–860 B.C.)*, *BMusFA* 36, 1938, 78–83.

¹³⁴³ Zu einer Einleitung und einem Abriss der Forschungsgeschichte: Lapatin 2001, 1 f. Die Technik der Metallverkleidung von monumentalen Statuen ist den griechischen Handwerkern seit mindestens 700 v. Chr. bekannt: K. D. S. Lapatin, *Pheidias ελεφαντουργός*, *AJA* 101, 1997, 668. Dieser neue Skulpturentyp tritt nach Carter 1985, 253 f. in Griechenland aber erst im 2. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. auf. Die Form der großen Holzskulpturen war eine ägyptische Spezialität und wurde von den Griechen vermutlich direkt aus Ägypten übernommen und nicht über levantinische Mittelsmänner. Eine direkte Beziehung zwischen Griechenland und Ägypten beginnt mit der frühesten Besiedlungsphase von Naukratis im frühen 7. Jh. und verstärkt sich zur Regierungszeit des Amasis (570–526 v. Chr.). Davor waren die Griechen von den vergoldeten und eingelegten Komposit schnitzereien aus Phönizien beeinflusst. Durch den – wie J. B. Carter es ausdrückt – typisch griechischen Eklektizismus kombinierten sie schließlich beide Herstellungsverfahren. Zu Sphyrrelata-Techniken: P. C. Bol, *Antike Bronzetechnik: Kunst und Handwerk antiker Erzbildner* (München 1985) 97. 104; C. C. Mattusch, *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings Through the Fifth Century B. C.* (Ithaka, NY 1988) 41–44. 48.

¹³⁴⁴ z. B. bei Paus. 7, 26, 4: Elfenbeine waren an ihrer Oberfläche mit Gold und Farben dekoriert.

¹³⁴⁵ J. Sakellarakis, *Τὸ ελεφαντόδοντο και η κατεργασία του στα μυκηναϊκά χρόνια* (Athen 1979) 69 f. 113.

oder Bleche aus anderen Materialien wurden auf Holzkerne aufgenagelt. Folien befestigte man vermutlich mit einem Klebstoff bestehend aus Eiweiß und Fischleim (Harnblase eines Störs). Bei einer anderen Methode schnitt man an unauffälligen Stellen schmale Rillen in die Oberfläche des Elfenbeins (z. B. am Haaransatz), denen sich das Blech anpassen konnte. Ferner bestand die Möglichkeit des Wasservergoldens. Diese Methode war schon im alten Ägypten bekannt und wurde auch noch im Mittelalter verwendet: Feine Goldblätter wurden auf einen klebrigen, nassen Tonstab, umgeben von Schlammkreide, appliziert. Anschließend wurde das Gold poliert oder mit dem jeweiligen Muster punziert. Wasservergoldete Oberflächen konnten auch geprägten Blechen ähneln, indem das Gold auf die Schlammkreide getropft oder die harte Schlammkreide vor dem Vergolden eingeritzt wurde¹³⁴⁶. Dass der Großteil der Statuen im Laufe der Zeit verloren ging, hängt wohl mit der Kompositentechnik und den wertvollen Materialien zusammen; erhalten blieben hauptsächlich einzelne Elfenbeinfragmente und Goldfolien. Auch aus dem Nahen Osten haben nur sehr wenige Elfenbeinobjekte ihre Vergoldung behalten¹³⁴⁷.

Die meisten archaischen chryselephantinen Statuen stellten Gottheiten dar, die von reichen Bürgern geweiht wurden. Das von der Farbe her warme Elfenbein wurde mit Fleisch assoziiert und eignete sich daher gut für Inkarnatpartien. Haare, Kleidung und andere Ausstattungsteile stellte man dagegen durch das glänzende Gold dar. So entstand für den antiken Betrachter der Eindruck einer Epiphanie, die durch eingelegte Stein- oder Glasaugen noch verstärkt und lebendiger wurde¹³⁴⁸.

Die Produktion von griechischen chryselephantinen Statuen im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. ist auf die direkten Kontakte mit dem Nahen Osten zurückzuführen. Von dort stammten nicht nur das Rohmaterial, sondern auch die Originale, die den griechischen Handwerkern als Vorlage dienten. Lokale Elfenbeinindustrien waren zu dieser Zeit in Lakonien und Kleinasien beheimatet, aber trotz des Vorkommens von Gold und Elfenbein bereits in der spätgeometrischen und orientalisierenden Periode gibt es keinen eindeutigen Beweis für freistehende chryselephantine Statuen vor dem späten 7. Jahrhundert in Griechenland¹³⁴⁹, wo diese Kompositentechnik ihren Höhepunkt erst mit den Statuen der Athena Parthenos und des Zeus von Olympia, die von Phidias geschaffen wurden, fand¹³⁵⁰.

Zu den neueren Elfenbeinfunden aus dem Artemision, die mit chryselephantinen Statuetten in Verbindung gebracht werden können, zählen ein linker Arm und zwei weibliche Köpfe (einer davon mit Schleier)¹³⁵¹. Aber schon aus den alten englischen Grabungen stammt eine kleine Elfenbeinfigur mit Spuren von Elektron auf einem dekorierten Band¹³⁵². Eine weitere trägt ein breites Goldband um die Stirn: Eingeschnittene Linien im Elfenbein zeigen die Befestigung des Bandes am Hinterkopf, das vermutlich auch als Abschluss der V-förmigen Ärmel sowie der Ränder des Gewandes diente¹³⁵³.

Zu den am besten erhaltenen Exemplaren chryselephantiner Statuetten zählen jedoch die Funde aus dem Halos-Deposit im Bereich der Heiligen Straße und dem Apollonheiligtum in Delphi¹³⁵⁴. Es handelt sich um in Hochrelief gearbeitete Köpfe, Arme, Füße und Zehen aus Elfenbein aus der Zeit um das erste Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. bzw. um 550 v. Chr., ebenso um Goldfolien, vergoldete Silber- und Goldbleche mit Haarmuster, Goldbleche mit Darstellungen von orientalisierenden Tieren, Gewandfalten, Bleche und Nägel (was auf einen Holzkern schließen lässt), elfenbeinerne Möbelteile, goldene Phialen, Schmuck¹³⁵⁵ und um

¹³⁴⁶ Zur Technik des Vergoldens mit Goldblechen: Lapatin 2001, 19 f.; W. A. Oddy, Vergoldungen auf prähistorischen und klassischen Bronzen, in: H. Born (Hrsg.), *Archäologische Bronzen, antike Kunst, moderne Technik* (Berlin 1985) 64–71.

¹³⁴⁷ E. Quarantelli (Hrsg.), *The Land Between Two Rivers: Twenty Years of Italian Archaeology in the Middle East* (Turin 1985) Nr. 164 f. 167 f. 173. 180 f. 185.

¹³⁴⁸ Lapatin 2001, 6.

¹³⁴⁹ Lapatin 2001, 46.

¹³⁵⁰ Lapatin 2001, 63–95 mit weiterführender Lit.

¹³⁵¹ Zu den Funden: Radner 2001; Lapatin 2001, 48–50 Kat. 25–27 Abb. 89–97.

¹³⁵² Smith 1908, 160 Nr. 9; Hogarth 1908, Taf. 24, 9: H 6,4 cm, heute im Fitzwilliam Museum.

¹³⁵³ Aufbewahrung: Archäologisches Museum in Istanbul: Hogarth 1908, Taf. 24, 10.

¹³⁵⁴ Datierung der Funde: Amandry 1939; P. Amandry, *Les fosses de l'aire*, in: *Guide des Delphes. Le musée* (Paris 1991) 191–226; Carter 1985.

¹³⁵⁵ Ohringe, Armreifen, Diademe und Kette: Amandry 1939, 100–103; P. Amandry, *Les fosses de l'aire*, in: *Guide des Delphes. Le musée* (Paris 1991) 212 f. Zu Schmuck auf Statuen (Kosmos): J. M. Mansfield, *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos* (Diss. Universität Berkeley, CA 1985); B. S. Ridgway, *Metal Attachments in Greek Sculpture*, in: M. True (Hrsg.), *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture* (Malibu, CA 1990) 185–206.

einen silbernen Sphyraton-Stier mit Golddekoration¹³⁵⁶. Die vergoldeten Silberbleche mit den Haarlocken und die goldenen Diademe dienten vermutlich zur Verdeckung der Nahtstellen¹³⁵⁷. Auf große, heute verlorene Holzkörper waren vermutlich die Goldbleche mit Gewandfalten und orientalisierenden Tierdarstellungen aufgenagelt. Letzte zeigen Darstellungen von Pegasoi, Wild, Löwen, Stieren, Greifen, Sphingen und Panther. Sie sind antithetisch arrangiert, als Rahmenmotive finden sich Rosetten. Stilistisch werden sie zwei Künstlern zugeschrieben¹³⁵⁸, die in der rhodisch-ionischen Tradition in der Mitte des 6. Jahrhunderts arbeiteten. Die beste Parallele zu den Tierdarstellungen bietet die ostgriechische Tierfrieskeramik. Wie in der Vasenmalerei zu erkennen ist, finden sich die Motive auf ostgriechischer und orientalischer Kleidung wieder¹³⁵⁹. Heute sind die erwähnten Bleche als Beinschienen des Apollon im Museum von Delphi zu sehen¹³⁶⁰, viel eher gehörten sie aber ursprünglich zur Kleidung einer weiblichen sitzenden Statue¹³⁶¹: Die Bleche sind am Abschluss leicht bogenförmig geschnitten und können daher mit dem Gewandabschluss und der Öffnung für die Füße oder Zehen in Zusammenhang gebracht werden; aufgrund ihrer Länge von nur 35 cm handelte es sich dabei wohl um eine sitzende Figur¹³⁶². Möglicherweise sind die chryselephantinen Statuen in Delphi mit Weihungen des lydischen Königs Kroisos zu verbinden¹³⁶³.

Andere Beispiele sind nur durch antike Quellen bekannt, so z. B. eine Athenastatue aus Aigeira (Gesicht, Füße und Hände aus Elfenbein, der Rest ist aus Holz und mit Gold dekoriert) und eine Athenastatue aus Megara (vergoldet bis auf das Gesicht, die Hände und die Füße)¹³⁶⁴. Auch aus Samos stammen Funde, die möglicherweise ursprünglich mit Goldblechen dekoriert waren. Als Beispiele seien ein weibliches, elfenbeinernes Gesicht, das stilistisch in das dritte Viertel des 6. Jahrhunderts datiert werden kann und dessen Schleier vermutlich aus Gold gefertigt war¹³⁶⁵, sowie ein vergoldetes Elfenbeinpaneel, das vermutlich zu einem Objekt ähnlich der Kypseloslade gehörte¹³⁶⁶, angeführt.

Auf Sizilien tritt die Chryselephantine-Technik bereits in der Früharchaik auf: In Syrakus fand man etwa beim Altar und dem nördlichen Fundament des Athenaions aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. einen rechten Elfenbeinfuß, Elfenbeinreliefs und Goldfolienfragmente¹³⁶⁷.

In unserem Zusammenhang betrifft die Kombination mit Elfenbein vor allem die wenigen Plättchen ohne Durchlochungen. Auch die Konsistenz und Stärke des Goldes spielt hierbei eine nicht unbedeutende Rolle, denn das Material muss biegsam und dünn genug sein, will man es der Elfenbeinform anpassen oder aufkleben. Diese Eigenschaften treffen eigentlich nur auf Folien, die nicht verziert sind und daher hier auch nicht in die Kategorie der Appliken fallen, oder auch auf die wenigen Objekte mit menschlichen Gesichtern, die ebenfalls nicht dazu gezählt wurden, zu ¹³⁶⁸.

¹³⁵⁶ Amandry 1939; P. Amandry, *Plaques d'or de Delphes*, AM 77, 1962, 35–71; Lapatin 2001, Kat. 33 mit Farbtaf. Abb. 114–144 und Lit.

¹³⁵⁷ Die Locken finden Vergleiche in ostgriechischen Steinarbeiten, in den Akropolis-Koren, dem samischen Springer sowie Kleobis und Biton: Richter 1968, Nr. 82. 104. 122. 131. 137. 165. 180; G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* 4 (New Haven 1970) 12 A–B Nr. 22 f. 49. 62. 70. 102. 136. 144.

¹³⁵⁸ P. Amandry, *Plaques d'or de Delphes*, AM 77, 1962, 68; P. Amandry, *Les fosses de l'aire*, in: *Guide des Delphes. Le musée* (Paris 1991) 217.

¹³⁵⁹ Pekridou-Gorecki 1989; Barber 1991; Fleischer 1973, 94–96 bringt die Bleche aus Delphi mit denen der orientalischen Kultstatuen in Zusammenhang.

¹³⁶⁰ Laut Carter 1985, 256 gibt es keinerlei Vergleiche zu diesem Arrangement. F. Croissant, *Observations sur le style des tête chryseléphantines de Delphes*, REG 99, 1986, Einleitung xxiv.

¹³⁶¹ Amandry 1939, 117.

¹³⁶² Vgl. dazu eine sitzende Kalksteinstatue aus Prinias auf Kreta: J. Boardman, *Greek Sculpture: The Archaic Period* (London 1978) Abb. 32, 2; A. F. Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration* (New Haven 1990) Abb. 29–31.

¹³⁶³ W. Fuchs – J. Floren, *Die griechische Plastik 1. Die geometrische und archaische Periode* (München 1987) 394 f.

¹³⁶⁴ Beide Statuen sind nur noch in den Beschreibungen des Pausanias erhalten: Paus. 7, 26, 4; 1, 42, 4. Die Statuen können nach Lapatin 2001, 44 nicht genau datiert werden, er gibt nur grob einen zeitlichen Rahmen mit dem 5. Jh. v. Chr. an: Lapatin 2001, 18 Anm. 139.

¹³⁶⁵ Lapatin 2001, 49 Kat. 28 Abb. 89–101.

¹³⁶⁶ J. B. Carter, *The Chests of Periander*, AJA 93, 1989, 355–378.

¹³⁶⁷ P. Orsi, *Gli Scavi intorno al l'Athanaion di Siracusa negli anni 1912–1917*, MonAnt 25, 1918, 597–603, Abb. 196.

¹³⁶⁸ Zu den Blechen und Folien s. u. Kap. XI; zu den Blechen mit menschlichen Gesichtern s. z. B. Kat. 12 und 13.

XIII.3.4.3 Appliken als Beschläge von Holzgegenständen

Wie durch Schriftquellen belegt ist¹³⁶⁹, waren Truhen und Kästchen, die in Heiligtümern und Tempel gefunden wurden, entweder Bestandteile der Ausstattung, dienten als Behälter für Weihegeschenke oder waren selbst als Weihegeschenk konzipiert¹³⁷⁰, wobei Holzobjekte häufig mit Goldbeschlägen verziert wurden, um ihre Besonderheit als Kultobjekte zu manifestieren.

Die Dekoration griechischer Truhenbehälter konnte unterschiedlich mit verschiedenfarbigen Hölzern oder allein durch Maserung, durch Schnitzereien (vor allem in geometrischer, archaischer und frühklassischer Zeit), durch Bemalung oder auch durch die Anbringung von Appliken und Einlegearbeiten aus Holz, Elfenbein und Metall (vor allem im 5. und 4. Jahrhundert) gestaltet sein, wobei viele Appliken aus nichtmetallischem Material wie Ton, Holz oder Elfenbein meist zusätzlich vergoldet gewesen sein dürften¹³⁷¹. Die Motive waren selten figürlich, eher handelte es sich um ornamentale Verzierungselemente wie Rosetten und Palmetten in den verschiedensten Variationen. Als Ornamentrapporte dienten Mäander, Zickzack-, Rauten- und Wellenbänder. Die Oberfläche konnte teilweise oder auch vollständig mit einem anderen Material verkleidet sein, allerdings waren die Elemente der Holzkonstruktion selbst immer sichtbar oder aus einem anderen Material nachgebildet¹³⁷².

Holzboxen waren die gesamte Antike hindurch äußerst beliebt. Sie haben sich allerdings aufgrund des vergänglichen Materials nur mit wenigen Beispielen aus Ägypten, Südrussland und von der Krim, aus Samos oder Argos, hier etwa mit dem spätarchaischen Miniaturmodell einer Truhe aus dem Heraion, erhalten¹³⁷³. Ein Überzug aus Goldblech hatte dabei ebenfalls – wie das berühmteste Beispiel, die nicht erhaltene Kypseloslade aus Olympia, die aus Zedernholz gefertigt und mit Figuren aus Elfenbein und Gold geschmückt war¹³⁷⁴, – eine lange Tradition. Ähnlich wie die Kypseloslade gestaltet ist eine hölzerne Bildkomposition aus Samos¹³⁷⁵, die mehrere über- und nebeneinander angeordnete Metopen mit figürlichem Schmuck zeigt, welche in ein den gesamten Körper überziehendes Ornamentensystem eingebunden sind¹³⁷⁶. Truhenbehälter konnten aber nicht nur mit Edelmetall verziert sein, sie dienten auch als Aufbewahrung von Gold, Geld, Schmuck oder anderen Wertgegenständen¹³⁷⁷. Die Inventar- und Übergabelisten der verschiedenen Heiligtümer beschreiben, dass sich in den Truhenbehältern oftmals Textilien befanden, die von Frauen für Hochzeit und Geburt vor allem der Artemis geweiht wurden¹³⁷⁸.

Goldappliken wurden aber auch noch für andere Gegenstände aus Holz – abgesehen von Kästchen und Truhen – verwendet¹³⁷⁹. So finden sich in der skythischen Kunst Beschläge aus Goldblech über hölzernen

¹³⁶⁹ z. B. Kypseloslade bei Dion. Chrys. 11, 45 und bei Paus. 5, 17, 5–19, 10.

¹³⁷⁰ Brümmer 1985, 113. s. z. B. Exemplare im Museum von Theben, die aus Heiligtümern stammen und vermutlich Votivgaben waren: G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans, and Romans* (London 1966) 76. Allgemein dazu: Rudolph 1995, 78–80.

¹³⁷¹ Für Beispiele: Brümmer 1985, Anm. 351. Dass es schon Metallverkleidung in geometrischer Zeit gab, zeigt Ohly 1967, 88 f. Auch in der archaischen Periode war diese Art der Verzierung beliebt, vor allem im etruskischen Bereich, aber auch in griechischen Heiligtümern, wie die vielen in Olympia gefundenen Bronzebeschläge beweisen: H.-V. Herrmann, *Bronzebeschläge mit Ornament*, in: E. Kunze (Hrsg.), *OIBer 6* (Berlin 1958) 157–168.

¹³⁷² s. z. B. Miniaturmetallkästchen wie die Aschenkisten aus Gold aus den makedonischen Königsgräbern in Vergina, die sich im Archäologischen Museum in Saloniki befinden und aus der Haupt- und Vorkammer des Philipp-Grabes stammen: M. Andronikos, *The Finds from the Royal Tomb at Vergina*, in: K. Ninou (Hrsg.), *Treasures of Ancient Macedonia* (Athen 1978) 50 Nr. 86 Taf. 19 (für die Vorkammer) und 53 Nr. 120 Taf. 18 (für die Hauptkammer).

¹³⁷³ Zur Typologie und Geschichte von Holzboxen: Brümmer 1985, 1–168. Neuere Beispiele wären die Goldlarnakes der Königsgräber in Vergina: M. Andronikos, *The Finds from the Royal Tomb at Vergina*, in: K. Ninou, *Treasures of Ancient Macedonia* (Athen 1978) 18. 55. Zur Weihung von Luxusmöbeln in griechische Heiligtümer: D. Harris, *The Treasures of the Parthenon and Erechtheion* (Oxford 1995).

¹³⁷⁴ Paus. 5, 17, 5; 5, 19, 10; Brümmer 1985, 85–89.

¹³⁷⁵ H. Kyrieleis, *Archaische Holzboxen aus Samos*, *AM* 1980, 114–118 Nr. 24 f. Abb. 9 f.

¹³⁷⁶ Brümmer 1985, 89.

¹³⁷⁷ Brümmer 1985, 98.

¹³⁷⁸ Brümmer 1985, 115 und Anm. 540 mit Inventarlisten für die der Artemis geweihten Gewänder. Zu Kleiderweihungen s. auch o. Kap. XIII.3.4.1.

¹³⁷⁹ Zu einer Interpretation als Möbelbeschläge schon Hogarth 1908, 176.

Pfeil- und Bogenhaltern, den sog. Gorytoi¹³⁸⁰, auf Holzbechern¹³⁸¹ oder Schalen¹³⁸², die z. T. sicher Kultobjekte waren¹³⁸³. Eine weitere Verwendungsmöglichkeit ist die Applikenverzierung von Holzstatuetten¹³⁸⁴, die ursprünglich entweder bemalt oder mit goldenen Kleidern geschmückt waren¹³⁸⁵. Beispiele dafür finden sich u. a. im Heraion von Samos¹³⁸⁶ oder in Palma Montechiaro auf Sizilien¹³⁸⁷. Allerdings sind aufgrund der hydrogeologischen Gegebenheiten im Artemision keinerlei Holzgegenstände erhalten geblieben, weshalb eine mögliche Verbindung zu den Goldappliken hypothetisch bleiben muss.

Auch wurden im Artemision nur sehr wenige Goldnägeln oder die von der Größe her ebenfalls denkbaren Bronzenägeln gefunden¹³⁸⁸. Ob dieser Umstand mit einem Usus, wonach man die Appliken vor ihrer Niederlegung vom Holzgegenstand entfernt und als gesonderte Weihung gestiftet hätte¹³⁸⁹, zusammenhängt, muss offenbleiben¹³⁹⁰.

XIII.3.4.4 Appliken als Teil der Ausstattung des Kultbildes

»Als ein Brauch, der in der geometrischen Zeit seine eigentliche Form gefunden hatte, ist die Bekleidung der Kultstatuen in Griechenland ein Teil ihrer optischen Erscheinung und das rituelle Bekleiden ein Teil des Tempeldienstes. Die Überlieferung legt nahe, dass die Kultbilder der archaischen Zeit im wesentlichen mit Gewändern versehene Holzstatuen (Xoana) waren, bei denen das Stoffkleid Teil der Statue war.«¹³⁹¹

Das ursprüngliche Kultbild der Göttin im Artemision war aus Holz¹³⁹². Vielleicht trug es einen einfach verzierten und in Felder geteilten Polos oder eine Art Mauerkrone¹³⁹³ und Halsketten mit einer Lunula oder

¹³⁸⁰ L. Galanina – L. Bogdanov, *Skythische Kunst. Altertümer der skythischen Welt Mitte des 7. bis zum 3. Jahrhundert* (Leningrad 1986) 69 Abb. 70.

¹³⁸¹ W. Seipel (Hrsg.), *Gold aus Kiew. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien* (Wien 1993) 132 Kat. 26: Holzbecher, 5. Jh. skythisch; mit Appliken beschlagen und mit Goldnägeln befestigt; vermutlich handelt es sich um ein Kultgefäß.

¹³⁸² W. Seipel (Hrsg.), *Gold aus Kiew. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien* (Wien 1993) 132 Kat. 27: Holzschale, 4. Jh. skythisch; mit geprägten Appliken beschlagen. Die Tradition der Dekoration von Holzgefäßen mit Goldblechen geht schon auf vorskythische Zeit zurück.

¹³⁸³ Andere Beispiele stammen aus dem vermutlich achämenidischen Oxus-Schatz, heute im British Museum: Dalton 1964, 19–26 Nr. 48–100, IV; und dem Moigrad-Schatz: J. Makkay, *The Tiszaszölös Treasure* (Budapest 1989) Taf. 26 f.

¹³⁸⁴ Zu frühen griechischen Holzstatuen: R. Meiggs, *Trees and Timber in the Ancient Mediterranean World* (Oxford 1982) 300–324; Donohue 1988, 208–218.

¹³⁸⁵ Lapatin 2001, 43 und Anm. 53 mit Lit.

¹³⁸⁶ Ohly 1953 und 1967; G. Kopcke, *Neue Holzfunde aus dem Heraion von Samos*, AM 82, 1967, 100–148; K. H. Kyrieleis, *Archaische Holzfunde aus Samos*, AM 1980, 87–147.

¹³⁸⁷ Richter 1968, Nr. 31. 53 f. Abb. 109–112. 175–182.

¹³⁸⁸ Für die Information danke ich G. Klebinder-Gauß.

¹³⁸⁹ Aufgrund der hydrogeologischen Situation vor Ort ist nicht auszuschließen, dass man im Zuge der Grabungen nicht aller Nägel habhaft werden konnte. Zur Diskussion der Fundsituation s. Applikenverteilungsplan 3.

¹³⁹⁰ Neben den besprochenen Funktionsmöglichkeiten kommen für Appliken auch noch andere Verwendungszwecke, so als Verzierung eines Brustschutzes oder von Pferdendecken, als Schuppenpanzer oder Wagenverkleidung, in Frage. Hierbei handelt es sich um einzeln auf Leder oder Metall aufgenähte, quadratische oder rechteckige Plättchen, die als leicht gepanzerte Stoffe von Kriegerern getragen wurden, oder u. a. das Zaumzeug und Satteldecken von Pferden sowie Wagenkästen verziern und zugleich schützen sollten: Boehmer 1973, 163 Anm. 56. Zu Beispielen: R. D. Barnett – M. Falkner, *The Sculptures of Assur-nasir-apli II. (883–859 B.C.)*, Tiglath-pileser III. (745–727 B.C.), Esarhaddon (681–669 B.C.) from the Central and South-West Palace of Nimrud (London 1962) Taf. 15. 39. 43 f. 67. 71. 77. 81 f. 89. 94. Diese Art der Dekoration ist für die Goldplättchen aus dem Artemision wohl nicht in Betracht zu ziehen, da sich unter den Funden im Heiligtum kaum Waffen und keine Kriegsausrüstung befinden.

¹³⁹¹ Gladigow 1985/86, 115; Gladigow 1990, 100. Zum Xoanon allgemein: Donohue 1988.

¹³⁹² Über die Holzsorte war man sich schon im Altertum nicht im Klaren: Plin. nat. 16, 213 f. nennt Eben- bzw. Rebenholz; Vitruv. 5, 13 nennt Zypressenholz. Laut Plin. nat. 16, 79 und Xen. an. 5, 3, 12 war das Kultbild vermutlich aus Holz und mit Gold verziert. Zum Kultbild im Artemision: F. Prayon, *Zum Problem von Kultstätten und Kultbildern der anatolischen Muttergöttin im 8. Jh. v. Chr.*, in: Schwertheim – Winter 2005, 615–617.

¹³⁹³ Fleischer 1973, 122 Taf. 83 b. 84 b, der den Polos mit einem der archaischen Holzstatuette in Samos vergleicht. Zu Kopfbedeckungen allgemein: H.-J. Kellner, *Gedanken zu den bronzenen Blechvotiven in Urartu*, AMI 15, 1982, 79–95; H.-J. Kellner, *Kopfschmuck oder Brustschmuck? Bemerkungen zu neuen Funden aus Urartu*, in: *Pro arte antiqua. Festschrift Hedwig Kenner*, SoSchrÖAI 18, 2 (Wien 1985) 226–229. Zum Polos als Feder- oder Mauerkrone und seiner Ableitung aus dem Orient: Bammer 1985a, 49–51. Zur Mauerkrone: B. Hrouda, *Zur Darstellung der Mauerkrone im Alten Orient*, IstMitt 46, 1996, 23–26.

einem Diskus vor der Brust¹³⁹⁴. Für R. Fleischer war das frühe Kultbild der Artemis ein schlichtes und klar menschengestaltiges, das auch nicht den geringsten Anlass zur Annahme eines anikonischen Ursprungs bietet¹³⁹⁵. Auch die Ausstattung der späteren Artemis Ephesia lässt sich durchaus auf reale Kleidungs- und Schmuckstücke zurückführen¹³⁹⁶. Auf das alte Xoanon folgte vielleicht um die Mitte des 6. Jahrhunderts das Kultbild des Endoios, auf das auch die späteren hellenistischen und römischen Kopien und Nachbildungen zurückgehen; diese angebliche Neuschöpfung des Endoios ist zwar wegen des gleichzeitigen Baus des Kroisostempels wahrscheinlich, aber nicht bewiesen¹³⁹⁷. Allerdings repräsentieren die frühen Statuetten aus Gold und Elfenbein, die im Artemision gefunden wurden, keine ikonographischen Parallelen zu den späteren Darstellungen auf den Münzen und Statuen¹³⁹⁸.

K. Radner¹³⁹⁹ geht davon aus, dass die Goldappliken aus dem Artemision keine isolierten Weihegeschenke darstellten, sondern zur Ausstattung der Statuen gehörten, die regelmäßig bekleidet und geschmückt wurden¹⁴⁰⁰. Auch nach antiken Quellen¹⁴⁰¹ und Kultinschriften aus Ephesos¹⁴⁰² waren der Schmuck und das Gewand des Kultbildes entfernbar und immer wieder erneuerbar. Diese Kleidung des Kultbildes bestand vermutlich aus mehreren Teilen, von denen folgende mit Appliken verziert gewesen sein konnten:

Der »Ependytes«¹⁴⁰³ ist eine Art Schürze über dem Chiton. Er wird von glatten und verzierten, senkrecht und waagrecht verlaufenden Leisten in quadratische oder rechteckige Felder unterteilt, die mit ornamentalen oder figürlichen Motiven gefüllt sind¹⁴⁰⁴. Das Material dieses Schurzes war aufgrund der Oberflächenglätte

¹³⁹⁴ Fleischer 1973, 132 spricht von einer organischen Entstehung des Schmucks und daher auch seine These, dass vermutlich die sog. Brüste einen – wie er es nennt – »natürlichen, sich den übrigen Details der Statue anfügenden Ursprung und Sinn haben, fern von dem Symbolismus, der später in diesen Schmuck hineingelegt wurde«.

¹³⁹⁵ Fleischer 1999, 609; E. Lichtenecker, Die Kultbilder der Artemis von Ephesos (ungedr. Diss. Tübingen 1952) 170, zitiert nach Fleischer 1973, 124. Da die griechische Kultpraxis im Gegensatz zu den altorientalischen Vorläufern keinen besonderen Weiheakt des Kultbildes kennt, entsteht die Gottheit erst durch das Ritual der Bekleidung von Kultpfählen, Pfeilern oder Säulen: Gladigow 1990, 104 Anm. 54; G. Hock, Griechische Weihegebräuche (Würzburg 1905) 47 f. s. dazu auch o. Kap. XIII.3.2 zur Funktion der Statuetten.

¹³⁹⁶ Fleischer 1973, 123 beschreibt die Ausstattung und Entwicklung folgendermaßen: »Der Ependytes mit seinen Tierprotomen war ursprünglich ein mit Platten aus Goldblech verziertes Prunkgewand nach Art der mesopotamischen Götterkleider. Xenophon sah ihn im späten 5. Jh. v. Chr. bereits aus Gold bestehend. Fast 150 Jahre früher, um die Mitte des 6. Jhs., wird er nach Analogie der Goldbleche aus Delphi gleichfalls schon aus diesem Material bestanden haben, aber wesentlich flächigeren Reliefschmuck besessen haben als die kaiserzeitlichen Nachbildungen. Ob dieser frühe Ependytes über einem Chiton getragen wurde oder ob er selbst das Gewand bildete, im letzteren Falle die Gestalt ganz umhüllte statt nur vorn und direkt auf das Holz genagelt war, ist nicht mehr zu entscheiden. Von seinem Schmuck sind die Fabeltiere, die auch auf »Nimbus« und Polos erscheinen, ein Erbe der »Bergvölker«, doch ist nicht klar, ob sie schon von Anfang an das Schurzgewand zierten oder erst in einer »anatolischen Renaissance« im Hellenismus oder der Kaiserzeit hinzutraten. Bei der Rankenfrau handelt es sich dagegen sicher um eine Hinzufügung aus hellenistischer Zeit. Die von den Handgelenken hängenden Wollbinden sind bis zuletzt ephemerer Schmuck geblieben.« A. W. Persson, *The Religion of Greece in Prehistoric Times* (Berkeley, CA 1942) 143; Barnett 1956, 217–220 und Helck 1971, 247 f. wollen den Kult von den Hethitern ableiten, aber für ein höheres Alter fehlen die Beweise. Unterlebensgroße Kultbilder gibt es allerdings nur bis zum Ende des 7. Jhs., danach werden sie von der monumentalen Plastik abgelöst. So jedenfalls Müller 1931, 494. 498 und Fleischer 1973, 124. Anders Radner 2001, 234.

¹³⁹⁷ Zur Diskussion: Fleischer 1973, 126–132; U. Muss, Kultbild und Statuetten – Göttinnen im Artemision, in: Muss 2008, 64.

¹³⁹⁸ Muss 1999, 598 und 603; Morris 2001, 138. s. auch o. Kap. XIII.1.1. Zu dem Thema, dass im Artemision kein einheitlicher Darstellungstyp existiert: V. Müller, Eine Statuette der Kybele in Wien, RM 34, 1919, 104 gegen Hogarth 1908, 329; Fleischer 1973, 130 hingegen glaubt an ein einziges Kultbild der Artemis Ephesia, das bis zum Ausgang des Altertums verehrt wurde.

¹³⁹⁹ Radner 2001, 241.

¹⁴⁰⁰ s. auch die literarisch überlieferte Kleiderverbrennung des Johannes Chrysostomus im Jahre 401 n. Chr.: Prokop. Oratio 20; C. Kukula, Literarische Zeugnisse über den Artemiskult von Ephesos, FiE 1 (Wien 1906) 269 Nr. 405.

¹⁴⁰¹ Dio Prusias, 31, 595r; Ail. var. 5, 16.

¹⁴⁰² G. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos. Foundation Myths of a Roman City* (London 1991) bes. Kap. 3.

¹⁴⁰³ Der antike Name dieses Kleidungsstückes ist nicht bekannt, aber es wird seit H. Thiersch mit dem Ausdruck »Ependytes« bezeichnet: H. Thiersch, Ependytes und Ephod. Gottesbild und Priesterkleid im alten Vorderasien. Geisteswissenschaftliche Forschungen 8 (Stuttgart 1936) 2 f. 108–110. Thiersch vermutete einen syrischen Ursprung als Gewand der Götter und ihrer Priester, aber auch der Könige, Seher und Propheten. Zur Beschreibung des Gewandteils s. auch R. Fleischer, Die Kultstatue der Artemis von Ephesos und verwandte Götterbilder, in: Seipel 2008, 29 f. Laut Morris 2001, 138 sollte der untere Gewandteil, der mit verschiedenen Motiven verziert war, besser nicht als »Ependytes« bezeichnet werden, da dieses ursprünglich persische Gewandstück ein allgemeines Luxusgewand für Männer und Frauen war und sich nicht auf eine spezielle Kultausstattung beschränkte.

¹⁴⁰⁴ Zur Beschreibung und den verschiedenen Deutungen und Herleitungen: Fleischer 1999, 605.

und der Stärke an den sichtbaren Kanten vermutlich Gold oder ein anderes Metall¹⁴⁰⁵. Dieser untere Gewandteil kann durchaus mit der mit Goldappliken verzierten Kleidung von Göttern und Königen, die in den babylonischen Texten beschrieben wird, verglichen werden¹⁴⁰⁶. Schon bei Xenophon¹⁴⁰⁷ wird bezeugt, dass die Artemis Ephesia des späten 5. Jahrhunderts mit einem goldenen oder zumindest vergoldeten Schurz bekleidet war. Aufgrund der zahlreichen Appliken, Bleche und Folien unter den Goldfunden muss jedoch mehr als ein einziges Gewand im Heiligtum existiert haben, was für einen häufigen Trachtwechsel, nicht jedoch für eine Trachtänderung spricht¹⁴⁰⁸.

Da viele Textilmuster von den Phrygern übernommen wurden¹⁴⁰⁹, ist es auch wahrscheinlich, dass hier gleichzeitig die Wurzel für den »Ependytes« zu finden ist¹⁴¹⁰. Vermutlich war er nicht ein einziges, aus Gold gefertigtes Teil, sondern die einzelnen Goldplättchen waren auf einer Stoffunterlage befestigt. Dafür sprechen einerseits der Vergleich mit den mesopotamischen Götterkleidern und andererseits vor allem die Rahmung, die die einzelnen ephesischen Appliken umgibt¹⁴¹¹. Interessant ist aber, dass keine der im Artemision gefundenen Goldstatuetten eine Applikenverzierung oder eine Einteilung in Kassettenmuster mit unterschiedlichen Motiven im unteren Abschnitt des Gewands aufweist, wie es bei den späteren Nachbildungen der Fall ist. Eine einzige Figur (Kat. 1 [Taf. 1. 2, Farbt. 1. 2]) zeigt an den Gewandborten ein umlaufendes Mäandermuster. Im Gegensatz dazu finden sich bei einigen Elfenbeinstatuetten sehr wohl Gewanddekorationen, die an eine Applikenverzierung denken lassen¹⁴¹².

Auch der »Nimbus« der späteren Artemis Ephesia hat vermutlich ursprünglich aus verziertem Stoff bestanden und ist aus dem Schleier oder den Schleiermänteln hervorgegangen, die ja zum Großteil bei den Goldstatuetten (z. B. Kat. 1 und 6) noch vorhanden sind und die man auch bei verwandten Kultbildern aus Anatolien antrifft¹⁴¹³.

Eine weitere Verwendungsmöglichkeit der Goldappliken wäre die als Brustschmuck. Ab 660 v. Chr. war diese Art des Schmucks vor allem auf Rhodos sehr beliebt: Er bestand aus rechteckigen, manchmal leicht trapezoiden Plättchen aus Gold/Elektron, selten aus Silber, war mit geprägten Figuren verziert und am oberen Rand mit einer zylinderförmigen Öse versehen¹⁴¹⁴. Da die Appliken aus dem Artemision zum größten Teil aber nicht nur eine Perforation aufweisen, um an einer Kette als Anhänger getragen zu werden, sondern hauptsächlich an mehreren Plättchenecken durchbohrt sind, kann es sich im Falle eines Brustschmucks wohl nur um eine Art Behang oder Pektoreale gehandelt haben – vielleicht ähnlich dem Bernsteinbehang des

¹⁴⁰⁵ Zum Applizieren von Goldblechen auf Gewänder in Kleinasien vgl. schon die frühbronzezeitlichen Doppelidole aus Alaca Hüyük, die an Kleidern festgenäht waren: Akurgal 1961b, 15 Taf. 21 o. Bronzerosetten auf einem Königsgrab von Tamassos auf Zypern, die auf Leder aufgenäht waren: H.-G. Buchholz, Tamassos, Zypern, 1970–72, AA 1973, 331 Abb. 33 a–d. Dazu auch o. Kap. XIII.3.4.1.

¹⁴⁰⁶ s. o. Kap. XIII.3.4.1. Schon Fleischer 1973, 88–102 bes. 96 nimmt die von A. L. Oppenheim besprochenen Gewänder als Beleg für die Kleidung der Artemis: »Vorerst werden die Ornamente frei auf die Stofffläche verteilt, später in eine geometrische Ordnung eingegliedert. Gegen das naheliegende Argument, dass es sich bei vielen der von Oppenheim herangezogenen Beispiele auch um Stickerei gehandelt haben könne, wird die Verschiedenheit der beiden Techniken hervorgehoben: hier, in der Stickerei, die freie Raumfüllung mit reicher figuraler Zier, dort die ständige Wiederholung weniger, relativ kleiner Motive. Gerade dies ist ein schlagender Beleg dafür, dass der Ependytes unserer Gottheiten nicht aus einem bestickten Stoffkleid, sondern einem Gewand mit Auflage von Goldplättchen nach Art der mesopotamischen Beispiele entstanden ist, wie Oppenheim selbst annahm.« Dazu auch Oppenheim 1949, 192; Radner 2001, 251.

¹⁴⁰⁷ Xen. an. 5, 3.

¹⁴⁰⁸ Radner 2001, 260 und Anm. 150: Zu den Gewändern und dem Wechseln der Kleidung vergleicht sie eine Inschrift aus Milet (Museum von Balat/Milet Inv. 1378) aus dem 2. Jh. v. Chr. bei W. Günther, »Vieux et inutilisable« dans en inventaire inédit de Milet, in: D. Knoepfler (Hrsg.), Comptes et inventaires dans la cité grecque (Neuchâtel 1988) 215–236.

¹⁴⁰⁹ s. z. B. o. Kap. IX.1.2 – einfache geometrische Motive.

¹⁴¹⁰ Akurgal 1961a, 80; Fleischer 1973, 97.

¹⁴¹¹ Interessant ist auch, dass es in Mesopotamien einen Brauch gab, in dem heilige Kleider aus einem großen Heiligtum an kleinere verliehen wurde: Oppenheim 1949, 179. Fleischer 1973, 136 zieht diesen Brauch auch für das Artemision in Erwägung und spricht von einer möglichen Prozession von Ephesos nach Sardes, bei welcher die der Gottheit geweihten Kleider mitgetragen wurden – auch wenn er schreibt, dass es hierfür keinerlei Beweise gibt: Fleischer 1973, 200 f. Vgl. hierzu inschriftliche Belege bei Engelmann 2001, 39 über die Schmuckträger.

¹⁴¹² Zur Literatur und Beschreibung s. o. Kap. II.1.3.

¹⁴¹³ Fleischer 1973, 122. Fleischer 1978, 326 schreibt überhaupt, dass sowohl »Nimbus« als auch »Ependytes« aus den mit Goldblechappliken besetzten Stoffen hervorgegangen sei.

¹⁴¹⁴ Laffineur 1978, z. B. Taf. 3.

spätgeometrisch früharchaischen Kultbildes¹⁴¹⁵. Wenn dies der Fall war, kann eventuell davon ausgegangen werden, dass die Goldplättchen in einer bestimmten Motivreihenfolge angeordnet waren.

XIII.3.4.5 Zusammenfassung

Der ausschlaggebende Aspekt bei der Funktionsuntersuchung der ephesischen Goldappliken ist das Vorhandensein von Durchlochungen. Unter den gesamten Applikenfunden aus dem Artemision gibt es nur etwa 30 Objekte ohne jegliche Perforationen, was prinzipiell auf eine andere Funktion als die hier angenommene als Gewandplättchen oder Pektoralglieder deutet. Da fast alle diese Plättchen aber Motive aufweisen, die sich bei den durchbohrten Appliken finden oder ihnen genau entsprechen, muss die Möglichkeit von unfertigen Stücken in Betracht gezogen werden. Die einzige Ausnahme, die kein vergleichbares Motiv zeigt und als Unikat angesprochen werden kann, ist das Plättchen mit der naturalistischen Darstellung einer Biene (Kat. 46 [Taf. 6, Farbtaf. 7]), das eher an eine Münze erinnert.

13 Appliken besitzen nur ein Loch in der Mitte, was ebenfalls gegen die Funktion eines üblichen Gewandplättchens spricht: Wahrscheinlicher ist hier eine Interpretation als fragiler Beschlag oder vielleicht als eine Art Anhänger oder Amulett an einer Kette, wie es beispielsweise für die beiden Vögel (Kat. 29 [Taf. 5, Farbtaf. 5] und Kat. 30 [Taf. 5, Farbtaf. 5]) angenommen werden kann.

Plättchen wie die rhodischen Vergleichsbeispiele mit extra angefertigten Ösen wurden im Artemision nicht gefunden. Die im Katalog unter Ösen oder Rand/Ösen laufenden Bezeichnungen beziehen sich auf elf Objekte, die in den meisten Fällen eine motivbestimmte Form aufweisen und an deren Rändern das Blech in Form einer Öse ausgeschnitten wurde (s. z. B. Kat. 361 [Taf. 32, Farbtaf. 21]).

400 Appliken weisen an den Rändern ursprünglich meist vier oder mehr Durchlochungen auf und sind daher mit ziemlicher Sicherheit als Gewandplättchen anzusprechen. Auf den Typ a.1 (Kreis und Kreuz-Kombination) entfallen 46 Appliken, auf den Typ a.2 (einfache geometrische Motive) 25, auf den Typ a.3 (Bänder und Schleifen) 5, auf den Typ b.4 (Schalenspiralen) 90, auf den Typ b.5 (achtblättrige Blüte) 63, auf den Typ b.6 (vierblättrige Blüte) 145, auf den Typ b.7 (mehrblättrige Blüte) 14, auf den Typ b.8 (Lotusblüte) 3, auf den Typ d.15 (Nutztier) 2, auf den Typ d.16 (Raubtier) 1, auf den Typ e.17 (Mischwesen) 5 sowie auf den Typ e.18 (Kombination aus menschlicher Figur und Tieren) 1 Applike. Nicht dazu gezählt wurden die 26 Plättchen mit anthropomorphem Inhalt, die zwar auch eine Durchlochung am Rand aufweisen, aber vermutlich nicht auf Gewändern aufgenäht waren. Ob die mehrfach durchlochenden Appliken ausschließlich als Verzierung der Gewänder des Kultbildes dienten, muss bezweifelt werden. Wie schon M. Kerschner feststellte, würde allein die große Anzahl an bislang ausgegrabenen Appliken auf mehrere Gewänder verweisen – zu viele, auch wenn man einen regelmäßigen Kleiderwechsel des Kultbildes berücksichtigt. Auch der Aspekt, dass vermutlich nur eine Motivserie pro Kleidungsstück verwendet wurde, wie der Vergleich mit den Goldplättchen aus dem Tumulus am Toptepe¹⁴¹⁶ zeigt, deutet dies an¹⁴¹⁷. Erinnert man sich an die wenigen Gold- und Elfenbeinstatuetten aus dem Artemision, deren Gewänder möglicherweise mit Appliken verziert waren, so wird diese Annahme ebenfalls unterstützt: Immer findet sich bloß ein einziges Motiv, ob als durchgehende Gewandborte (Kat. 1 Taf. 1. 2, Farbtaf. 1. 2) oder über den Stoff verteilt (z. B. Elfenbeinstatuette aus der ›Hogarth-Grabung‹¹⁴¹⁸).

Demnach ist neben einer möglichen goldenen Ausstattung der Kultbildgewänder vor allem auch die Möglichkeit von Kleiderweihungen in Betracht zu ziehen. Dies legen einerseits die Funde der Güre-Tumuli, die goldverzierte Textilien des lydischen Adels vermuten lassen, und die Hinweise auf die Vorliebe der Ionier für reichgeschmückte Gewänder¹⁴¹⁹ sowie andererseits die beinahe vollständige Abwesenheit von Goldappliken im sog. Hortfund aus der östlichen Hälfte des Peripteros, wo sich vermutlich auch das Kultbild befand¹⁴²⁰, nahe¹⁴²¹.

¹⁴¹⁵ Zur Interpretation der Bernsteine als Schmuckbehang: Muss 1999, 601–603. Auch Morris 2001, 138 interpretiert die Goldappliken als ›Kosmos‹ der Artemis.

¹⁴¹⁶ Özgen – Öztürk 1996, 52 und Nr. 116–119.

¹⁴¹⁷ Kerschner 2008, 225.

¹⁴¹⁸ Hogarth 1908, Taf. 21, 2. 6.

¹⁴¹⁹ s. o. S. 189 mit Anm. 1334.

¹⁴²⁰ U. Muss, Gold des Meeres: Bernstein aus dem Artemision von Ephesos, in: Muss 2008, 98; Muss 1999, 601–603.

¹⁴²¹ So schon Kerschner 2008, 225. Zum sog. Hortfund s. Bammer 1988b, 22; Bammer 1990, 141. 150–153; Muss 1999, 601 f.;

XIII.3.5 DIE SOZIALE FUNKTION: MOTIVE ALS BELEGE FÜR DIE IDENTITÄT?

Die Untersuchung von Motiven kann möglicherweise – wenn diese als eine Art Wappen, Emblem oder Totem betrachtet werden – Aufschlüsse über die Identität der verehrten Gottheit und/oder der Stifter geben¹⁴²².

Eine mythisch-magische und in vielen Fällen auch verwandtschaftlich betrachtete Verbindung zwischen einem Individuum oder einer Gruppe und einem Tier, einer Pflanze oder leblosen Objekten bzw. Erscheinungen wird unter dem Begriff Totemismus zusammengefasst¹⁴²³. Vor allem in einer Jagdkultur kann aus der engen Beziehung des Menschen zum Tier ein festes, beinahe verwandtschaftliches Verhältnis entstehen¹⁴²⁴.

In der archäologischen Fachliteratur ist der Totemismus ein eher vager Begriff für einen undifferenzierten Komplex aus Ideen und Handlungen. Das größte archäologische Interesse am Totemismus wurde durch den Philosophen L. Lévy-Bruhl forciert, allerdings nur insofern, indem der Totemismus als Charakteristikum der ›Primitiven‹ angesehen wurde; so entwickelte sich die Anschauung einer Trennung zwischen primitiven und komplexen, zivilisierten Gesellschaften, obwohl der Totemismus weder ein Element der Vergangenheit noch auf die ›Anderen‹ beschränkt ist¹⁴²⁵.

Eine rituelle Beziehung zwischen Mensch und dem totemischen Tier kann – muss aber nicht automatisch – ein Tötungs- und Esstabu beinhalten¹⁴²⁶. Normalerweise besteht zwar für ein Totemtier Speiseverbot¹⁴²⁷, trotzdem wird das Fleisch in manchen Fällen gegessen; dafür aber finden bestimmte Teile wie z. B. Knochen, die den symbolischen Gehalt des Tieres repräsentieren können, als Schmuck Verwendung und somit ist das Tier wiederum geschützt. Eine andere Möglichkeit, den Verlust durch das Opfermahl wettzumachen, ist die Schaffung symbolischer Ersatzobjekte, wie etwa Tierdarstellungen aus wertvollem Material¹⁴²⁸. Dieser Übergang vom Tierknochen zum Kunstprodukt ist nicht nur ein Substanzwechsel, sondern impliziert zugleich auch einen Bedeutungswechsel¹⁴²⁹. Diese Metapher, die auf dem Prinzip der Ähnlichkeiten¹⁴³⁰ beruht, ist somit eine Übersetzung aus der Natur in die kulturelle Welt¹⁴³¹.

Bammer – Muss 1996, 72–78; A. Bammer, Die österreichischen Grabungen im Artemision, in: Seipel 2008, 71 f.; Kerschner 2005b, 137 f.

¹⁴²² s. dazu auch Kap. XIII.1.2 zur Ikonographie und Ikonologie und Kap. XIII.2.3 über Motive als Bedeutungsträger. Zu einer Untersuchung des Amalgams aus anthropomorphen und zoomorphen Gestaltmerkmalen in den Darstellungen in Bezug auf die anatolischen Muttergottheit: Naumann 1983. Allgemein zum Thema Muttergottheiten E. Neumann, Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten⁹ (Olten 1989).

¹⁴²³ J. F. Thiel, Grundbegriffe der Ethnologie⁵ (Berlin 1992) 153. Zu diesem Thema bereits z. B. F. Hermann, Symbolik in den Religionen der Naturvölker (Stuttgart 1961) 40 f.

¹⁴²⁴ J. F. Thiel, Grundbegriffe der Ethnologie⁵ (Berlin 1992) 57 f.: »Ein bestimmtes Tier wird einem Jäger mit der Zeit nicht nur zum Glückstier, sondern es hilft ihm auch in der Not oder wenn das Tier selbst als gefährlich gilt, tut es seinem Verbündeten nichts. Dafür darf der Verbündete dieses Tier weder töten noch essen. Es ist sicher nur ein Schritt von diesem Individual-Prototemismus bis zum Gruppentotemismus: Der Jäger braucht nur sein Totemtier an seine Nachkommen weiterzugeben. Gleichzeitig dient dieses Tier dann zur Kennzeichnung der Gruppe. Das Totemtier der Gruppe ist dann zwar nicht der Urahn selbst, aber doch dessen alter ego und irgendwo in der mystischen Zeit verschmelzen sie.« Zum Totemismus in der ethnologischen Forschung: J. G. Frazer, Totemism and Exogamy 1 (London 1910) 53; A. Goldenweiser, Totemism, an Analytical Study, Journal of American Folklore 23, 1910; W. Wundt, Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte (Leipzig 1911); F. Boas, The Origin of Totemism, American Anthropologist 18, 1916; E. Leach, Mythos und Totemismus. Beiträge zur Kritik der strukturalen Analyse (Frankfurt am Main 1973).

¹⁴²⁵ C. Lévi-Strauss, Le totémisme aujourd'hui (Paris 1962; dt. Übersetzung: Das Ende des Totemismus, Frankfurt am Main 1965); C. Lévi-Strauss, Das Wilde Denken¹⁰ (Frankfurt am Main 1997); E. M. Mendelson, Der ungeladene Gast. Ancilla zu Lévi-Strauss' Anschauung über Totemismus und primitives Denken, in: E. Leach (Hrsg.), Mythos und Totemismus. Beiträge zur Kritik der Strukturalen Analyse (Frankfurt am Main 1973) 177.

¹⁴²⁶ P. J. Ucko, Introduction, in: R. G. Willis (Hrsg.), Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World (London 1989) Einleitung xvi.

¹⁴²⁷ Bammer 1984, 153–162, der dafür im Artemision keine Hinweise zu finden glaubt.

¹⁴²⁸ R. Willis, Introduction, in: R. Willis (Hrsg.), Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World (London 1989) 8 f.

¹⁴²⁹ Bammer 1989 hat in seinem Aufsatz das kulinarische Dreieck von C. Lévi-Strauss als Anregung zur Interpretation des Fundmaterials aus dem Artemision übernommen: Das »kulinarische Dreieck« von C. Lévi-Strauss ist als unabhängiger Aufsatz »Le triangle culinaire« in L'Arc 26, 1965, 19–29 erschienen und auch eines der Hauptthemen in den Mythologiques von Lévi-Strauss. s. auch die Zusammenfassung bei E. Leach, C. Lévi-Strauss (London 1970) 23. f. 27.

¹⁴³⁰ Zur Ähnlichkeit: G. Funk – G. Mattenkloft – M. Pauen (Hrsg.), Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne (Frankfurt am Main 2000).

¹⁴³¹ Zu diesen Überlegungen: Bammer 1989, 51. Vielleicht lässt sich dieser Gedanke auch auf die Augenmasken im Artemision anwenden, die als *pars pro toto* des Menschen angesehen werden können.

Das Tier im Artemision findet sich sowohl in künstlicher Form, nämlich als Weihegeschenk, als auch in natürlicher Form, als Tierknochen. Sowohl als Weihegeschenk als auch als Opfertier hat es einen Prozess durchlaufen: Bei Ersterem ist es ein Abbild der Realität und wird aufgrund der eigenen ästhetischen Wahrnehmung, stilistischer Konventionen, des Zeitgeistes etc. verändert. Aber auch als Opfertier macht es ein – wenn auch natürliches – Stadium der Veränderung durch: Es kann verbrannt, zerhackt etc. werden, manchmal werden nur bestimmte Teile der Gottheit geopfert, andere wiederum werden gegessen¹⁴³². Tierdarstellung und Opfertier müssen nicht zwangsläufig derselben Art angehören, denn auch ungenießbare Tiere, wie die Schlange oder die Biene, die im Artemision nicht verzehrt wurden, sind vor allem in Gold abgebildet und besaßen vermutlich eine starke Affinität zur Göttin¹⁴³³. Als weitere Aspekte können hier auch die Darstellung der »Herrin der Tiere« (Istanbul 3077 und London 908) oder Artemis in Gestalt eines Tieres angeführt werden¹⁴³⁴.

Interessant ist im Falle des Artemisions auch die Jägerassoziation: Artemis selbst ist die Göttin der Jagd, die einen dualistischen Charakter besitzt, denn einerseits tötet sie die Tiere, andererseits werden diese auch von ihr geschützt; und obendrein werden ihr gewisse Tiere geopfert. Auch im archaischen Artemision haben vermutlich gesellschaftliche Konventionen festgelegt, welche Tiere der Gottheit geopfert und welche als Darstellungen geweiht wurden. Man kann also davon ausgehen, dass die Tiere im Artemision alle einen gewissen symbolischen Wert für die damalige Gesellschaft besaßen und daher auf irgendeine Art verehrt wurden. Da religiöse Anlässe wie Opfer und Weihung u. a. sozialer Natur waren, lassen sich Hinweise zunächst auf die Stellung bestimmter Tiere im Heiligtum und ihre Position im Kult finden, wie in einem weiteren Schritt auf die Gesellschaft selbst¹⁴³⁵. Da gewisse Tierdarstellungen wie Raubvogel oder Biene nicht nur als Attribute der Gottheit gelten können, sondern z. T. auch die Gottheit selbst repräsentieren, könnten sie als eine Art Totem identifiziert werden – allerdings nur dann, wenn Gottheit und Totem ein und dasselbe sind¹⁴³⁶.

Es können aber noch andere Formen existieren, wie beispielsweise der Totemismus als Reflexion bestimmter sozialer Organisationen oder kleinerer anthropologischer Einheiten (Phratrien oder Großfamilien)¹⁴³⁷ und als Ausdruck ethnischer Gruppen¹⁴³⁸, deren Konzepte und Erkennungsmerkmale sich dann z. B. in

¹⁴³² A. Bammer – F. Brein – P. Wolff, Das Tieropfer am Artemisaltar von Ephesos, in: S. Şahin – E. Schwertheim – J. Wagner (Hrsg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift Karl Friedrich Dörner, EPRO 66, 1 (Leiden 1978) 107–157; G. Forstenpointner, Untersuchungen zur osteologischen Manifestation des Tieropfers im ägäischen Raum anhand der Tierknochenfunde aus dem Artemision von Ephesos (Habil. Universität Wien 1998).

¹⁴³³ s. dazu Kap. XIII.2.2 zu einem möglichen »Bildprogramm«.

¹⁴³⁴ z. B. als Bär: Bammer 1991/92, 48. Zum Herren der Tiere und Tierv Verwandlungen in der ethnologischen Forschung auch: J. F. Thiel, Grundbegriffe der Ethnologie ⁵(Berlin 1992) 55–57.

¹⁴³⁵ In einem totemistischen System überwiegen die kognitiven Werte des Tieres – im Gegensatz zu seiner wirtschaftlichen bzw. ökonomischen Bedeutung. Dieser Meinung sind E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (Paris 1912); C. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui* (Paris 1962; dt. Übersetzung: *Das Ende des Totemismus*, Frankfurt am Main 1965), und Bammer 1989, 33. Die menschliche Einstellung anderen Spezies gegenüber basiert auf ökologischen, psychologischen, kulturellen und funktionellen Überlegungen. Für uns heute sind beispielsweise Hund und Katze Begleiter des Menschen. Aber sie können auch andere Aufgaben erfüllen: als Jäger, Schafhüter, Vogelfänger. Zu Klassifikationsprinzipien und ihren Handlungs- und Glaubenssystemen: P. J. Ucko, Introduction, in: R. G. Willis (Hrsg.), *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World* (London 1989) Einleitung xvi.

¹⁴³⁶ s. u. a. S. Freud, *Totem und Tabu* ⁵(Frankfurt am Main 1912/13, Neudruck 1997) 48 f. Wichtig ist in diesem Zusammenhang vor allem der IV. Teil, wo Freud über die Beziehung zwischen Urvater, Opfertier und Gottheit reflektiert und hieraus nicht nur einen Bezug zur Religion, sondern auch zur sozialen Gesellschaft herstellt.

¹⁴³⁷ Zur Diskussion der Existenz eponymer Tiere als Clanemblem in der Archaik: U. Muss, Silen und Gigant auf dem ephesischen Simenfries, *ÖJh* 57, 1986/1987, 36 f. mit Lit.: Ch. T. Seltman, *Athens. Its History and Coinage Before the Persian Invasion* (Cambridge 1924) 18–22: Embleme auf den sog. Wappenmünzen aus der Zeit vor der athenischen Tyrannis stellen Familienemblem dar. Diese finden sich z. T. auch als Schildzeichen, die auf Herkunft und Identität verweisen. Das Artemision betreffend: Bammer 1989, 48. Zum Wappenbild auf den Münzen im Artemision: St. Karwiese, *Das Artemision von Ephesos und die ältesten Münzen der Welt*, in: Muss 2001, 106 f.

¹⁴³⁸ Zu den Begriffen Ethnizität und ethnische Gruppen: D. Konstan, *To Hellenikon ethnos: Ethnicity and the Construction of Ancient Greek Identity*, in: Malkin 2001a, 29 f.; J. M. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity* (Cambridge 1997) 2; S. Jones, *The Archaeology of Ethnicity. Constructing Identities in the Past and Present* (London 1997) 6. Für Literaturhinweise zu diesem Thema danke ich vor allem V. Gassner.

Motiven oder Emblemen wiederfinden¹⁴³⁹. Ethnizität basiert auf einem bewussten Prozess der Identifikation mit einer bestimmten sozialen Gruppe¹⁴⁴⁰. Für F. Barth¹⁴⁴¹ definiert sich Ethnizität als soziale Konstruktion, die dazu dient, Grenzen zwischen Gruppen zu erschaffen oder diese unterscheidbar zu machen. Eine solche ethnische Gruppe kann nicht in Isolation entstehen. Wenn sich ihr Konzept auf die visuelle Kunst überträgt, sollte eine erkennbare symbolische und auch entschlüsselbare Kodifikation von gegensätzlichen Formen herausgebildet werden¹⁴⁴².

In diesem Zusammenhang kann ein Motiv als eine Art einfache ›Erinnerungsfigur‹¹⁴⁴³ angesprochen werden. Das Bild oder die Darstellung ist eine Umsetzung bzw. ein transportiertes Symbol eines Individuums oder einer Gruppe, die damit eine Erinnerung verknüpft. Damit wird es zum Ausdruck des sog. kollektiven Gedächtnisses¹⁴⁴⁴, das nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen einer sozialen Gruppe entsteht und aufrechterhalten werden kann. Dieses Kollektivgedächtnis betrifft immer nur die ihm eigenen Träger und ist nicht auf außerhalb der Gruppe Stehende übertragbar. Gehört man ihm an, gehört man auch der Gruppe an und besitzt damit automatisch eine Identität¹⁴⁴⁵. Gerade visuelle Werke können kulturelle Barrieren leichter überwinden als andere Ausdrucksformen, da sie von sprachlichen Idiomen unabhängig sind¹⁴⁴⁶. ›Kollektive‹ Identitäten können aus unterschiedlichen Formen wie Genealogie, Polis-Identitäten (politisch oder zivil), ethnischen, föderativen, kolonialen, innerhellenischen oder panhellenischen Identitäten resultieren; sie sind aber niemals exklusiv, und es lassen sich auch keine *a priori*-Hierarchien feststellen¹⁴⁴⁷. Außerdem können Individuen durchaus einen Gemeinschaftssinn aufgrund von Religion, Beruf, Sprache, Kultur etc. mit anderen empfinden, ohne sich unbedingt als ethnisch zusammengehörig zu fühlen¹⁴⁴⁸.

Es existieren zwei Mechanismen, durch welche sich die hellenische Identität¹⁴⁴⁹ in der Antike zum Ausdruck bringt: die aggregative Identität in der archaischen Periode, die durch das Medium der genealogischen Verbindungen operiert, und die oppositionale Identität im 5. Jahrhundert, die abhängig von der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden ist. In der Archaisik kann in Ionien von der antithetischen ›Uns‹-Identität gesprochen werden, um sich von dem nichtgriechischen Hinterland abzugrenzen und gleichzeitig mit den übrigen griechischen Stämmen zu verbünden. In der klassischen Periode des 5. Jahrhunderts findet ein Übergang von dieser aggregativen bzw. ansammelnden Identität zu einer oppositionalen statt: Die ›Uns‹-Identität verwandelt sich in eine ›Wir‹-Identität, die eine wesentlich aktivere Rolle innehat – das Objekt wird zum Subjekt¹⁴⁵⁰. Die Ionier entwickelten dabei eine eigene kollektive Identität, die vielleicht auch von außen kam, d. h., die Ionier erhielten diese von ihren Nachbarn¹⁴⁵¹; schon im 7. Jahrhundert sprechen

¹⁴³⁹ Zu einer Untersuchung von Mythen in diesem speziellen Kontext in der archaischen und klassischen Zeit: I. Malkin, *The Returns of Odysseus: Colonizations and Ethnicity* (Berkeley, CA 1998).

¹⁴⁴⁰ McInerney 2001, 59 mit Lit.

¹⁴⁴¹ F. Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference* (Bergen 1969) 1–38.

¹⁴⁴² E. Pasztory, *Identity and Difference: The Uses and Meanings of Ethnic Styles*, in: S. J. Barnes – W. S. Melion (Hrsg.), *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts* (Washington, DC 1989) 17 und 35. Zu einer Zusammenfassung: B. Cohen, *Ethnic Identity in Democratic Athens and the Visual Vocabulary of Male Costume*, in: Malkin 2001a, 236.

¹⁴⁴³ Assmann 2002, 37 f.

¹⁴⁴⁴ Zum Begriff: M. Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis* (Frankfurt am Main 1985).

¹⁴⁴⁵ M. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Frankfurt am Main 1985) 297–320 hat den Zusammenhang von Kollektivgedächtnis, Selbstbild einer Gruppe und sozialer Funktion am hierarchisch organisierten System von mittelalterlichen Wappen und Titeln illustriert, die u. a. einen hohen Anspruch an Rechten und Privilegien darstellten.

¹⁴⁴⁶ Zu diesem Thema auch G. Boehm, *Das Alogon. Marginalien zur Ästhetik des Fremden*, in: M. Schuster (Hrsg.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1996) 277–287.

¹⁴⁴⁷ Die Religion selbst kann nicht als Definition für Identität gelten, zumindest nicht aus antiker griechischer Sichtweise, denn es geht um die gemeinsame Ausübung der Kulte, Feste und religiöse Praktiken: Malkin 2001b, 5 f.

¹⁴⁴⁸ McInerney 2001, 55. Zur kulturellen Identität und politischen Imagination: Assmann 2002, 130–160.

¹⁴⁴⁹ Zu diesem Thema: R. Bichler, *Wahrnehmung und Vorstellung fremder Kultur. Griechen und Orient in archaischer und frühklassischer Zeit*, in: M. Schuster (Hrsg.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1996) 51–74. Kritisch zur Dichotomie Griechen und Andere s. P. Cartledge, *The Greeks: A Portrait of Self and Others* (Oxford 1993).

¹⁴⁵⁰ Zur ›Uns‹- und ›Wir‹-Identität allgemein s. J. M. Hall, *Ethnic Identity in Greek Antiquity* (Cambridge 1997).

¹⁴⁵¹ Malkin 2001b, 5 spricht von der Möglichkeit, dass der Name ›ionisch‹, dessen Ursprung nicht in der griechischen Sprache liegt, ein Küstengebiet bezeichnete, in dem sich die Griechen ansiedelten, und der Name dann später von den Griechen selbst übernommen wurde.

die Assyrer von den »Ioniern«¹⁴⁵². Auf den Reliefs der königlichen Gräber in Naqš-i Rostam sind zwei ionische Gesandte (?) mit der Bildunterschrift *Yauna* und *Yauna takabara* mit demselben Typ von Chiton und Chlamys gewandet wie die abgebildeten Lyder und Karer. Alle tragen als Schmuck Armreifen, aber keine Ohringe oder Torques¹⁴⁵³ – d. h., in persischen Augen galten sie als eine relativ homogene Gruppe¹⁴⁵⁴.

Weihgaben im Allgemeinen, aber auch ihre Ikonographie oder ihr Stil sind materielle Ausdrücke von Identität und unterliegen gemeinsam verwendeten Verhaltensformen, die von den einzelnen Individuen einer Gemeinschaft akzeptiert werden und so eine Variabilität im daraus resultierenden Material entstehen lassen¹⁴⁵⁵. Ein wichtiger Aspekt der Ethnizität in der materiellen Kultur betrifft die Stilwahl, die von Individuen getroffen wird: Geht man davon aus, dass die Wahl eines bestimmten Stils die Kommunikationsstrategien einer bestimmten Form reflektiert, so gibt sie auch Informationen über die individuellen, bewussten und unbewussten Vorstellungen von Gruppenloyalität weiter¹⁴⁵⁶. Importierte ikonographische Elemente können in den schon etablierten lokalen Stil eingefügt werden¹⁴⁵⁷.

Antike Kleidung beispielsweise kann als wichtiges Symbol für eine oppositionale Ethnizität in der griechischen Kunst (im Sinne von F. Barth) betrachtet werden. Die Kenntnis darüber oder auch über ihre mögliche Dekoration stammt vielfach aus literarischen Quellen¹⁴⁵⁸, da die Gewänder selbst in den meisten Fällen nicht mehr erhalten sind. Funde wie die Goldappliken im Artemision jedoch können durchaus Aufschluss über das Aussehen und die Arrangements der Kleider geben¹⁴⁵⁹. Belege finden sich aber auch in figürlichen Darstellungen, vor allem wenn diese aus ideologischen Kontexten wie Heiligtümern oder Gräbern stammen. Als Beispiel sei die Ikonographie der ephesischen Goldstatuetten angeführt, die eventuell ebenfalls Hinweise auf die Identität liefern¹⁴⁶⁰.

¹⁴⁵² H. Sancisi-Weerdenburg, *Yauna by the Sea and Across the Sea*, in: Malkin 2001a, 323: Im Hebräischen lautet die Bezeichnung *Yawan*, im Persischen *Yauna*, im Ägyptisch-Demotischen *Wynn*, im Türkischen *Yunan*. Der Name *Yauna* ist der einzige für die Griechen, der in antiken Quellen aus dem Nahen Osten vorkommt.

¹⁴⁵³ Zu den Darstellungen: E. F. Schmidt, *Persepolis 3: The Royal Tombs and Other Monuments* (Chicago 1970) 110 Taf. 4.

¹⁴⁵⁴ H. Sancisi-Weerdenburg, *Yauna by the Sea and Across the Sea*, in: Malkin 2001a, 325 und 329: Griechen unterschieden sich im Aussehen nicht wesentlich von den Karern oder Sardern, vermutlich weil ein großer Teil der lydischen und karischen Bevölkerung hellenisiert oder auch von Geburt an griechisch war.

¹⁴⁵⁵ Morgan 2001, 76 f. 80: Hier stehen keine Einzelaspekte mit bestimmten ethnischen Merkmalen zur Diskussion. Die Betonung liegt mehr auf den Beziehungen zwischen den einzelnen Bereichen als auf sichtbaren Charakteristika bestimmter Gruppen. Die Erforschung nach bestimmten Nahrungsmustern im Artemision wäre ein weiterer Aspekt der Suche nach Identitätshinweisen: Biologische Daten können durchaus Informationen über kulturelle Prozesse geben, die für die Vorstellung von Gruppenidentität relevant sein können. M. Douglas, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology* (London 1975) beispielsweise untersuchte die Essgewohnheiten als integralen Teil ethnischer Identitäten. Auch H. Sancisi-Weerdenburg, *Yauna by the Sea and Across the Sea*, in: Malkin 2001a, 339 sieht in der Ernährung ein Kommunikationssystem ähnlich der Sprache, da jedes Essen ein Produkt aus ökonomischen, sozialen und kulturellen Faktoren ist. Tischsitten und Essgewohnheiten können auf ethnische Identitäten hinweisen; zugleich können diese auch soziale Beziehungen ritualisieren.

¹⁴⁵⁶ Morgan 2001, 86 f. Zu Diskussionen über Stil allgemein: P. Weissner, *Style and Changing Relations Between the Individual and Society*, in: I. Hodder (Hrsg.), *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expressions* (London 1989) 56–63; P. Weissner, *Is There a Unity to Style?*, in: M. Conkey – Ch. Hastorf (Hrsg.), *The Uses of Style in Archaeology* (Cambridge 1990) 105–112; J. Sackett, *Style and Ethnicity in Archaeology: The Case for Isochrestism*, in: M. Conkey – Ch. Hastorf (Hrsg.), *The Uses of Style in Archaeology* (Cambridge 1990) 32–43.

¹⁴⁵⁷ Zu diesem Thema s. Morgan 2001, 88 f. Morgan kommt zu dem Ergebnis, dass in einigen Fällen die Ethnizität als spezielles und zufälliges/mögliches Phänomen neuen Gebrauch von alten Stilen macht. Dazu gehört auch die Einführung neuer Motive oder die Überleitung von geliehenen Stilen. Sie gelangt zu dem Schluss, dass erkennbare regionale Stiltraditionen eine Mischung aus den jeweiligen Präferenzen der individuellen Gemeinschaften für bestimmte Motive oder Kombinationen sind.

¹⁴⁵⁸ Hinweise zu ethnischen Konnotationen im Gewandstil finden sich beispielsweise bei Hdt. 5, 87–88.

¹⁴⁵⁹ Vgl. auch die Untersuchung von B. Cohen, *Ethnic Identity in Democratic Athens and the Visual Vocabulary of Male Costume*, in: Malkin 2001a, 240.

¹⁴⁶⁰ s. dazu Kap. XIII.1.1. Anders Morgan 2001, 85 f.: Die öffentliche Kunst existiert in archaischer Zeit nur durch erkennbare Autoritäten bzw. reflektiert sie zumindest deren Akzeptanz. Es ist unwahrscheinlich, dass zumindest allgemeine Kunstwerke wie Monumente bestimmte und unterscheidbare ethnische Interessen auszudrücken vermochten: Koren und Kouroi beispielsweise demonstrieren aristokratische Wertvorstellungen. Daher gibt es fast keine Beispiele archaischer öffentlicher Ikonographie, die die Identität oder/und Interessen von Untergruppen symbolisieren. Dazu auch Carter 1985; Bammer 1991/92. Zu Versuchen s. z. B. J. Boardmans Interpretation des Giebelfrieses der Athener Akropolis: J. Boardman, *Herakles, Peisistratos, and Sons*, *RA* 1972, 71 f. Oder V. Watrous' Lesart des Siphnierschatzhauses in Delphi: L. V. Watrous, *The Sculptural Programme of the Siphnian Treasury at Delphi*, *AJA* 86, 1982, 159–172.

Motive sind Symbole, die in den Bereich des kulturellen Gedächtnisses gehören (wenn sie nicht nur auf einen Zweck, sondern auch auf einen Sinn verweisen), und sie »überschreiten den Horizont des Dinggedächtnisses, weil sie den impliziten Zeit- und Identitätsindex explizit machen«¹⁴⁶¹. Eine genauere Interpretation auf einer historisch-gesellschaftlichen Ebene, nämlich die Identifikation eines Motivs mit einer bestimmten Gruppe, scheint jedoch im Falle des Artemisions ausgeschlossen, da die dargestellten Tiere und Pflanzen in der orientalisierenden Periode vor allem auch beliebte Motive waren und dem ›Zeitgeist‹ entsprachen und daher vermutlich mehreren Gruppen als Identifikationszeichen dienten¹⁴⁶².

XIII.3.6 DIE RELIGIÖSEN UND SYMBOLISCHEN FUNKTIONEN: DIE EPHEMISCHEN GOLDFUNDE ALS VOTIVE ODER WEIHEGABEN

Das Schmücken und das Kleiden des Kultbildes sind in der griechischen Kultur synonym mit dem Weihen¹⁴⁶³. Ob eine Unterscheidung in Weihgabe und Motiv getroffen werden kann, lässt sich jedoch nicht so einfach beantworten, denn eine Weihgabe gilt als allgemeiner Dank für Schutz und Wohlwollen der Gottheit, wohingegen ein Motiv das eingelöste Versprechen für gewährte Hilfe in einer speziellen Angelegenheit darstellt¹⁴⁶⁴.

Vordergründig fungieren Goldobjekte als Schmuck, wobei jedes Objekt auf seine technologischen und kunstgeschichtlichen Aspekte hin untersucht werden kann. Das Material selbst spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle, da durch seinen materiellen und symbolischen Wert Prestige, Macht und Einfluss assoziiert werden. Auf die Schmuckfunktion wurde schon ausführlich eingegangen (Kap. XIII.3.1). Im Folgenden soll daher die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen den Objekten und dem Fundplatz selbst gerichtet werden: Das Heiligtum als spezieller Fundort spricht wohl eindeutig für eine Funktion der Goldfunde als Kultobjekte bzw. Votive. Daraus ergeben sich aber folgende Fragen:

- nach der Interaktion von Gabe und Gegengabe mit ihren ökonomischen und sozialen Folgen
- nach den persönlichen Beziehungen, die daraus entstehen
- nach den Verpflichtungen gegenüber der Gottheit
- nach den Faktoren wie Macht, Abhängigkeit oder der Demonstration des eigenen Wohlstandes
- nach einer religiösen Symbolik.

Die anschließende Analyse der Goldfunde als Votive hat zum Ziel, einen Einblick in die Kommunikationsstrukturen der archaischen Epoche zu gewinnen und die soziologische Grundlage dieser Zirkulation der Gaben und deren Rekonstruktion zu erforschen¹⁴⁶⁵.

Die Entstehung großer Heiligtümer in der geometrischen und vor allem archaischen Periode war für eine Standardisierung der religiösen Praktiken ebenso wie für die Entwicklung von Kunst und Architektur bedeutend¹⁴⁶⁶. Die große Anzahl von Motivgaben in dieser Zeit lässt sich nicht auf mykenische Kultbräuche zurückführen, vielmehr kann von einem neuen Konzept der Weihegeschenksidee gesprochen werden. Die Anregung zu dieser Entwicklung wird in den Gaben selbst vermutet. Diese sind nicht nur eine Auswahl der schönsten Kunstgegenstände, sondern vor allem Teil eines komplexen symbolischen Systems, das vermutlich auf die heroische Gesellschaft zu Zeiten Homers, die erfüllt war von dem Gedanken des Gabenaustausches, zurückgeht¹⁴⁶⁷.

¹⁴⁶¹ Assmann 2002, 21.

¹⁴⁶² U. Muss, Silen und Gigant auf dem ephesischen Simenfries, *ÖJh* 57, 1986/1987, 37.

¹⁴⁶³ G. Hock, *Griechische Weihegebräuche* (Würzburg 1905) 47 f. s. auch o. Kap. XIII.3.4.4.

¹⁴⁶⁴ Zu dieser Unterscheidung: Kilian-Dirlmeier 2002, 202 f.

¹⁴⁶⁵ Die hier vorgenommene Anlehnung an ethnologische Konzepte hat dabei vor allem einen heuristischen Wert in Bezug auf methodische und analytische Vorgangsweisen und betrifft nicht so sehr direkte Analogieschlüsse. Vgl. dazu auch die Untersuchung von Wagner-Hasel 2000, bes. S. 16.

¹⁴⁶⁶ Zur allgemeinen Problematik der Kontinuität und der Entwicklung griechischer Heiligtümer in der geometrischen Periode: Langdon 1987, 107. Allgemein: W. Burkert, *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion* (München 1998).

¹⁴⁶⁷ Langdon 1987, 109. So schon M. J. Finley, *The World of Odysseus* (London 1954), der sich auf M. Mauss bezieht; aber auch S. C. Humphreys, *Anthropology and the Greeks* (London 1978) 68 f. 143. 151; O. Murray, *Early Greece* (Brighton 1980) 50–52.

Aber können Objekte als statisches materielles Kulturgut überhaupt als Dokumente einer kulturellen Dynamik verstanden werden und auch dynamische Vorgänge oder historische Prozesse, wie etwa die kulturellen Beziehungen zwischen Griechenland und dem Orient oder den westlichen Regionen, bzw. menschliche Handlungen oder mentale Strukturen aufzeigen und erklären¹⁴⁶⁸? Nach A. Bammer liefert das archäologische Material zunächst keine Aussagen über dynamische Vorgänge in der Vergangenheit, sondern nur »rein statische, nämlich menschliche Bearbeitungsspuren auf dem Material und seine Verteilung«¹⁴⁶⁹. Hingegen meint M. Bachmann, dass jeder Gegenstand an sich aufgrund seiner praktischen oder/und symbolischen Funktion als dynamisch angesprochen werden kann; er (der Gegenstand) widerspricht damit in keiner Weise der Prozessualität und Relativität geschichtlicher Entwicklung¹⁴⁷⁰. Außerdem erhält das Objekt durch seinen Transport von einem Ort zum anderen, in unserem Fall von »außen« in das Heiligtum der Artemis, einen weiteren dynamischen Aspekt. Allerdings sind die Übernahme fremder Bräuche und die Zirkulation bestimmter Luxus- oder Prestigeobjekte in der vorgeschichtlichen Epoche nicht einfach durch die Diffusionstheorie¹⁴⁷¹ zu erklären, sondern eher im Rahmen eines Systemaustausches von Geschenken zu sehen¹⁴⁷², d. h., Motivgaben als materielle Objekte sind nicht nur als individuelle Phänomene zu verstehen, sondern unter dem Aspekt der Handlung des Gebens und Schenkens¹⁴⁷³. Sie haben soziale und ökonomische Ursachen und Folgen und sind nicht mit dem menschlichen Altruismus zu erklären¹⁴⁷⁴. Der Inhalt eines Geschenks basiert auf der Idee der Reziprozität: Jedes Geschenk erwartet ein Gegengeschenk¹⁴⁷⁵. Damit sind Gabe und Gegengabe Elemente eines dialektischen Gegenseitigkeitssystems, das eine gewisse Asymmetrie zwischen Gebendem und Empfangendem herstellt, da der Geber vom Empfänger meist mehr zurückerwartet, als er gegeben hat¹⁴⁷⁶. Sodann fühlt sich der Beschenkte moralisch verpflichtet, zumindest etwas Gleichwertiges, wenn nicht Größeres zurück zu geben. Diese Art der reziproken Obligation ist ein Ausdruck gegenseitiger Verbindungen: Ein äquivalentes Gegengeschenk drückt gleichen Status aus, gibt man aber eine andere Art, etwa Arbeit gegen Geld, entsteht eine Ungleichheit wie zwischen Arbeitnehmer und -geber¹⁴⁷⁷.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Objekt folgende Funktionen besitzen muss, will es als Gabe dienen¹⁴⁷⁸: Zunächst einmal muss es die Fähigkeit haben, Macht zu verleihen – die Macht auf Ereignisse einzuwirken und sie dem Menschen untertan zu machen –, wodurch es automatisch zu einem Symbol wird. Allerdings wirkt diese Macht nicht direkt, da der Mensch an der Wirklichkeit nichts ändern kann (er kann beispielsweise keinen Regen herbeiführen), sondern er wünscht sich Macht über die Gottheit, der er diese Macht zuschreibt (z. B. mithilfe von Fruchtbarkeitsriten). Des Weiteren muss die Gabe als Stellvertreter von etwas gelten können und vor allem gleichsam im täglichen Leben nutzlos bzw. unbenutzbar sein. So wurden wie Gebrauchsgegenstände wirkende Objekte in den meisten Fällen nicht als solche verwendet (wie etwa Simulacra). Durch diesen »abstrakten« Charakter nimmt das Objekt soziale Beziehungen und Denksysteme auf und kann sich in seiner symbolischen Form repräsentieren.

¹⁴⁶⁸ Bammer 1985a, 39.

¹⁴⁶⁹ Bammer 1985a, 39. A. Bammer formuliert seinen Gedanken aufgrund der schon von L. Binford aufgestellten Behauptungen zu diesem Thema: L. R. Binford, *Die Vorzeit war ganz anders. Methoden und Ergebnisse der Neuen Archäologie* (München 1984) 13, die von Bammer 1989, 45 noch einmal aufgegriffen werden. Zu dynamischen Vorgängen allgemein: H. Belting, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß*, in: K.-G. Faber – C. Meier, *Theorie der Geschichte 2, Historische Prozesse* (München 1978) 98 f.

¹⁴⁷⁰ M. Bachmann, *Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse. Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst*, *Orbis Biblicus et Orientalis* 148 (Freiburg 1996) 66.

¹⁴⁷¹ Dazu S. P. Morris, *Greek and the Levant*, *JMA* 3/1, 1990, 63.

¹⁴⁷² F. de Polignac, *Influence extérieure ou évolution interne? L'innovation culturelle en Grèce géométrique et archaïque*, in: G. Kopcke – I. Tokumaru (Hrsg.), *Greece Between East and West: 10th–8th centuries BC* (Mainz 1992) 125 f.

¹⁴⁷³ Zu diesem Thema s. auch Klebinder-Gauß – Pülz 2008, 201 f.

¹⁴⁷⁴ W. Burkert, *Offerings in Perspective: Surrender, Distribution, Exchange*, in: T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, *Boreas* 15 (Uppsala 1987) 43.

¹⁴⁷⁵ Zur Reziprozität der Weihgeschenke beispielsweise im Alten Ägypten: G. Englund, *Gifts to the Gods. A Necessity for the Preservation of Cosmos and Life. Theory and Praxis*, in: T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, *Boreas* 15 (Uppsala 1987) 64.

¹⁴⁷⁶ Godelier 1999, 71 f.; M. Mauss, *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (London 2000, Neudruck von 1924).

¹⁴⁷⁷ E. Leach, *Culture and Communication. The Logic By Which Symbols Are Connected* (Cambridge 1976) 81–84.

¹⁴⁷⁸ Godelier 1999, 227–237 und 247.

Die Gabe muss außerdem als individueller oder kollektiver freiwilliger Akt angesehen werden. Basierend auf dem Gedanken der Reziprozität kann das System des Geschenksaustausches nur dann effektiv sein, wenn die Objekte ständig zirkulieren, und zwar innerhalb derselben sozialen Gruppe, die auch für die Kultaktivitäten verantwortlich ist, oder zwischen sozial oder politisch ungefähr gleichwertigen Gruppen¹⁴⁷⁹. Zusätzlich soll der Austausch von Geschenken in einer ›freundlichen Atmosphäre‹ oder in ›gegenseitigem lächelnden Einverständnis‹ (*charis*) durchgeführt werden¹⁴⁸⁰.

»Welches ist der Grundsatz des Rechts und Interesses, der bewirkt, dass in rückständigen oder archaischen Gesellschaften das empfangene Geschenk obligatorisch erwidert wird? Was liegt in der gegebenen Sache für eine Kraft, die bewirkt, dass der Empfänger sie erwidert?«¹⁴⁸¹ Das Geben bedeutete für M. Mauss die Verknüpfung zwischen der Verpflichtung, zu geben, der Verpflichtung, zu empfangen oder anzunehmen und der Verpflichtung, zu erwidern, sobald man angenommen hat¹⁴⁸². Der Grund dafür ist, dass die Gabe einen Doppelcharakter besitzt: Dieser Dualismus besteht in der Solidarität einerseits, also dem Teilen mit einem anderen, und der Superiorität andererseits, indem sich der Empfangende in die Schuld oder eine gewisse Abhängigkeit dem Gebenden gegenüber begibt. Damit erschafft die Gabe persönliche Beziehungen wie Verwandtschaft, Macht, Produktion etc. zwischen Individuen oder Gruppen und garantiert so das Funktionieren einer Gesellschaft. Sie dient so auch als Ersatz für Gewalt im Sinne von physischer, materieller oder sozialer Unterwerfung und hebt diese durch den Akt des Teilens wieder auf¹⁴⁸³. Aber es gibt auch die Verpflichtung den Göttern und den Menschen, die die Götter repräsentieren, gegenüber. Diese Art der Geschenke sind Opfer- oder Votivgaben, wobei auch hier wieder der Geber vom Empfänger, also der Gottheit, mehr zurück erwartet, als er gegeben hat. Dadurch entsteht eine neue Art der Beziehung zwischen den ungleichen Partnern Mensch und Gottheit: »Eine Gabe anzunehmen heißt mehr, als eine Sache anzunehmen, es bedeutet zu akzeptieren, dass derjenige, der gibt, Rechte über den ausübt, der empfängt.«¹⁴⁸⁴

Außerdem haben Systeme des Gebens sowohl ökonomische als auch soziale Konsequenzen, die man nicht nur auf die Profitgier der Priesterschaft zurückführen kann. Es gibt mehrere Theorien, die Erklärungsmodelle für dieses System bieten¹⁴⁸⁵. Nach dem Freud'schen Modell beispielsweise sind die Gaben an Götter oder Tote Verzichtshandlungen, durch welche sich die möglicherweise neurotische Persönlichkeit zu entwickeln versucht. Hier kann man von einer Beherrschung der Macht der Gottheit sprechen, die der Mensch aufgrund des Verzichtsgedanken u. a. mit einer List erreicht¹⁴⁸⁶. Das ökonomische Modell hingegen verallgemeinert das Konzept der *goods* und des Kapitals, indem es auch das symbolische Kapital einbezieht. Das Geben wird so zu einer Art Investment, das das symbolische Kapital in sich vereint und so starke Bande von *power* und Abhängigkeit entstehen lässt¹⁴⁸⁷.

Möglicherweise betrifft das Prinzip des Gabenaustausches auch nicht alle Votivgaben, sondern nur bestimmte Gruppen wie beispielsweise spezielle Statuetten, die als religiöse Paraphernalia agierten und auf offiziellen diplomatischen Reisen mitgenommen wurden, d. h., sie repräsentierten zugleich religiöse Sym-

¹⁴⁷⁹ Langdon 1987, 110.

¹⁴⁸⁰ W. Burkert, *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion* (München 1998) 158, der als Beispiel die Mantiklos-Inschrift auf einer Bronzestatue des Apoll um 700 v. Chr. im Museum of Fine Arts in Boston anführt (freundlicher Hinweis U. Muss). Wagner-Hasel 2000, 314 f. interpretiert den Begriff *charis* folgendermaßen: *charis* beschreibt die Gegenseitigkeit bzw. Reziprozität. Es bezeichnet zum einen die Wirkung, die von den Motiven ausgeht, und gehört somit der symbolischen Produktion an; zum anderen bezieht es sich auch auf den Vorgang der Herstellung, also die aktive Handlung, die zu deren Entstehung geführt hat. Damit fällt es in den Bereich der materiellen Produktion und kann als soziale Handlung gesehen werden, da es eine Dienstleistung oder Gegenleistung darstellt. Zum Gabenaustausch mit den Göttern: J. N. Coldstream, *Gift Exchange in the Eighth Century B.C.*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation* (1983) 201–207; T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, *Boreas* 15 (Uppsala 1987).

¹⁴⁸¹ M. Mauss, *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (London 2000, Neudruck von 1924) 13.

¹⁴⁸² Godelier 1999, 16.

¹⁴⁸³ Godelier 1999, 22–26.

¹⁴⁸⁴ Godelier 1999, 66 f.

¹⁴⁸⁵ W. Burkert, *Offerings in Perspective: Surrender, Distribution, Exchange*, in: T. Linders – G. Nordquist (Hrsg.), *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, *Boreas* 15 (Uppsala 1987) 43 f.

¹⁴⁸⁶ M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main 1981) 67–76.

¹⁴⁸⁷ P. Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis* (Frankfurt am Main 1979) 335–357 Kapitel über die Symbolik; Bammer 1984, 146 f.

bole wie politisch motivierte *power*¹⁴⁸⁸. Durch den antiken Devotionalienhandel kam es zu einer erheblichen Verbreitung der Motivgaben und zu einer Art ›religiösem Tourismus‹, der vor allem durch die ›Wallfahrten‹ in der Antike belegt ist¹⁴⁸⁹.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Tatsache, dass gewisse Objektarten nur an bestimmten Kultplätzen vorkommen. Auch hier ist ein Zusammenhang mit dem Phänomen der Gabe herstellbar, da z. B. mit Statuetten nur ganz gewisse Dinge (bestimmte Gegengaben) erreicht werden sollten¹⁴⁹⁰.

Bei den dargebrachten Gaben im Artemision kann nicht von einem Tausch von zwei gleichwertigen Dingen gesprochen werden, denn als Opfernder gab man meist Materielles und erhielt bzw. erwartete dafür in erster Linie immaterielle Phänomene wie Gesundheit, gute Ernte etc. Man tauschte also Sachen oder ›Realien‹ gegen Substitute. Um so eine abstrakte Äquivalenzbeziehung herzustellen, muss eine Umkehrung stattfinden: Die Sache wird ein Substitut für das Phänomen und umgekehrt¹⁴⁹¹. Hier liegt eine weiterentwickelte Form des Austausches vor, die, historisch gesehen, auf sozialen und mentalen Revolutionen basiert, denn der Ursprung ist eine Beziehung von äquivalenten Elementen, wie Frau gegen Frau, Objekt gegen Objekt etc. Das momentane Ende dieser Entwicklung bildet das Geld bzw. heute die Aktien, die einen universellen Charakter haben und gegen alles getauscht werden können.

Auch für die Situation im Artemision stellt sich die Frage, ob die Gabe von Objekten schließlich durch Geldgeschenke ersetzt wurde oder ob beide Arten nebeneinander in unterschiedlichen Funktionen existierten: einerseits die Gaben an die Götter als sakrale, rituelle Bedeutung, andererseits das Geld an das Heiligtum als profane Bedeutung, um das Heiligtum erhalten zu können. Gold ist als Maß der Werte »nur ideelles Geld und ideelles Gold; als bloßes Zirkulationsmittel ist es symbolisches Geld und symbolisches Gold; aber in seiner einfachen metallischen Leibhaftigkeit ist Gold Geld oder Geld wirkliches Gold«¹⁴⁹². Geld fungiert als Maß des Warenwertes, als Mittel des Warenaustausches und als Reserve und Demonstration des Reichtums, da es die Funktion des Goldes übernahm und als Ersatz oder als Symbol diente und nur dadurch einen Wert erhielt, weil es dieses repräsentierte¹⁴⁹³.

Die Natur der Gabe beruht im Fall eines Votivs also einerseits auf dem wertvollen Material und der aufgewendeten Arbeit (ihrer Herstellung und Verzierung), andererseits aber auch auf der immateriellen Realität, die dem jeweiligen Objekt innewohnt. Beide Aspekte beinhalten Ideen und Symbole, die dem Objekt eine soziale Macht verleihen, welche wiederum zur Ausübung von Einfluss genutzt wird. Die Gabe wird damit ein Pfand für die Verpflichtungen zwischen den Partnern und kann als sog. symbolisches Kapital im Sinne P. Bourdieus angesprochen werden, als eine Art Garant, der während der Verhandlungen als Sicherheit eingesetzt wird¹⁴⁹⁴. Trotzdem wäre es eine Illusion zu glauben, der Gabentausch umfasse das Gesamte des sozialen Lebens und könne die Totalität des Sozialen erklären¹⁴⁹⁵.

Die griechische Elite verwendete die kostbaren Objekte in ihren Heiligtümern als ostentative Weihungen an die Götter und demonstrierte damit nicht nur ihre Gläubigkeit, sondern drückte gleichzeitig auch ihren höheren Status gegenüber den anderen Gesellschaftsmitgliedern aus. Um Ansehen innerhalb der Gesellschaft zu erwerben, genügte es nicht, ›nur‹ reich und mächtig zu sein. Beides musste auch nach außen hin gezeigt werden, um Achtung zu erhalten. Durch dieses demonstrative Zurschaustellen stiegen Ansehen und Prestige des Gebers vor den anderen wie auch vor sich selbst¹⁴⁹⁶. Die Motivgabe war also durchaus mehr als nur ein ›Geschenk‹: Sie diente nebenbei auch als ein Prestigeobjekt für den Nehmer, also die Gottheit selbst, und für ihre irdischen Vertreter (die Priester oder das Heiligtum), da durch eine reichhaltige Gabe die eigene Machtposition gegenüber anderen Heiligtümern gesichert war.

¹⁴⁸⁸ Langdon 1987, 112.

¹⁴⁸⁹ Gladigow 1985/86, 119 f.; B. Kötting, *Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen der alten Kirche* (Münster 1950); G. Lanczkowski, *Die heilige Reise* (Wien 1982).

¹⁴⁹⁰ Ähnlich verhält es sich auch bei bestimmten Naturvölkern: Godelier 1999 mit Beispielen.

¹⁴⁹¹ Godelier 1999, 215 f.

¹⁴⁹² Karl Marx, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in: K. Marx – F. Engels, *Werke XIII* (Berlin 1969) 102.

¹⁴⁹³ Godelier 1999, 44 f.

¹⁴⁹⁴ P. Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis* (Frankfurt am Main 1979) 335–357.

¹⁴⁹⁵ Godelier 1999, 100 im Gegensatz zu M. Mauss und C. Lévi-Strauss.

¹⁴⁹⁶ Th. Veblen, *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen* ⁶(Frankfurt am Main 2000, Neudruck von 1899) 47 (Literaturhinweis A. Bammer).

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass ein Motiv verschiedene Zwecke, oder aber in verschiedenen soziokulturellen Zusammenhängen gleichzeitig nur eine Funktion erfüllen kann. Goldappliken beispielsweise dienten als Schmuckbesatz für Gewänder. Dennoch ist nicht mit absoluter Gewissheit nachweisbar, ob sie von vornherein dem Gewand der Kultstatue angehörten oder individuelle Weihungen einer Gruppe oder einer Einzelperson an die Gottheit waren. Noch differenzierter müssen die Motive auf den Appliken betrachtet werden: Die Wahl eines bestimmten Motivs wurde vermutlich bewusst getroffen und könnte als einem bestimmten Clan oder einer Adelsfamilie zugehörig gedeutet werden, oder aber in einem symbolischen Zusammenhang mit der Gottheit stehen.

Diese durchaus unterschiedlichen Elemente eines Kommunikationsakts treffen auch auf viele andere Gattungen der Goldfunde im Artemision zu:

1. Anhänger oder Plättchen in Form menschlicher Körperteile (z. B. Kat. 14–24; London 915; Istanbul 3074. 3089. 3183) können als metonyme Zeichen betrachtet werden¹⁴⁹⁷. Hier existiert eine innere Beziehung zwischen Objekt und Realität, da sie demselben Kontext angehören. Allerdings steht das Objekt für die Realität, indem es als Teil das Ganze repräsentiert. Die Gabe fungiert als *pars pro toto*.

2. Plättchen in Form von Raubvögeln (Kat. 29. 30) oder Bienen (Kat. 46)¹⁴⁹⁸ können als Symbole betrachtet werden. Die Assoziation zwischen dem Objekt und der Realität ist in diesem Fall zunächst willkürlich, wird aber im Laufe der Zeit konventionalisiert und daher allgemein bekannt und akzeptiert: Ein Symbol ist immer von der jeweiligen Glaubensvorstellung abhängig. Auch das Kultobjekt bildet eine Synthese aus dem Wirklichen und dem Imaginären. Es besitzt einen symbolischen Wert, aber ohne sich darauf reduzieren zu lassen, nur Symbol zu sein¹⁴⁹⁹.

3. Anthropomorphe Statuetten oder Bleche, die sich mit der verehrten Gottheit identifizieren lassen, werden als Ikone bezeichnet. Ein Ikon ist eine spezielle Art des Symbols, wobei die Assoziation auf der gewollten Ähnlichkeit beruht. Eine Statuette als Motivgabe kann also ein Symbol für die Gottheit sein, diese selbst darstellen oder auch enthalten¹⁵⁰⁰.

Damit wird die Motivgabe also zum perfekten Zeichen. Sie ist nicht nur weit ökonomischer als es allgemein in der Forschung zur Ermittlung von sozialen und politischen Funktionen angenommen wird, sondern sie besitzt auch einen symbolischen Gehalt sowohl auf der Ebene ihres Materials als auch ihrer Motive: Die Goldfunde im Artemision waren nicht allein Schmuckobjekte, vielmehr stellten sie Gegenstände symbolischen Handelns dar. Sie wurden zu bestimmten Anlässen gestiftet und dienten zugleich der Visualisierung von Status und Leistung wie von Bindung und Identität.

¹⁴⁹⁷ E. Leach, *Culture and Communication. The Logic By Which Symbols Are Connected* (Cambridge 1976) 9–16 zur Metonymie.

¹⁴⁹⁸ Zur inhaltlichen Verbindung zwischen den Darstellungen und der Gottheit s. o. Kap. XIII. 1.2.

¹⁴⁹⁹ Godelier 1999, 194.

¹⁵⁰⁰ Gladigow 1985/86, 118; Rouse 1902, 283 f.; W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 154 f.