

ISSN - 1300 - 4921



SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
FEN - EDEBİYAT FAKÜLTESİ

EDEBİYAT DERGİSİ

Yıl : 1997

Sayı : 11

Fen - Edebiyat Fakültesi

1997 - KONYA

EINE BRONZENE STATUETTE AUS ERZURUM*

Mustafa Şahin * □

In Erzurum stieß ich auf eine Gruppe von Antiken¹⁾, die von Bauern in den 70er Jahren bei Raubgrabungen in der Provinz Erzurum, im Landkreis Narman, in einem Ort, dessen Name nicht bekannt gegeben wurde, hervorgeholt und auf illegalem Wege zum Kauf angeboten worden waren. Unter den antiken Stücken ist das Interessanteste, heute leider verschollene eine bronzenne Statuette, die ich hier nun beschreiben werde (Abb.1-6).

Höhe: 0,65 cm.

Kopfhöhe: 0,10 cm.

Tiefe: 0,09 cm.

Breite: 0,30 cm.

Arm länge: 0,25 cm.

Gewicht: 27 gr.

* Hiermit möchte ich mich noch einmal bei meinen Lehrern Herrn Prof. Dr. R. ÖZGAN und Dr. ÖZGAN für ihr reges Interesse und ihre Unterstützung bei meinen Untersuchungen, sowie für die Durchsicht des Manuskripts bedanken. Ferner danke ich auch Herr P. Köglér, die den Text verbesserte. Die Abbildungen der Anmerkungen entsprechen dem Englischen im Archäologischen Anzeiger 1992, 243 ff.

1) Mit unserer Figur zusammen wurden noch andere Gegenstände gefunden: Eine Gruppe von Grabbeigaben in Form einer Beisetzzeit, einer Bronzemeißel und verschiedene Tongefäße, die nach Aussage der Händler am Fundort zerbrochen und weggeworfen wurden.

Mit diesem vorliegenden Aufsatz soll nicht nur die Beziehung zwischen der Kunst von Urarta und Luwiden aufgezeigt werden, sondern er soll gleichzeitig auch als Beitrag für die Herkunft und eventuelle Wiederbeschaffung der Statuette dienen.

Unsere Statuette wurde in Bronzeußtechnik² hergestellt. Hierfür wurde eine aus vier Teilen bestehende, vor dem Guß zu einem einzigen Stück zusammengefügte Gußform verwendet (Abb.2). Zwei dieser Teile sind für die Arme, eines davon für Rumpf und Beine, und das vierte Teil für die Kappe über dem Kopf benutzt worden. Obwohl die scharfen und überstehenden Nähte, die durch den Guß entstanden, mit einem Werkzeug abgearbeitet wurden, können diese bei sorgfältigem Hinsehen als dünne Linien erkannt werden.

Der Kopf der Statuette ist im Gegensatz zum Körper sehr groß (Abb.1). Stirn und Ohren sind nicht deutlich ausgeprägt. Auf dem Kopf trägt sie ein Käppchen, dessen oberer Rand vermutlich abgebrochen ist, und das unnatürlich sitzt. Auf dem Käppchen sind parallele senkrechte Rippen eingetieft. Das abgebrochene Oberteil des Käppchens endete wahrscheinlich in der Art eines Pinos.

Das Gesicht unserer Statuette ist etwa dreieckig (Abb.1,4,6), doch

2) Hier möchten wir kurz auf die Bronzeußtechnik zu sprechen kommen. Zu Beginn des Bronzezeitalters (um 3000 v.Chr.) fing man an, zwei oder mehrteilige geschlossene Gußformen zu benutzen. Somit bot sich mit Hilfe dieser Technik die Möglichkeit, dieselbe Form mehrfach zu verwenden (R. Forbes, "Extracting, Smelting and Alloying", ed. C.Singer, *History of Technology* 1, (1956), 588). Für den mehrteiligen geschlossenen Guß wird zuerst ein Modell des gewünschten Werkes aus Ton hergestellt. Danach wird um dieses Modell herum wieder eine Außenform aus Ton aufgetragen. In die Außenform werden kleine Löcher gebohrt, damit das geschmolzene Metall eingefüllt werden kann und sich keine Luftbläschen bilden können. Danach wird diese Form in zwei oder vier Teile geschnitten und das Modell herausgenommen. Die beschriebenen Teilstücke werden, nachdem sie im Ofen gebrannt wurden, wieder zusammengesetzt und von außen mit Hilfe eines Drahtes sorgfältig und fest zusammengebunden. Nach diesem Vorgang wird durch die zuvor geöffneten Löcher das geschmolzene Metall hineingegossen und der Gußvorgang somit beendet (H. Maryon, *Metal Work and Enamelling* (1971), 204). Nachdem das Metall langsam abgekühlt und fest geworden ist, werden die Teile der Gußform abgenommen. Bei den Werken, die mit Hilfe dieser Methode gegossen werden, kann man die Verbindungsstellen als feine Linien erkennen. Die auf diese Weise angefertigten, massiven Werke sind schwer und ziemlich kostspielig. Obwohl man auf diese Art u.Weise auch größere Werke hätte herstellen können, wurde es allgemein vorgezogen, kleinere Werke herzustellen (J. Eggeby, *Islam Maden Sanatının Seltisimel* (1978), 26). Zu den Bronzeußverstehten und der Gußtechnik s. ausführlich D.G. Miller, S.F. Dostger, *Master Bronzes from the Classical World* (1968), 9 ff.; G. Zimmer, *Geschichte Bronze-gusswerkstätten* (1990), 127 ff.

die spitzen Winkel wurden abgerundet. Das Kinn bildet den Scheitel des gebildeten Dreiecks. Es ist deutlich, daß diese Spitze einen Bart meint³. Der Mund ist nach innen gewölbt, als ob man versucht hat, ihn naturgemäß darzustellen. Die Nase bildet die Verlängerung der Augenbrauen, sie ist ziemlich spitz und vom Profil her gesehen scharfkantig. Die unter den Augenbrauen betonten Augen ragen plastisch wie Beulen hervor. Wenn man das Gesicht vom Profil her betrachtet, bildet es einen Bogen, der sich von der Augenbrauenerhebung aus über die Schläfe zum Kinn spannt: In der Frontalanalicht bietet sich das starke Kinn dar. Daß im Gesicht die Backenknochen nicht ausgearbeitet worden sind, deutet darauf hin, daß der Künstler nicht die Erfahrung besaß, auf manche Einzelheiten einzugehen, oder daß er nicht über die technische Möglichkeit, diese zu bilden, verfügte. Zwischen dem Klippchen und den Augenbrauen ist die Stirn kaum zu sehen. Im Profil ist im Gesicht keine Vertiefung zu sehen. Von der Linie, die das Gesicht umgrenzt, wurde gleich zum Hals übergegangen und der Hinterkopf, der normalerweise rund ist, ist hier abgeplattet. Teile wie Nacken und Hals sind unnatürlich ausgearbeitet. Das Auffälligste ist, daß die Ohren nicht angedeutet wurden. Die stilisierten, von beiden Seiten zusammengeführten Haarbüschel wurden an der Stelle des Nackens vermutlich zusammengeflochten und hängen lang herab, doch die Locken wurden nicht angegeben.

Bei der Statuette wurde vom Kopf gleich zum Körper übergegangen, dabei wurden Elemente wie Hals und Schulter nicht angegeben (Abb.1-3). Der Körper verbreitert sich unnatürlich nach unten zu. Die Hüfte, die den Übergang von der Taille zu den Beinen bildet, ist abgeflacht anstatt gerundet. Das unnatürliche Aussehen der Statuette ist auch bei den Armen zu beobachten (Abb.3-5). Die Arme, die als dünne Streifen zwischen Kopf und Körper beginnen, verbreitern sich nach unten zugehend und sind an der Hüfte nach vorne gestreckt. Der linke Arm ist etwa an der Stelle des Handgelenks abgebrochen. In der rechten Hand hält sie einen nicht

3) Für eine derartige Betonung des Kinns durch den Bart v. D.E.L. Haynes, JRS 72, 1982, 74 ff. Pl. 1-E.

identifizierbaren Gegenstand.

Das Geschlechtsorgan der Statuette, die wir zu beschreiben versuchen, liegt höher als an seiner natürlichen Stelle und ist lithyphallisch gebildet. Der Hoden dagegen wurde mit großer Sorgfalt an seiner natürlichen Stelle dargestellt (Abb.1). Unter den anatomischen Außergewöhnlichkeiten bei unserer Statuette ist sehr auffallend, daß man versucht hat, das Geschlechtsorgan natürlich zu formen⁴.

Bei der Statuette sind die Beine entgegen den anatomischen Gegebenheiten als Verlängerung des Körpers aufgefällt worden (Abb.1). Am unteren Teil des linken Beines ist Innen eine Erhebung zu sehen. Diese ist so groß, daß sie kein Fußfehler sein kann. Vom Profil her gesehen bildet der Körper außerdem einen Bogen nach innen (Abb.3). Die Hüfte biegt sich nach außen, der Kopf und die Füße sind dagegen nach innen geneigt. Der Halbmondbogen der Statuette und der labile Stand der Füße deuten unserer Meinung nach darauf hin, daß ursprünglich noch ein Teil existierte. Vermutlich wurde die Statuette entweder mit Hilfe der Auskrägung am linken Bein auf die Standfläche gestellt, oder mit Hilfe einer anderen Methode standfest gemacht⁵. Daß an der Fußsohle keine Schweißstelle zu sehen ist, unterstützt die erste These. Aber bis heute ist kein Fund zum Vorschein gekommen, der die erste These bestätigen könnte⁶.

4) Wie wir wissen, ist seit den Hittitmaterialien des Paläolithikums das Geschlechtsorgan Symbol für Überfluß und Fruchtbarkeit. Für ausführliche Beispiele siehe A. Ugan, *Dieje Anadolu ve Mezopotamya* (1960), 12 ff. Die Betonung besonders der mit der Fortpflanzung in Verbindung stehenden Organe bei den Muttergottheiten der neolithischen Zeit (zahlreiche Beispiele bei J. Mallart, *The Neolithic of the Near East, past and present*), ein iranisches Beispiel aus der Zeit vom Ende des 4. Jts. Anfang 3. Jts. [P.-T. Bosshard, *Orte und frühes Griechenland, Antikemuseum Basel-Sammlungsbüchlein* (1960), 10 Nr. 7] datiert wird. Für die geometrische und archaische Periode Griechenlands s. E. Rieu, *Olympische Spiele VIII* (1967), 213 ff. Taf. 166-167, 118-119, sowie ein anderes Beispiel römischen Zeit aus Ephesos [S. Türkoglu, *Ephesus Museum* (1972), 23] zeigen, wie weit verbreitet diese Vorstellung war und wie sie sich über die Zeiten fortsetzt.

5) Wie es auch bei dem Beispiel aus dem Iran der Fall: H.-E. Bosshard, a. a. O., 10 Nr. 7.

6) Bei der in Muz gefandenen bronzene Frauenstatuette befindet sich am Fuß ein Loch von 0,8 cm. Durchmesser und 38 cm. Länge, das Lager eines Bronzestabes, s. O.A. Taglıdır, *TürkArch* 23-2, 1976, 103. Abb.4 a-c. Es ist deswegen bemerkenswert, weil auch unsere

Die Kopfbedeckung unserer Statuette hat Parallelen bei den Funden von Gylmil. Der Gott auf dem Bronzeblech von Gylmil trägt eine Kappe auf dem Kopf, genau wie unsere Statuette auch. Es gibt allerdings keine feste Regel, daß bei jedem Beispiel auch Hörner, die in unterschiedlicher Anzahl göttliche Symbole für die Bedeutung des Gottes darstellen, vorhanden sein müssen. Denn es gibt auf den Bronzeblechen von Gylmil auch Götterdarstellungen ohne Hörner an der Kopfbedeckung⁷.

Die Funde von Gylmil⁸ zeigen nicht nur, daß unsere Statuette ein Gott ist, sondern sind auch ein wichtiges Argument dafür, sie zur unartäischen Kunst zu zählen (Abb. 8-9). Obwohl diese Parallelen in Drucktechnik auf die Bronzebleche geprägt wurden, sind sie doch durch die engen Übereinstimmungen in der Gesichtsbildung außerordentlich wichtig: Wenn man das Köpchen wegdenkt, sind die dünne glatte Stirn, das Gesicht, das sich nach unten hin zuspitzt, die Augen, die dadurch betont sind, daß sie vorquellen, die wiederum betonte Nase, und der Mund trotz der verschiedenen Gattungen beiden gemeinsame Eigenheiten. Daß das menschliche Auge betont und auffallend gearbeitet wird, ist ohnehin eine besondere Eigenschaft der unartäischen Kunst⁹. Hinzu kommt, daß die Nase von der Stirn an stark nach vorne ragt und deutlich gebogen ist¹⁰. Auch die Augenbrauen sind betont. Diese besondere Form wurde bei allen Figuren, wie geartet und fortgeschritten sie auch sind, mit großer Sorgfalt gepflegt¹¹. In diesem Zusammenhang muß das Beispiel von Mup¹²

Statuette mit einer ähnlichen Stirn ebenfalls gemacht worden sein könnte.

7) A. Izan, *Bulletin* 38, 1974, 207 Abb. 26; H.-J. Kühner, a.a.O. 25 ff. Ausführlich besprochen bei O.A. Tapfner, *Bulletin* 42, 1978, Abb. 3, 11, 12, fig. 2, 4; H. Dammhauer, *Neue Höhe Götterbilder und Opfergaben, Ausstellungskataloge der polhistorischen Staatssammlung* 12 (1985), 52 ff. Nr. 15c.

8) O.A. Tapfner, a.a.O. Abb. 27-28, 37.

9) E. Akurgal, *Anadolu Hypparhion* (1966), 177.

10) E. Akurgal, a.a.O. 177.

11) Z.B. zeigt eine in das Ende des 8./Anf. v. Chr. datierte Kesselratsche trotz ihrer entwickelten Form und der späten Entstehungszeit, wie die ältere Tradition bei der Wiedergabe der Augenbrauen, der Augen und der Nase weitergeführt wird (E. Akurgal, a.a.O. Abb. 54). Nach der Meinung von Akurgal können wir sogar so weit gehen zu behaupten, daß die in den strukturellen Größen gefundenen Abtauchen eben wegen dieser aufgeführten

erwähnt werden: Obwohl die Muystatuetten von Kopf bis Fuß eine angezogene Frau darstellt, stimmen ihre Eigenschaften wie das sich nach unten zuspitzende Gesicht, die betonten Augenbrauen und die Nase, der nach innen gewölbte Mund, und als wichtigste der ohne Angabe von Einzelheiten, rechtwinklig gearbeitete, vom Profil her betrachtet einen Rundbogen bildende Körperbau mit denen unserer Statuette überein.

Die uraltliche Kunst fällt speziell mit ihren Figuren auf, die in Form von Flachmännern oder Flachpriestern gearbeitet sind. Es gibt mehrere Beispiele dieser Art, wie das von Karmir Blur¹³; Proportionsloser, oberflächlich gearbeiteter Körper, Übergang vom Kopf zum Körper, ohne daß der Hals angegeben wurde, übereinstimmende Bewegung der Arme, der besonders betonte Mund, gleiche Eigenschaften die kurzen Beine; und auch das Beispiel aus Adilcevaz¹⁴; besonders das im Archäologischen Museum von Erzurum aufbewahrte (Abb.7), muß wegen der übereinstimmenden Eigenschaften wie der im Profil auffällenden Adlernase, den betonten Augen, dem sich unten verbreiternden, undifferenzierten Körper und der kurzen Beine auf dieselbe Tradition zurückgehen. Insbesondere die Beispiele mit charakteristischen Eigenschaften wie der nach innen gebogenen Form des Gesichtes, der schmalen Stirn, den plastisch vortretenden Augen, der Adlernase, der besonderen Ausformung von Mund und Bein können noch vermehrt werden: z.B. eine Figur auf einem Bronzegefäß aus Hasanlu¹⁵, sowie eine Figur auf einer Steindose aus Karmir Blur¹⁶, in so einem breiten Gebiet so ähnliche, wie von einer Hand

Eigenschaften zur uraltlichen Kunst gehören müssen (ibid., 177).

12) O.A. Tappin, *TürkAD* 23-2, 1936, Abb. 4a-c. Eine Weiterführung der anatolischen Formen beobachten wir bei einer Kupferfigur aus Beynaki. Es handelt es sich um eine männliche Figur, doch ist die Übereinstimmung bei der Gestaltung des Kopfes erwähnenswert. v. E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens* (1961), Abb.137-138.

13) Drei kleine Tonstatuetten von Flachmännern wurden in der Nähe eines Altars im Lagerhaus Nr.25, das als Werkstatt benutzt wurde, gefunden. B. Petrovski, *B.S.C.J.Bergiel* 23, 1965, 48; ders., *Ureals* (1969), Abb. 65.

14) B. Ögen, *AA* 82, 1927, 48 Abb.9.

15) E. Akurgal, *Uralische und altiranische Kunstzentren* (1968), Taf. 42.

16) B.Petrovski, *Ureals* (1969), Abb. 110 (besonders die Figur ganz rechts).

geschaffene, lediglich durch das Material unterschiedene Werke anzutreffen, zeigt, wie sehr die uraltäische Kunst den traditionellen Regeln verbunden war¹⁷.

Bevor wir dieses Thema beenden, möchten wir etwas über die Armhaltung der Figuren sagen: Die Bewegung der Arme ähnelt im Grunde derjenigen der in der uraltäischen religiösen Kunst sehr oft vorkommenden, den Lebensbaum befruchtenden Figuren¹⁸. Die Beispiele aus Adilcevas (Abb. 7)¹⁹ ähneln von der Handbewegung her auch unserer Statuette (Abb. 5). Die Fischmänner halten in der linken Hand einen Gegenstand²⁰, der einem Kupferreimerchen ähnelt, den rechten Arm halten sie nach vorne gestreckt. Vielleicht hielt unsere Statuette auch solch ein Kupferreimerchen in der linken Hand, das abgebrochen ist. Oder der Gott hält in einer Hand eine sog. Standarte, deren Form und Funktion in der Realität uns unbekannt ist, wie auf einem Weibblech von Gyiml²¹. Wenn unsere Statuette, wie wir behaupten, als Motiv den heiligen Baum befruchtet oder ein Standarte hielt, könnte dies auch ein Hinweis dafür sein, sie zur uraltäischen Kunst zu zählen. Denn obwohl das Motiv der Befruchtung des heiligen Baumes

17) Eine der wichtigsten Charakteristika der uraltäischen Hofkunst ist, daß die Gestaltung von Feinsachen und Statuen wie auf offiziellem Befehl von bestimmten Werkstätten erfolgte. Aus diesem Grund folgte der Stil der uraltäischen Hofkunst strengen Gesetzen, die die Künstler sich aneignen mußten. So wurde beispielsweise das Aussehen eines uraltäischen Gottes vorher genau festgelegt. Daher sind zwischen den in den provinziellen Werkstätten hergestellten Götterfiguren nie besondere Unterschiede festzustellen, v. B. Potrovski, *Statue, The Kingdom of Van in Art* (1967), 19. Lediglich Form, Farbe und Verzierung variierten je nach Kompetenz des Künstlers beim Kupfern. O. Bell, *Aradokh/Arak VI*, 1978, 71.

18) Auf den Wandmalereien des Audintzovais (Apudans) von Altanep (T. Özgüç, *Altanep II* (1995, Taf. 9.2), auf dem Deckel der Steinbox aus Karatlı Bur (B. Potrovski, a.O., Abb. 1102).

19) B. Ögür, AA 82, 1967, 48 Abb. 9.

20) Obwohl sich das Kupferreimerchen meistens in der rechten Hand der die Befruchtungsaktion durchführenden Statuetten befindet, darf dies nicht als ausschließliche Regel angesehen werden. Denn die rechts stehende Figur auf einer Wanddekoration von Khosabat hält das Kupferreimerchen in der linken Hand, v. A. Perrot, *Assur* (1961), Abb. 342.

21) H. Darnhelmer, a.O., 54 Nr. 17.

assyrischer Herkunft ist²², ist es bei den Urartäern eine weitverbreitete Darstellungsform.

Die Völker des Ham-Stammes bildeten als Schutz gegen die sich vermehrende Angriffe der Assyr die Urartu-Monarchie²³. Als Religion führten sie die hethitische Tradition²⁴ weiter und wählten zwei Wege, um ihre Götter anbeten zu können: Tempel und heilige Haine.

In heiligen Hänen, in denen Anbetung in der freien Natur erfolgte, spielten Stele²⁵ und Nische²⁶ als Kultelement eine große Rolle. Diese Art der Anbetung ist in der urartäischen Religion sehr verbreitet. Aber weil dies mit unserem Thema nichts zu tun hat, wollen wir hier nicht weiter ins Detail gehen.

Eine andere Form der Anbetung wurde in geschlossenen Gebäuden

22) T. Özgüç, a.O., 7 ff.

23) O. Bell, *Anadolu Anag* VI, 1976, 45.

24) Bei den Hethitern gibt es zwei Arten der Gottesanbetung, nämlich in Tempeln und im Freien: Die in Bogazköy zu Tage gekommenen fünf Tempel belegen die erste, das Heiligtum Yazılıkaya den Kult in freier Luft. Ausführliche besprochen bei W. Schärer, *HBH Mimarlık* (1982), 9 ff.; P. Neve, *Hattusa, Stadt der Götter und Tempel*, AW-Sondernummer 1992, 2 ff.

25) *Beçevdutan teziği*: die frühesten Beispiele für die Anbetung der Stele in Anatolien (R. Neumann, *Anadolu Mimarlık* (1975), 446 Abb. 576). Danach läßt sich im 2./J. in Karahöyük die weitere Entwicklung verfolgen (T. und N. Özgüç *Karahöyük Hüfuyet Raporu* (1967), 69 ff. Lev.1/1-3). Von den zahlreichen Beispielen der urartäischen Kunst geben die Funde von Altintepe (T. Özgüç, *Altintepe II* (1969), Km. 29) und Yeşilacık (V. Sevinç-O. Bell, *Anadolu Anag* IV-V, 1976-1977, 373) einen kleinen Eindruck. Ausführliche besprochen bei C. Işık, *İst* 101, 1966, 1 ff. Die Ausgrabungen in Bogazköy wiederum zeigen, daß diese Tradition später von den Phrygern weitergeführt worden ist (P. Neve, *TürkAD* 18, 1969, Km. 7a-d). Ausführliche besprochen bei F. Işık, *TürkAD* 28, 1989, 20.

26) Die wichtigsten dieser Nischen, die vielleicht eine Tür darstellen, die sich ins Jenseits öffnet, stammen aus Meherkapı (Für ausführliche Information v. S. Akad, *Orientalia* 34, 1965, 441 ff.; F.W. König, *Die Götterwelt Armeniens zur Zeit der Chaldeer-Dynastie* (2.-7. Jhr./Chr.), *Archiv für Völkerkunde*-B, 1953, 142 ff.; O. Bell, *Anadolu Anag* VIII, 1979, 29 ff.) *Arslanlı* (F. Işık, *Belletristik* 100, 1967, 510 Abb.12) und *Yeşilacık* (V. Sevinç-O. Bell, a.O. 367 ff.). In den Nischen befindet sich in der Regel eine Inschrift, manchmal auch eine Relieffigur, wie z.B. in *Meluzgit* (H.Th. Bossert, *Altanatolien* (1942), 90 Abb. 1161) und *Alyar* (F. Işık, *TürkAD* 28, 1969, 18 Abb.18). Diese Art von Reliefnissen wurden später, ebenso wie die Kultstele auch, von den Phrygern übernommen (V. Sevinç-O. Bell, a.O. 370 und F. Işık a.O.18).

ausgeübt. Für diesen Zweck wurden monumentale Tempel errichtet, in die Götterstatuen gestellt wurden²⁷. Der Urartler hat also die Götter außer durch die Symbole von Stiele und Nische auch in menschlicher Form wahrgenommen²⁸. Obwohl es bis heute nur wenige gibt, sind der urartäischen Kunst Statuetten aus Bronze oder Ton nicht fremd.

Um die Völker der eroberten Gebiete zentral verwalten zu können, oder vielmehr, um sie zu Urartlern machen zu können, bildete das Königreich Urartu ein neues Staatenpantheon²⁹, das als offizielle Staatsreligion auch die Götter dieser Völker mit einbezog³⁰. In dieser neuen Religion wurden die Motive für Gott oder König durch Kraft- und Macht-Symbole, nämlich durch das Zusammenfügen von verschiedenen Organen unterschiedlicher Tiere ausgedrückt, und durch diese Mischform, die einen Eindruck von mächtiger und übernatürlicher Macht erweckte, versuchten sie die unter ihrer Oberhoheit stehenden Völker zusammenzuhalten³¹. So z.B. sehen wir auf den Votivblechen von Glymkil aus der Zeit der Jahre des Untergangs der Urartler, daß die Tier- und Mischwesen-Motive, die übernatürliche Kraft und Fähigkeit symbolisieren, verschwunden sind³². Hieraus entnehmen wir, daß sich die einzelnen Personen mit dem Niedergang und dem Machtverlust des urartäischen Königreiches gegen die offizielle Staatsreligion wandten; sie identifizierten sich nicht mehr mit ihr und zogen es vor, wieder ihre eigenen Schutzgötter anzubeten. Diese Religion, die durch keinerlei Druck des Staates vernichtet werden konnte, ist

27) E. Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları* (1968), 176.

28) Die Figuren auf den Bronzeblechen von Glymkil stellen Götter dar, s. A. Erzen, *Belléres* 38, 1974, 206; H.-J. Kolner, *Türk Tarih Kongresi IX* (1966), 311 ff. Außerdem befinden sich vier Bronzeplastiken unter der Beule, die der Asprenköy Sargon nach der Plünderung der urartäischen Stadt Musagil mitnahm, s. E. Akurgal, a.O. 176; B. Piotrowski, *D.T.C.F. Bergiel* 23, 1968, 44; J. Gónaluy, *Takım Şarkı II, Anadolu* (1987), 321.

29) O. Bell, *Anadolu Anıı VII*, 1979, 29.

30) B. Piotrowski, a.O. 36.

31) O. Bell, a.O. 31 ff.

32) O. Bell, a.O., 30; H.-J. Kolner, *Urarts, Frühhistorische Staatssammlung Nilschen, Katalog der Ausstellung* (1976), 53 ff.

der Totenglauben³³. Dies wird bestätigt durch zahlreiche Funde von Idolen aus Terrakotta und Stein in den jenseits des Kaukasus liegenden Verwaltungszentren von Kamir Blur, Arin Bend und Argjethinil und sowie auch in den Kultkammern der Wohngebäude in den Siedlungsgebieten des einfachen Volkes³⁴. Die zwischen diesen Idolen und den ebenfalls primitiven, von Vertretern des Volkes gearbeiteten Darstellungen menschlicher Gesichter auf den Bronzeblechen von Gijmil bestehenden verblüffenden Ähnlichkeiten sind typologisch außerordentlich auffallend. Aber die Herstellung von Idolen dieser Art hat während der Zeit des Niedergangs der Urartäer angefangen. Diese wurden von Menschen zwischen dem 13.-11. Jh. v. Chr., die seit der Konföderationszeit als Isolierte, in sich abgeschlossene Völker lebten, häufig verwendet³⁵. Obwohl die Herstellung von Idolen während der Blütezeit des Urartäischen Königreiches verboten war, fanden sie Sympathie beim Volk und setzten sich ununterbrochen fort. Ein Beweis für diese Kontinuität sind mehrere Idole, die während der Ausgrabungen von Kafedaryan in Dvin im Süden Ervans zu Tage kamen und die in die große Zeitspanne vom zwischen das 13.-4. Jh. v. Chr. datiert werden³⁶. Auch unsere Statuette muß unter den Erfordernissen des Totenglaubens, der allen Verbotten standhielt, als ein Werk der Volkskunst entstanden sein. Wegen der engen Übereinstimmungen zwischen den Idolen von jenseits des Kaukasusgebietes³⁷, denen von Gijmil und unserer Statuette ist es angebracht, alle diese Werke trotz ihrer unterschiedlichen Entstehungszeit, gemeinsam zu untersuchen.

Kommen wir nun zu der Frage, ob diese Darstellungsform, deren Hauptelgenschaften wir festgelegt haben, ein Charakteristikum der

33) In den Inschriften von Mchekaji stehen neben Götternamen auch Namen von Göttern, die den alten Totenglauben vertreten. v. S. Pokrovskii, B.T.C.J. Dergisi 23, 1965, 49.

34) O. Sell, a.O., 40.

35) O. Sell, a.O., 40.

36) Vgl. N. Tracharova, *Un Totole di Pietra da Erabasi Stadt Nicomel ed Egeanastolic* XIV (1971), 58 ff.

37) O. Sell, a.O., Abb. 1-1.

uraltätschen Kunst ist oder nicht. Die Art der Kopfbedeckung unserer Statuette hat ihre Parallelen in der Kunst der Nachbarländer, so z.B. in Assur³⁸, in den späthethitischen Stadtstaaten Nordsyriens³⁹ und in Luristan; allerdings stammen sie aus einer früheren Zeit. Doch von spezieller Bedeutung für unsere Figur sind neben diesen Einflüssen aus den Nachbarstaaten insbesondere die Beispiele aus Luristan. Denn wichtig ist nicht nur die Kopfbedeckung als solche, sondern auch die Art und Weise ihrer Anbringung auf dem Kopf. Die sich nach oben hin leicht zuspitzende, konische Kappe ist im Verhältnis zum Kopf zu klein, sie sitzt nicht unmittelbar auf ihm auf, sondern auf einer erhöhten Stelle auf dem Kopf. Diese Eigenart hat ihre Entsprechung bei Figuren aus Luristan (Abb. 10)⁴⁰. Von dieser übereinstimmenden Anbringung der Kopfbedeckung abgesehen, begegnet in der Kunst Luristans auch das nach Innen gewölbte Gesicht (Abb. 11)⁴¹.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten, daß die nächsten Parallelen für unsere Statuette, wenn man einmal von klassischen Schema der uraltätschen Gesichtsdarstellung absieht, in der Kunst Luristans zu finden sind. Die Beziehungen zwischen Urartu und Luristan sind allgemein bekannt und auch schon häufig nachgewiesen worden⁴². Da die Beispiele aus Luristan früher datiert sind⁴³, muß dieser Stil, wie ihn dann später die

38) Z.B. auf einem assyrischen Siegel: A. Perrot, Assur (1961), Abb. 196.

39) Z.B. auf einem Orichalcos aus Zedri: E. Akurgal, Westliche und östliche Kunstzentren (1968), Taf. 26.

40) Vgl. s. A. Perrot, a.O., Abb. 147; U. Jantsch, James VII (1972), 76, Taf. 74 B.; A.M. Nal, The Proceedings of the 14th International Congress of Classical Archaeology (1971), 349 ff. Abb. 23; E. Porada, *Alt-Iran* (1976), Abb. 59 f. de Weste. *Bronzes de Luristan et d'Afghanistan*, *Asiaticum Collection Godard* (1982), Nr. 122-125; L.M. Berghe, *Luristan can verbinden bronzenkunst mit West-Iran* (1982), Nr. 288-289; H. Danneberg, *Weste. Frühe Götterbilder und Opfergaben. Ausstellungskataloge der prähistorischen Staatssammlung* 12 (1985), 112 ff., Nr. 59; *Stories of the Past. Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection* (1990), 53 Nr. 38.

41) Z.B. ein Terrakotta-Gesicht aus Luristan: R. Ghisleria, *Iran* (1964), Abb. I. Oder eine Bronzefigurale aus Luristan: H. Danneberg, a.O., 112 ff. Nr. 59a, c.

42) E. Akurgal, a. O., 81 ff.; A. Iran, *Bulletin* 88, 1974, 211.

43) E. Porada, *Nomads and Luristan Bronzes*, *Dark Ages and Nomads* (1966), 9 ff.

Bronzebleche von Gymlil zeigen⁴⁴, zuerst dort entstanden sein. In der Folgezeit gelangte er durch Wandervölker nach Anatolien in die uraltische Kunst⁴⁵. Diese Darstellungsform, bei der im Grunde nur die wichtigsten Züge angegeben werden, gelangte nach Westen⁴⁶, dort wurde sie von den Künstlern und vom Volk aufgegriffen, um dann bis nach Italien zu gelangen; lange Jahre hindurch wurde sie für Bronze- oder Ton-Statuetten als Modelltypus verwendet⁴⁷.

Da für die uraltische Kunst bis heute keine genaue Chronologie festgelegt werden konnte⁴⁸, sowie wegen der geringen Anzahl von datierten Werken, und weil außerdem für die von uns herangezogenen Beispiele aus Luristan noch keine verbindliche Datierung existiert⁴⁹, ist die

44) A. Izzi, a.O., 211.

45) Die Eigenschaften, die wir an unserer Figur zu beschreiben versuchten, finden wir auch in der geometrischen Kunst Griechenlands. Diese Charakteristika sind durch die regen Handelsbeziehungen in den Westen, vor allem auf das griechische Festland gelangt, wo sie die Wurzel für eine neue Darstellungsform bei Tonkollon- und Bronzeplastiken bildeten: zu den Beziehungen zwischen Ost und West s. K.R. Maxwell-Hyslop, Iraq 18, 1946, 150 ff.; F. Amandry, Syria 35, 1968, V. Müller, Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien (1929); E. Kunze, Of 1 (1944) ders., Neue Meisterwerke Griechischer Kunst aus Olympia (1968); F. Metz, Geschichte der Griechischen Kunst, Die Geometrische und die Iyrischarchaische Form (1962); N.Himmelfarn, Bemerkungen zur geometrischen Plastik (1964); S.Schwetzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (1969).

46) H. Frankfort, bei diese Beziehungen anhand der Keramik untersucht, stellte fest, daß es sich ähnlich bei den Tonvasen verhält, nämlich, daß sie aus dem Osten stammen ohne allerdings die nordiranische und arabische Kunst zu beachten, und sich von Troja über das griechische Festland verbreitet haben; H. Frankfort, Studies in the early Pottery of the near East I, 73, II 103; Ann. I, V. Müller, a.O., 81 ff.; K.R. Maxwell-Hyslop, a.O., 150 ff.; H. v. Herrard, Jd SI, 1966, 74 ff.; V. Jantzen, a.O., 74 ff.; A.M. Roe, a.O., 349 ff.; F. Jde, TirkAD 28, 1969, 1 ff.

47) Für ähnliche Beispiele im Westen s. V. Müller, a.O., passim; J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford (1961), 89 ff. 303-302; G. Zampieri, Bronzetti figurati Etruschi, Helvet, Palaeovisual e Romanal del Museo Civico di Padova (1966), 102 ff. Nr.81 ve 136 ff. Nr.64; H. Buchard, AntK 33, 1960, 3 ff. Taf. 1; Claries of the East, Ancient Art from the Shelby White and Leon Cella (1960), 105 Nr.85.

48) H.-J. Kolmer, Tirk Turkil Kongress IX (1966), 213 ff.

49) Obwohl die zeitliche Abfolge der luristanischen Werke in etwa festgelegt sind die Diskussionen über die Datierungen noch nicht beendet. Zu diesem gibt es drei weit auseinander liegende Vorschläge: I. Schaeffer, der eine Beziehung zu den Kasiten sieht, zwischen 1500-1200 (C.F.A. Schaeffer, Stratigraphie Comparée et chronologie de

zeitliche Einordnung unserer Figur nicht leicht. Trotz dieser Schwierigkeiten werden wir versuchen, mit Hilfe der wenigen datierten Stücke aus Urartu und Luristan den zeitlichen Rahmen unserer Statuette ungefähr zu bestimmen.

Mit ihrem rechteckigen Körperbau, der Beschränkung auf wenige Details anstelle der Körperrundungen, den nach vorn gestreckten Armen und den kurzen Beinen ähnelt sie einer Tonkotta-Statuette aus Karmir Blur⁵⁰, die enge Stirn, die betonten Augenbrauen, die Augen, Nase und die flache Gesichtsform erinnert wiederum an ein Tonkotta-Kopffragment aus Hasanlu⁵¹. Bei dem Beispiel von Karmir Blur fehlt allerdings der gesonderte Übergang vom Kopf zum Hals, wie er in der Profilansicht zu sehen ist. Auch sind die Proportionen bei unserer Statuette ausgeglichener als bei der Figur von Karmir Blur. Die engen Übereinstimmungen mit der ins 9. Jh.v.Chr. datierten Statuette werden stilistisch durch die Gesichtsform und vor allem durch die eckige Wiedergabe des Kinns abgeschwächt. Das spitze Kinn bei der Figur von Erzurum entspricht den natürlichen Formen mehr, daher muß sie später entstanden sein als die Figuren von Karmir Blur und Hasanlu.

Die Funde von Gyrimil sind von großer Bedeutung für die Datierung unserer Statuette, da A. Erzen über sie folgendes festgestellt hat: Das Nasenprofil der Figur unterscheidet sich vom urartäischen Typus, indem die Nase hier genau umgekehrt nach innen gebogen ist. Hier treffen wir zum ersten Mal diese Art von Profil in Urartu an⁵². Da unsere Statuette noch mehr urartäische Eigenschaften aufweist, kann sie jedoch nicht auf die Stufe der Gyrimil-Funde, d.h. zwischen das 8.-7. Jh.v.Chr. hinabdatiert

⁵⁰ *Palae orientalis* (1948), 477 ff.; 2. Codard, nach 1950, da in den Babylon-Kassiten-Schichten keine Luristan-Bronzen aufzutauchen [A. Codard, *Les Bronzes de Luristan, Ann. asiatique VIII* (1931), passim]; 3. Chahman wiederum schlägt 700-600 v.Chr. vor [B. Chahman, *Iran* (1954), 99 ff.]. Für detaillierte Informationen s. E. Forde, *Nomads and Luristan Bronzes, Duck Ages and Nomads* (1964), 9 ff.

⁵¹ B. Bobrowski, *Urartu* (1905), Abb.13; ders., *B.T.C.F.Dergiel* 23, 1905, 48.

⁵² E. Forde, *Air-Iran* (1979), 107 Abb.107, 9 Jh.v.Chr.

⁵³ A. Erzen, *Bulleten* 38, 1974, 307.

wenden⁵³,

Ein Beispiel der Mitte des 8. Jh.v.Chr., die Darstellung auf dem Bronzehelm Sandur III (764-735 v.Chr.)⁵⁴ zeigt bereits ein fleischig gewordenes Gesicht ohne den Bogen nach innen; eine Bronzestatue aus Hurvin⁵⁵, die in die 2.Hälfte des 8 Jh.v.Chr. gehört, besitzt ein fülliges Gesicht, der Hals ist angegeben, die Körperproportionen nähern sich dem natürlichen Vorbild und die Körperformen sind gerundet. Bei einer Figur auf einem Bronzegefäß aus Hasanlu⁵⁶, das in die 1. Hälfte des 7. Jh.v.Chr. gehört, sind die Körperformen deutlich ausgeprägt und abgerundet. Noch entwickelter ist schließlich eine Bronzestatue aus Luristan⁵⁷, deren Gesicht gerundet ist und an Volumen gewonnen hat, und deren Mund vor allem nicht mehr ausgehöhlt ist, sondern durch Lippen wiedergegeben ist; sie gehört bereits in die Zeit um 600 v.Chr. Alle diese Eigenschaften weist unsere Figur noch nicht auf, sie kann daher nicht später als in der 1. Hälfte des 8 Jh.v.Chr. entstanden sein.

Unsere Figur läßt sich am besten in die 1. Hälfte des 8. Jh.v.Chr. einordnen. Dieser Datierungsvorschlag wird durch eine aus Luristan stammende, in diese Zeit gehörende Standarte in Form eines Dämonenkopfes nahegelegt⁵⁸. Bei diesem sind als fortschrittliche Eigenschaften zwar die Lippen dargestellt, doch gibt es außer diesem Zug, wenn man den ausgehöhlten Mund unserer Statue betrachtet, keine wesentlichen Unterschiede. Der Dämonenkopf ist wegen der Angabe der

53) Zwar sind die Bronzestele von Tapprek in die Jahre 650-585 v.Chr. datiert worden (K.A. Tapprek, *Bulletin* 43, 1938, 216), doch muß ihr Datum etwas hinaufgerückt werden, da das hier zu beobachtende Rosettenmotiv schon bei einer luriestanischen Bronze auftaucht, die von Ersen in die Zeit vom 8.-7. Jh.v.Chr. datiert werden ist (A. Ersen, a.O., 210). Die obere zeitliche Grenze ist, wie Tapprek selbst gesagt hat, um 750 v.Chr. (A. Ersen, a.O., 20). Dieser hohe Datum wird auch von Kellner gestützt (L.-Kellner, *Third Turck Congress* 5 (1936), 134).

54) M.N. von Loon, *Moslems Art* (1966), Taf. 29.

55) B. Ghirshman, *Iran* (1964), 21 Abb. 10, 9.-8. Jh.v.Chr.

56) L. Aburgal, *Ostiranische und afghanische Kunstformen* (1968), Taf.42.

57) A. Ferris, *Assur* (1961), Abb. 147.

58) E. Fossati, *AM-iran* (1979), Abb.59, 9.-8. Jh.v.Chr.

Lippen möglicherweise ein wenig jünger als unsere Statuette. Abgesehen von diesem Unterschied sind Übereinstimmungen wie das spitze Kinn, der Übergang vom Kopf zum Körper ohne Angabe des Halses und die primitiven Arme nur ein paar von mehreren. Dieser Datierungsvorschlag deckt sich auch mit der Chronologie der geometrischen Kunst Griechenlands⁵⁹.

Als Ergebnis läßt sich festhalten, daß die Statuette in Ezeurum unter dem Einfluß der Kunst Luribans von urartäischen Künstlern angefertigt wurde, und daß sie in der 1. Hälfte des 8. Jh. v. Chr. entstanden ist. Obwohl die Entdeckung der Urartäer schon mehr als 100 Jahre zurückliegt⁶⁰, weiß man heute nicht besonders viel über ihre Kunst. Doch sowohl wissenschaftliche Ausgrabungen als auch Pfänderungen der Schatzgräber führten dazu, daß sich die Anzahl von wertvollen urartäischen Kunstgegenständen vergrößerte und sich so unsere Kenntnisse über die Kunst der Urartäer von Tag zu Tag erweitern.

59) Als Vergleich s. die Beispiele aus der 2. Hälfte 8. Jh. E. Kunze, Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia (1948), 10 Abb. 14-15; F. Metz, Geschichte der griechischen Kunst (1950), 74 ff. Taf. 14a; K. Hörmann, Bemerkungen zur geometrischen Plastik (1966), 7 ff. Abb. 14-17, 18-19.

60) Für ausführliche Informationen, siehe V. Sevin - O. Bell, Anatolia Ant. IV-V, 1976-1977, 367 ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- 1- Bronzestatue aus Erzurum, verschollen. Photo, Verf.
- 2- Bronzestatue aus Erzurum, Rückansicht. Photo, Verf.
- 3- Bronzestatue aus Erzurum, rechtes Profil. Photo, Verf.
- 4- Bronzestatue aus Erzurum, Dreiviertelansicht. Photo, Verf.
- 5- Bronzestatue aus Erzurum, linkes Profil. Photo, Verf.
- 6- Bronzestatue aus Erzurum, Detail des Kopfes. Photo, Verf.
- 7-Terrakottastatue aus Adilcevaz, Archäologisches Museum Erzurum (Zeichnung Nurettin Arslan).
- 8- Votivblech aus Gylmil. Nach O.A. Taşyörnek, *Bulleten* 42, 1978, Abb.27.
- 9- Votivblech aus Gylmil. Nach O.A. Taşyörnek, *Bulleten* 43, 1978, Abb.28.
- 10-Bronzestatue aus Luristan. Nach A.Poirot, *Assar*, 1961, Abb.147.
- 11-Tonfragment mit Reliefkopf. Nach. R. Ghishman, *Iran*, 1964, Abb.2



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11