

Ogmios.

Bemerkungen zur gallischen Kunst.

Von

Friedrich Koepf.

Hierzu Tafel IV—VII.

I. Das Ogmios-Bild bei Lukian.

Mit Recht werden Lukians Nachrichten und Urteile über Werke der bildenden Kunst sehr hoch geschätzt — verdanken wir doch diesem Schriftsteller einige Ecksteine zum Aufbau der griechischen Kunstgeschichte. Hugo Blümner hat in seiner vor einem halben Jahrhundert erschienenen und das ästhetische Empfinden jener Zeit widerspiegelnden, dennoch auch heute noch sehr lesenswerten und keineswegs ersetzten Schrift¹⁾ meines Erachtens das eigene Verdienst des Lukian zu hoch, das ihm überkommene Gemeingut der gebildeten Griechen — zu denen eben unsere beiden Hauptzeugen für die bildende Kunst, Plinius und Pausanias, nicht gehörten, der eine weil er kein Grieche, der andere weil er nicht gebildet war — zu gering bewertet. Diese Erkenntnis aber wird das Gewicht von Lukians Nachrichten und Ansichten eher mehren als mindern, und es bleibt eine Tatsache, dass diese Zeugnisse zum Wertvollsten gehören, was uns von antiker Kunstbetrachtung erhalten ist. Sehr ungerne werden wir deshalb eine aus so guter Quelle stammende Nachricht verwerfen, zumal wenn sie, falls man sie gelten lassen dürfte, ein Licht fallen liesse auf ein für uns sonst fast ganz dunkles Gebiet.

Das gilt von dem Gemälde des gallischen „Herakles“-Ogmios, das uns Lukian in seiner „Herakles“ benannten „Prolalia“ ausführlich beschreibt. Blümner hat es nur ganz beiläufig erwähnt (S. 82,¹⁾ weil er es zu den Kunstwerken rechnete, „die sich offenbar als fingiert herausstellen“, und dieses Urteil, dem nicht selten das geläufige, über Blümners Anschauung weit hinausgehende Misstrauen gegen antike Bildbeschreibungen Vorschub geleistet haben mag²⁾, hat wohl manchen von eingehenderer Beschäftigung mit dem

1) Archäologische Studien zu Lucian. Breslau 1867.

2) So z. B. bei Friedrich Matz, der sich unter Berufung auf Blümners Schrift in seiner im gleichen Jahre erschienenen Dissertation *de Philostratorum in describendis imaginibus fide* sehr entschieden im selben Sinne äussert: „*verè quicquam subesse*

Bild abgeschreckt; die Darstellung aber war nicht danach angetan, solcher Abneigung durchaus entgegenzuwirken. Ganz in Vergessenheit konnte das Bild freilich nicht geraten — schon seines Gegenstands wegen nicht bei den französischen Fachgenossen, die hier die noch heute, und heute mehr denn je, herrschende Allgewalt der Phrase durch ihre Vorfahren zu höchst drastischem Ausdruck gebracht sehen konnten, bei uns eher deshalb nicht, weil Lukians Beschreibung Künstler höchsten Rangs — keine geringeren als Raffael und Dürer — zu Nachschöpfungen angeregt hat, die freilich weder dem künstlerischen Gefühl noch dem archäologischen Anschauungsbedürfnis unserer Tage zusagen¹⁾.

Neuerdings hat dann Paul Friedländer in seiner inhaltreichen Einleitung zu den beschreibenden Gedichten des Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius²⁾ es kurz ausgesprochen, dass an der Realität des Bildes zu zweifeln nicht der mindeste Grund vorliegt, während ein Jahr später wiederum Adolphe Reinach ganz absprechend über die Beschreibung geurteilt hat³⁾.

Danach scheint es mir nicht überflüssig, die Aufmerksamkeit der Fachgenossen einmal wieder auf Lukians Bildbeschreibung zu lenken und ausdrücklich die Frage aufzuwerfen, inwiefern wir etwa aus unserer heutigen Kenntnis von gallischer Kunst eine Beglaubigung dafür oder ein entscheidendes Zeugnis dagegen entnehmen oder auch umgekehrt aus dem Bild für jene Gewinn ziehen können.

prorsus negandum est inficetae Gallici Herculis adumbrationi, quem homines auribus alligatos lingua secum trahentem fingit“ (S. 6).

1) Die Zeichnung Dürers ist durch die Abbildung in Otto Jahns Populären Aufsätzen (Aus der Altertumswissenschaft Tafel VII 2, zu dem Aufsatz über Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer S. 333–352) ziemlich bekannt geworden; mancher wird sie aber doch gern hier (Tafel IV 1) noch einmal wiedergegeben sehen. Unsere Abbildung gibt Bl. 420 des Lippmannschen Dürerwerks in Verkleinerung auf ein Drittel wieder (Zeichnungen von Albrecht Dürer herausgegeben von Lippmann, Abteilung XLI: Zeichnungen in der Bibliothek der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses). Die Zeichnung Raffaels ist wenig bekannt und schwer zugänglich, so dass ihre Wiedergabe auf Tafel IV 2 sehr vielen willkommen sein wird. In Verkleinerung auf die Hälfte wird ein Blatt des Staedelschen Kunstinstituts abgebildet, das mir Herr Schrey freundlichst nachgewiesen hat. Es trägt die Unterschrift: „*Hercule Gaulois, ou l'Éloquence d'après le dessein de Raphaël, qui est dans le Cabinet de Mr. Crozal de la même grandeur de l'Estampe gravé en cuivre par Charles Nicolas Cochin et en bois par Vincent le Sueur.*“ In der r. unteren Ecke steht die Ziffer 38.

2) Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit erklärt von Paul Friedländer (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare). Leipzig, Teubner 1912.

3) *Revue celtique* XXXIV 1913 S. 54: „*Il y a longtemps qu'on a senti l'in vraisemblance de cette représentation et il est inutile de dire que rien, sauf les monnaies dont on vient de faire mention, n'est jamais venu lui apporter l'ombre d'une confirmation documentaire.*“ Von der Darstellung der hier erwähnten Münzen und von Reinachs Versuch, Lukians Bildbeschreibung auf eine falsche Deutung verwandter Darstellungen zurückzuführen, wird später zu sprechen sein (S. 72).

Die Schrift „Herakles“, gleich der „Dionysos“ benannten in den Handschriften als *προλαλία* bezeichnet, gehört zu einer Gattung von Einleitungen, sonst auch *διαλέξεις* genannt, die der Rhetor einem grösseren Vortrag vorausschickte, auf den sie die Stimmung der Zuhörer vorbereiten sollten, ohne dass sie mit dessen Thema in enger Beziehung zu stehen brauchten¹⁾. In unserer Schrift hat man das Prooemium des ersten „Buches“ der *Ἀληθῆς ἱστορία* sehen wollen, wie in dem „Dionysos“ das des zweiten²⁾. Auf jeden Fall gehört die Schrift — das sagt sie uns ja selbst — den letzten Jahren des Lukian an, als er nach längerer Unterbrechung seine Vorträge noch einmal wieder aufnahm: sie ist in den siebziger Jahren des zweiten Jahrhunderts entstanden.

Ich setze den Text der Schrift soweit sie für uns in Betracht kommt hierher und Wielands etwas freie, aber mit Recht geschätzte Übersetzung daneben, indem ich bei der Übersetzung über den durchaus notwendigen Teil des Texts hinausgehe.

Τὸν Ἡρακλέα οἱ Κελτοὶ Ὅρμιον ὀνομάζουσι φωνῇ τῇ ἐπιχωρίῳ, τὸ δὲ εἶδος τοῦ θεοῦ πάντῃ ἀλλόκοτον γράφουσι. γέρον ἐστὶν αὐτοῖς ἐς τὸ ἔσχατον, ἀναφαλατίας, πολλὸς ἀκριβῶς ὅσαι λοιπαὶ τῶν τριχῶν, ὕψος τὸ δέρμα καὶ διακεκαυμένος ἐς τὸ μελάντατον οἷοὶ εἰσὶν οἱ θαλαττοῦργοι γέροντες. μᾶλλον δὲ Χάρονα ἢ Ἰαπετόν τινα τῶν ὑποταρταρίων καὶ πάντα μᾶλλον ἢ Ἡρακλέα εἶναι ἂν εἰκάσαις. ἀλλὰ καὶ τοιοῦτος ὧν ἔχει ὅμως τὴν σκευὴν τὴν Ἡρακλέους. καὶ γὰρ τὴν διφθέραν ἐνήπτει τὴν τοῦ λέοντος καὶ τὸ ῥόπαλον ἔχει ἐν τῇ δεξιᾷ καὶ τὸν γωρωτὸν παρήρηται, καὶ τὸ τόξον ἐντεταμένον ἢ ἀριστερὰ προδείκνυσι, καὶ ὅλος Ἡρακλῆς ἐστὶ ταῦτάγε. ὅμην οὖν ἐφ' ἕβρει τῶν Ἑλληνίων θεῶν τοιαῦτα παρανομεῖν τοὺς Κελτοὺς ἐς τὴν μορφήν τὴν Ἡρακλέους, ἀμνημονέουσι αὐτὸν τῇ γραφῇ, οὐ τὴν χώραν ποτε αὐτῶν ἐπῆλθε λείαν εὐαίων, ὁπότε τὰς Γηρῶνον ἀγέλας ζητῶν κατέδρομε τὰ πολλὰ τῶν ἐσπερίων γενῶν. καίτοι τὸ παραδοξότατον οὐδέπω ἔφην τῆς εἰκόνος· ὁ γὰρ δὴ γέρον Ἡρακλῆς ἐκεῖνος ἀνθρώπων πάμπολύ τι πλῆθος ἔλκει ἐκ τῶν ὄτων ἅπαντας δεδεμένους, δεσμὰ δ' εἰσὶν οἱ σειραὶ λεπταὶ χρυσοῦ καὶ ἠλέκτρον εἰργασμένα, ὅμοις εἰκνύται τοῖς καλλίστοις. καὶ ὅμως ἀρ' οὕτως ἀσθενῶν ἀρόμενοι οὕτε δρασμὸν βουλεύουσι, δυνάμενοι ἂν εὐμαρῶς, οὕτε ὅλος ἀντιτείνουσι ἢ τοῖς ποσὶν ἀντιρείδουσι, πρὸς τὸ ἐναντίον τῆς ἀγωγῆς ἐξυπαίζοντες, ἀλλὰ φαιδροὶ ἔπονται καὶ γεγηθότες

Lucians Sämtliche Werke. Fünfter Theil (Leipzig 1789) S. 281—288:

Die Gallier nennen den Herkules in ihrer Sprache Ogmios, und bilden ihn ganz anders als die Griechen, und in der That seltsam genug ab. Ich sah ehemals ein Gemälde bey ihnen, worauf er als ein sehr betagter glatzköpfiger alter Mann vorgestellt war, mit eisgrauen Haaren, so viel er deren noch übrig hat, voller Runzeln, und so schwarzbraun von Farbe, wie bey uns die alten Matrosen zu seyn pflegen. Man hätte ihn eher für einen Charon oder Japetus, oder einen andern solchen Bewohner des Tartarus, kurz eher für alles andere als für einen Herkules angesehen. Bey allem dem war sein Aufzug völlig Herkulisch; er hatte eine Löwenhaut um den Rücken, eine Keule in der rechten Hand, einen gespannten Bogen in der linken, und einen Köcher auf der Schulter; kurz, in diesem Punkte wars der leibhafte Herkules. Mein erster Gedanke war, sie hätten durch diese burleske Figur die griechischen Götter lächerlich machen, und sich besonders am Herkules wegen der Räubereyen rächen wollen, die er bey ihnen verübt, als er aus Gelegenheit seines Anschlages auf die Ochsen des Geryon einen grossen Theil der Abendländer durch-

1) Christ-Schmid⁵ S. 557 f.; A. Stock, De prolalium usu rhetorico. Königsberger Dissertation von 1911.

2) A. Thimme, Jahrbücher für klassische Philologie Band 137 (1888) S. 562 f. Vgl. Christ-Schmid⁵ S. 554, 9.

καὶ τὸν ἄγοντα ἐπαινοῦντες, ἐπειρόμενοι ἅπαντες καὶ τῷ φθάνειν ἐθέλειν τὸν δεσμὸν ἐπιγαλῶντες, εὐκότες ἀρθεσομένοις εἰ λυθήσονται ὃ δὲ πάντων ἀποπώτατον εἶναι μοι ἔδοξεν, οὐκ ὀκνήσω εἰπεῖν καὶ τοῦτο· οὐ γὰρ ἔχον ὁ ζωγράφος ὄθεν ἐξάρει τὰς τῶν δεσμῶν ἀρχάς, ἅτε τῆς δεξιᾶς μὲν ἦδη τὸ ῥόπαλον, τῆς λαυᾶς δὲ τὸ τόξον ἐχούσης, τρωπήσας τοῦ θεοῦ τὴν γλῶτταν ἄκραν ἐξ ἐκείνης ἔλκομένους αὐτοὺς ἐποίησας, καὶ ἐπέστραπται δὲ ἐς τοὺς ἀγομένους μειδιῶν.

Ταῦτ' ἐγὼ μὲν ἐπὶ πολὺ εἰστήκειν ὄρων καὶ θαυμάζων καὶ ἀπορῶν καὶ ἀγανακτῶν· Κελτός δέ τις παρσιῶς οὐκ ἀπαίδευτος τὰ ἡμέτερα, ὡς ἔδειξεν, ἀκριβῶς Ἑλλάδα φωνῆν ἄφρεις, φιλόσοφος, οἶμαι, τὰ ἐπιχώρια, „ἐγὼ σοι,“ ἔφη, „ὦ ξένε, λύσω τῆς γραφῆς, τὸ αἶνγμα· πάνν γὰρ ταραττομένῳ εὐκας πρὸς αὐτήν. τὸν λόγον ἡμεῖς οἱ Κελτοὶ οὐχ ὄσπερ ἡμεῖς οἱ Ἕλληρες Ἑρμῆν οἰόμεθα εἶναι, ἀλλ' Ἡρακλεῖ αὐτὸν εἰκάζομεν, ὅτι παρὰ πολὺ τοῦ Ἑρμοῦ ἰσχυρότερος οὗτος· εἰ δὲ γέρον πεποίηται, μὴ θαυμάσης· μόνος γὰρ ὁ λόγος ἐν γῆρᾳ φιλεῖ ἐντελεῖ ἐπιδεικνωθῆαι τὴν ἀκμὴν . . . ὥστε εἰ τῶν ὄτων ἐκδεδεμένους τοὺς ἀνθρώπους πρὸς τὴν γλῶτταν ὁ γέρον οὗτος Ἡρακλῆς ὁ λόγος ἔλκει, μηδὲ τοῦτο θαυμάσης, εἰδὼς τὴν ὄτων καὶ γλώσσης συγγένειαν· οὐδ' ὄβρις εἰς αὐτὸν, εἰ ταύτην τετρύπηται, μέμνημαι γοῶν, ἔφη, καὶ κομικῶν τινῶν ἰαμβείων, παρ' ὕμῶν μωδῶν

Τοῖς γὰρ λάλοισι ἐξ ἄκρον

ἢ γλῶττα πᾶσιν ἐστὶ τετρύπημένη.

Τὸ δ' ὄλον καὶ αὐτὸν ἡμεῖς τὸν Ἡρακλεῖα λόγῳ τὰ πάντα ἠγούμεθα ἐξεργάσασθαι σοφὸν γενόμενον καὶ πειθοῖ τὰ πλεῖστα βιάσασθαι, καὶ τάγε βέλη αὐτοῦ οἱ λόγοι εἶδιν οἶμαι, ὄξεῖς καὶ εὔστοχοι καὶ ταχεῖς καὶ τὰς ψυχὰς τιρώσασκοιτες· περόεντα γοῶν τὰ ἔπη καὶ ἡμεῖς φατε εἶναι.“

trachtete es mit einer Vermischung von Verwunderung, Verlegenheit und Unwillen. Von ungefähr traf sichs, dass ein Gallier, der in unserer Litteratur kein Fremdling zu seyn schien (wie ich schon daraus schliessen konnte, weil er sehr gut griechisch sprach) und der vermuthlich einer ihrer National-Philosophen war, nahe bey mir stand und meine Unruhe bemerkte. Ich will dir den Sinn dieses räthselhaften Gemähltes erklären, sprach er zu mir, denn ich sehe, dass du erstaunt darüber bist und nicht weisst, was du daraus machen sollst. Wir Gallier eignen die Beredsamkeit nicht dem Merkur zu,

streifte: Aber das paradoxeste an diesem Gemählde habe ich euch noch nicht gesagt. Dieser alte Herkules zieht eine grosse Menge Volkes nach sich, die alle an den Ohren gefesselt sind. Die Ketten sind äusserst leicht aus Gold und Bernstein gearbeitet, und den zartesten Halsketten unserer Damen ähnlich. Es wäre ihnen daher ein leichtes, sich von so zerbrechlichen Fesseln loss zu reissen und davon zu laufen; aber das fällt ihnen gar nicht ein: da ist auch nicht einer der sich widersetzte oder sich frey zu machen suchte; sondern sie folgen ihrem Führer munter und fröhlich, überhäufen ihn noch mit Lobsprüchen, und sind so vergnügt mit ihrem Zustande, dass sie, soweit es die Länge ihrer Kette zulässt, einander noch zuvorlaufen, um ihm desto näher zu seyn; kurz, man sieht ihnen deutlich an, dass es ihnen sehr Leid wäre, wenn man sie in Freyheit setzen wollte. Was mir aber das allerwidersinnigste an diesem Bilde schien, war, dass der Mahler, in der Verlegenheit, wo er die äussersten Ringe dieser Kettchen festmachen sollte, da die Hände seines Herkules mit der Keule und dem Bogen schon genug zu thun hatten, sich, wie es schien, nicht besser zu helfen wusste, als dass er sie an die Zunge des Gottes hing, die ihm zu diesem Behuf vorn an der Spitze durchbohrt war. Uebrigens ist er so vorgestellt, dass er den Kopf nach denen, die er führt, zurückdreht, und ihnen freundlich zulächelt.

Ich hielt mich eine gute Weile bei diesem seltsamen Gemählde auf, und be-

wie ihr Griechen, sondern dem Herkules, der jenem an Stärke weit überlegen ist. Dass er aber als ein alter Greis vorgestellt ist, muss dich nicht wundern; denn unter allen Talenten ist die Beredsamkeit das einzige, das erst im Alter seine vollkommenste Stärke zeigt, wenn anders wahr ist, was euere Poeten sagen,

Jüngerer Männer Gemüth ist immer beweglich und unstät hingegen

— hat das erfahrene Alter immer

was klügeres zu sagen als die Jugend.

Daher fliesst bey euerm Homer Honig von Nestors Zunge, und die Wohlredenheit der alten Trojanischen Rätthe wird

ihrer Anmuth wegen, mit einem Beyworte bezeichnet, dessen Stammwort, wenn ich mich recht erinnere, in eurer Sprache soviel als Blumen heisst. Dass aber dieser alte Herkules, oder vielmehr die Beredtsamkeit, die in ihm personificiert ist, seine Zuhörer an den Ohren gefesselt zu seiner Zunge zieht, sollte dich nicht wundern, da dir die Verwandtschaft der Ohren mit der Zunge nicht unbekannt ist; auch ist es nicht in der Absicht ihn zu misshandeln geschehen, dass ihm die Spitze der Zunge durchstochen worden ist, und ich erinnere mich in einem eurer Komödienschreiber gelesen zu haben:

denn allen redereichen Leuten ist die Zungenspitze durchgebohrt — Ueberhaupt sind wir der Meynung, Herkules sey ein Mann von grossem Verstande gewesen, der wo nicht alles, doch das meiste, was er gethan, nicht durch körperliche Stärke sondern durch die Macht der Ueberredung ausgerichtet habe; und die Pfeile, womit sein Köcher angefüllt ist, sind nach unserer Auslegung nichts anders als die Worte eines beredten Mannes, die gleich raschen und scharfgespitzten Geschossen die Seelen der Zuhörer durchdringen, und daher auch von euerm Homer geflügelt genannt worden,

Wollen wir der Erzählung nicht von vornherein den Glauben versagen, wozu wir doch gewiss nicht berechtigt sind, so müssen wir ihr entnehmen, dass der Schriftsteller in Gallien selbst, und zwar vermutlich an einem allgemein zugänglichen Ort — sonst wäre er ja nicht auf die Belehrung des unversehens sich ihm zugesellenden fremden Galliers angewiesen gewesen — das beschriebene Bild gesehen hat. Dass Lukian in Gallien gewesen ist, wissen wir durch sein eigenes Zeugnis in zwei anderen Schriften¹⁾. Der Aufenthalt dort — nach der Stelle der „Apologie“, wie es scheint, von einiger Dauer — fällt in die erste Periode seines öffentlichen Auftretens und wird in die fünfziger Jahre zu setzen sein. Die Frage ist nur, ob auch das Bild da war, ob es glaublich ist, dass um die Mitte des zweiten Jahrhunderts in dem seit zwei Jahrhunderten unter römischem Einfluss stehenden Land noch ein scheinbar so sehr in keltischer Vorstellung befangenes Bild zu sehen gewesen sein kann — sei es nun, dass es aus alter Zeit sich erhalten hätte, sei es, dass es erst in eben jener Zeit entstanden sein sollte. „In keltischer Vorstellung befangen“ darf man das Bild ja wohl nennen, obgleich es den keltischen Gott in der Ausstattung des griechisch-römischen Heros zeigte, mit Löwenfell und Keule, Bogen und Köcher, von griechischen oder römischen Darstellungen also gewiss nicht ganz unabhängig sein kann. Da aber die gallische Kunst, sofern es eine gab, griechisch-römischen Einfluss schon geraume Zeit vor der römischen Eroberung erfahren haben kann und nachweislich erfahren hat — mochte er nun unmittelbar aus dem griechischen Osten über Massilia oder aus Italien über die Alpen kommen²⁾ — so könnte das Bild seiner Entstehung oder doch seiner Abstammung nach an sich füglich in die vorrömische Zeit hinaufreichen, wenn anders es Gemälde solcher Art damals in Gallien überhaupt gegeben hat. Undenkbar wäre aber meines Erachtens auch in der Zeit des Lukian selbst ein

1) *Δις κατηγορούμενος* 27; *Ἀπολογία* 15.

2) Die erste Anschauung vertrat besonders nachdrücklich Georg Loescheke, und viele sind ihm darin gefolgt. Für die andere trat Franz Studniczka ein in dem „Massalia oder Oberitalien?“ überschriebenen Abschnitt seines bedeutenden Aufsatzes „Über den Augustusbogen in Susa“ (Archäol. Jahrbuch XVIII 1903 S. 21–24).

stärkeres Hervortreten keltischer Anschauungen nicht, obgleich sie der Zeit der von Alexander Riese in seinem grundlegenden Aufsatz „Zur Geschichte des Götterkultus im rheinischen Germanien“¹⁾ nachgewiesenen, auch auf anderen Gebieten bemerklichen „Nationalisierung“ um ein paar Jahrzehnte vorausgeht.

Ungern aber würden wir uns mit der Anerkennung der, so zu sagen, äusseren Möglichkeit begnügen. Erlaubt uns das heutige Wissen von gallischer Kunst nicht doch etwas mehr zu sagen?

II. Reste der Malerei in Gallien.

Wenn wir von vergleichbaren Malereien keine Spur besitzen, so wird sich darüber gewiss niemand wundern. Eher wäre das Gegenteil verwunderlich. Aber aus den dürftigen auf uns gekommenen Resten von Wandmalerei auf gallischem Boden irgendwelche Schlüsse zu ziehen, ist doch wohl überhaupt nicht unbedenklich: was wäre unsere Kenntnis italischer Wandmalerei ohne die Verschüttung der Vesuvstädte! Dass in dem geretteten Bestand figürliche Darstellungen „zu den allergrössten Seltenheiten gehören“, lehrt uns freilich Blanchets Verzeichnis²⁾, aber wie ist das Verhältnis durch den Doppelfund von Strassburg, am Thomasplatz 1899 und auf dem Kleberplatz 1901³⁾, von dem Blanchet merkwürdigerweise noch keine Kenntnis hat, schon verändert worden! Und wenn wir, weiterer Änderung stets gewärtig, dennoch aus dem uns Bekannten einen statistischen Schluss ziehen wollten auf das einst Vorhandene, so müssten wir jedenfalls vorher feststellen, ob nicht doch unter jenem Bestand das *in situ* Erhaltene vorwiegt, für das dann die Erhaltungsbedingungen bei weitem am günstigsten waren bei Wandteilen, an denen man auch in Pompeji Figurenbilder vergebens suchen würde. Das eine wie das andere dünkt mich nicht nur wahrscheinlich, sondern fast selbstverständlich.

Aber auch wenn uns das Zehnfache an Resten von Wandmalerei erhalten wäre, und wenn die Erhaltungsbedingungen für die Hauptfläche der Wände nicht so viel ungünstiger gewesen wären als für ihren Sockel — wie gering wäre dennoch die Wahrscheinlichkeit, dass sich in diesen Bildern keltische Vorstellungen fänden, da doch diese Wandmalerei vorwiegend im Dienst rö-

1) Westdeutsche Zeitschrift XVII 1898 S. 1—40 (bes. S. 13 f.). Vgl. meine „Römer in Deutschland“² S. 169; auch C. Jullian, Comptes rendus de l'académie des inscriptions 1896 („*S'il y a des influences celtiques dans l'Empire des Gaules au III^e siècle*“).

2) A. Blanchet, Étude sur la décoration des édifices de la Gaule romaine (Paris 1913): Essai d'inventaire des peintures murales retrouvées en Gaule S. 153—200. Vgl. R. Pagenstecher, Berliner Philolog. Wochenschrift 1918 Nr. 7 Sp. 150 f. und Germania II 1918 S. 33 f.

3) R. Henning, Denkmäler der Elsässischen Altertums-Sammlung zu Strassburg i. Els. Von der neolithischen bis zur karolingischen Zeit. Herausgegeben im Auftrage der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elsass (Strassburg 1912) Tafel LII—LVII S. 54—61.

mischer oder romanisierter Landesbewohner gestanden haben wird und jedenfalls, von griechisch-römischer Sitte und Übung abhängig, mit der Technik auch ihre Gegenstände aus der Ferne gebracht und an ihnen im allgemeinen mit der dem Handwerk eigenen Zähigkeit festgehalten haben dürfte.

So begegnet uns denn auch hier, wie auf campanischen Bildern, des Ares und der Aphrodite Umarmung (Strassburg: Henning Tafel LIII 3), das Parisurteil (ebenda Tafel LII), Herakles' Kampf mit der Amazone (Tafel LVI 2), ein Kampf berittener Amazonen gegen griechische Helden zu Fuss — dieses nicht gerade ein geläufiges Motiv der italischen Wandmalerei — (Bonn: Bonner Jahrbücher LXII 1878, Tafel III/IV, V/VI), Artemis und Aktaion, wenn die Deutung richtig ist (Nizy-le-Comte: Gazette archéologique III 1877 Tafel XXXIV—VI; Blanchet Tafel II S. 35), eine bacchische Szene, wenn eine Deutung der spärlichen Reste erlaubt ist (Strassburg: Henning Tafel LVII), Eros, Nike; und wenn sich dann Aeneas' Auszug nachweisen lässt (Strassburg: Henning Tafel LVI 1) oder ein Vorgang in der Rennbahn (ebenda Tafel LII 1), so werden wir daraus nur die Wahrscheinlichkeit entnehmen, dass das griechische Gut auf dem Weg über Rom hierher gelangt sei. Den Einfluss provinzieller Vorstellungen mag man allenfalls, an die „Viergöttersteine“ erinnert, in den leider verlorenen Nischenbildern eines Gebäudes in Bavai¹⁾ sehen, wo dem Merkur mit Stab und Beutel, begleitet von Schildkröte und Hahn, eine Fortuna mit Steuerruder und Füllhorn entsprach, während in der dritten Nische statt der Minerva nur deren Eule über einer Guirlande angebracht war²⁾.

Auch das von Ausonius im Begleitschreiben zum sechsten „Idyllium“ erwähnte Wandbild in Trier fügt sich mit seinem Stoff — *Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices* — durchaus der Überlieferung hellenistisch-römischer Wandmalerei ein, während das von Sidonius Apollinaris (XXII V. 101 f.) geschilderte Gemälde im „Burgus“ des Pontius Leontius, an dessen wirklicher Existenz wir ebensowenig zweifeln werden, eine ungewöhnliche Darstellung bietet — Mithridates vor Kyzikos —, durch sie aber nicht weniger deutlich seine Zugehörigkeit zur römischen Kunst beweist, ja Zweifel erregt, ob es sich hier wirklich um ein in Gallien und in so später Zeit entstandenes Bild handelt³⁾.

III. Werke der Bildhauerkunst in Gallien.

Einen stärkeren Zusatz gallischen Ursprungs wird man in den Werken der Bildhauerkunst aufzuspüren geneigt sein, weil sie nicht ganz so sehr vom Gedanken und Geschmack der oberen Bevölkerungsschicht abhängig sein dürften. Dabei ist hier unser Denkmälerbestand unvergleichlich reicher, und wir erfreuen uns des Vorzugs, seine Schätze zum grossen Teil in Espérandieu⁴⁾

1) Blanchet S. 35 f.; J. de Bast, Second supplément au recueil d'antiquités romaines et gauloises de Bavai et de Famars 1843 S. 25 f. Tafel I 1.

2) Vgl. Espérandieu Nr. 4369 (V S. 425).

3) Vgl. Purgold, Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius (1878) S. 117 f.

4) Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine (von Band III ab „des

staunenswertem Werk übersichtlich, wenn auch nicht in anderer als örtlicher Anordnung, zusammengestellt zu finden.

Nicht ohne ein Gefühl der Wehmut vermag ich jetzt diese Bände zur Hand zu nehmen, deren vollständige Reihe ein eindrucksvolles Bekenntnis zu werden versprach zu dem, was die Völker über politische Grenzen und Gegensätze hinweg verbindet. Mit solchen Bekenntnissen scheint es nun für lange Zeit vorbei zu sein. Es wird uns schwer gemacht, die Gesinnung zu bewahren, in der ich noch im ersten Kriegsjahr den vierten und fünften Band des Werks, wie die früheren, besprochen habe¹⁾.

Wer etwa unter dem Eindruck jener wundervollen Schöpfungen französischer Bildkunst steht, mit denen die Kathedrale von Reims so verschwenderisch ausgestattet ist, der wird nur mit einiger Entsagung den Offenbarungen des gallischen Kunstions in Espérandieus Sammlung nachspüren. Denn so bewundernswert das Werk als Arbeitsleistung, so dankenswert es als Arbeitsmittel ist: durchaus erfreulich ist es für den Benutzer weder durch seine Einrichtung noch durch seinen Inhalt, und von dem hier Gebotenen dürfte wohl das, was am ersten als gallisch angesehen werden darf, am wenigsten geeignet sein, unser Auge zu erfreuen.

Espérandieu hatte sich ursprünglich auf die Reliefbildwerke beschränken wollen und dementsprechend seine Sammlung genannt: „*Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine*“. Aber schon im ersten Band war die Beschränkung nicht streng durchgeführt, ebensowenig aber die Erweiterung auf Statuen und Büsten, kurz auf alle „*monuments figurés sur pierre de l'ancienne Gaule*“. Ich war natürlich nicht der einzige, der (in der Besprechung im RGKbl. I 1908 S. 82) auf den Widerspruch zwischen Titel und Inhalt hinwies und, die Ausdehnung des Inhalts übrigens dankbar begrüßend, „völlige Klarheit des Prinzips und Konsequenz der Durchführung wünschte“.

Der Verfasser ging auf diesen Wunsch, wie auf meine sonstigen Ausstellungen in einem ausführlichen Brief überaus freundlich ein, betonte dabei aber die Schwierigkeiten einer Änderung des Titels. Unüberwindlich waren diese Schwierigkeiten indessen nicht; denn vom dritten Band ab — der zweite lag zur Zeit jenes Schreibens schon vor — erscheinen „*statues et bustes*“ neben den „*bas-reliefs*“ im Titel, und auf S. 335—468 dieses Bandes werden die der Erweiterung des Titels entsprechenden Nachträge zu den beiden ersten Bänden geboten.

So ist es denn, wenigstens der Absicht nach, der gesamte Bestand an grösseren Bildwerken, der hier vereinigt ist — nicht nur an Steinbildwerken; denn während freilich die Fülle der Kleinbronzen, wie alle Werke der Kleinkunst ausgeschlossen sind, ist, um nur einiges zu nennen, den Erzstatuetten von Evreux (Nr. 3063 f.), dem Bildniskopf von Susa (Nr. 2451) und dem Kopf

bas-reliefs, statues et bustes). Paris, Imprimerie nationale I 1907. II 1908. III 1910. IV 1911. V 1913. Aus Hinsemanns Katalog sehe ich, dass 1915 Band VI erschienen ist.

1) Röm. Germ. Korrespondenzblatt VII 1914 S. 77—82.

einer Stadtgöttin (Lutetia?) in der Bibliothèque nationale (Nr. 3136) die Aufnahme nicht versagt worden.

Unter dem so Gebotenen befinden sich einerseits Werke, die, auf gallischem Boden gefunden, später ins Ausland verschlagen wurden, wie z. B. der „Diadumenos“ von Vaison (Nr. 2568), andererseits Werke, die, ausserhalb Galliens entstanden, im Altertum dahin gebracht worden sind, wie z. B. das zweifellos griechische Weihrelief in Aix (Nr. 72). Solche Originalwerke griechischen Meissels sind natürlich vereinzelt; nicht selten dagegen sind Kopien griechischer Werke — ich führe ausser dem schon genannten „Diadumenos“ nur die Aphrodite von Fréjus (Nr. 2452) und die von Arles (Nr. 2516) an — deren Entstehung auf gallischem Boden keineswegs ausgeschlossen ist, wahrscheinlich aber gemacht werden kann nur durch das Material und allenfalls durch Fundumstände, die mir z. B. in Martres Tolosanes (II S. 29—93) für einheimischen Betrieb zu sprechen scheinen, auch wenn der Marmor wirklich — die Urteile der Sachverständigen scheinen auseinanderzugehen — vorwiegend italischer ist, niemals durch den Stil, den wir von dem italischer Kopien einstweilen jedenfalls nicht zu unterscheiden vermögen. Die Bildhauer werden vermutlich auch in den meisten Fällen keine Gallier gewesen sein, und diese Kopien sind für unsere Kenntnis der gallischen Kultur gewiss nicht ohne Bedeutung, für unsere Kenntnis gallischer Kunst aber belanglos. Das gleiche gilt von den Kopien römischer Werke, den zahlreichen Kaiserbildnissen insbesondere.

Nicht wenig ist es, was so für unsere Umschau nach gallischem Kunstgut von vornherein ausscheidet, nicht wenig der Zahl nach, verhältnismässig mehr noch nach dem künstlerischen Wert. Diesen dürfen wir freilich darum doch nicht als den Massstab ansehen, an dem die Wahrscheinlichkeit einheimischen Ursprungs, gallischen Einschlags zu messen wäre. Aber vermuten lässt sich doch, dass dieser Einschlag erheblicher ist, wo die Vorstellungen der niederen Bevölkerungsschichten vorherrschen und deren bescheidene Mittel das Können der verfügbaren Arbeitskräfte bedingen. Höher wird man den einheimischen Einschlag dann bei den frühesten Werken anzunehmen geneigt sein — weniger in den Vorstellungen, wo ihn ja gerade eine spätere Zeit vielleicht bewusst verstärkt erscheinen lässt, als im Können. Aber mit der Zeitbestimmung dieser Denkmäler ist es übel bestellt, und wir müssen uns davor hüten, eine gewisse zeitlose Roheit als ein Anzeichen hohen Alters anzusehen¹⁾. Aber wenn bei einem nachweislich frühen Werk, für das man

1) Für wirklich uralt und weit ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung stehend möchte ich „Scheusslichkeiten“ halten wie Espérandieu Nr. 410 (I S. 281) und Nr. 829 (I S. 480), nicht am wenigsten ihrer Technik wegen, die man als „Relief“ gar nicht bezeichnen kann, deren eingetiefte Umrissse aber vielleicht in den die Relief-erhebung begleitenden Eintiefungen fortleben mögen, auf die einst Conze beim Denkmal von St. Remy aufmerksam gemacht hat, vielleicht auch noch in den derbgemalten Umrissen der Figuren später Grabmäler, wie des Denkmals von Igel. — An embryonalem Aussehen, in des Wortes eigentlicher wie in übertragener Bedeutung,

nach dem Rang seines Bestellers nicht auf die dürftigsten Kräfte angewiesen gewesen sein kann, sich Formen finden, die von denen gleichzeitiger griechisch-römischer Kunst stark abstechen, so darf man in ihnen doch Eigentümlichkeiten einheimischer Art, um nicht zu sagen einheimischen Stils vermuten — ich denke an den Augustusbogen von Susa¹⁾ — und die gleichen Eigenschaften dann bei zeitlos überlieferten Denkmälern vielleicht als Datierungsmittel, zuversichtlicher aber zur Bestimmung der Herkunft und Schulung ihrer Urheber verwerten. Denkmäler unbestimmten Alters aber, die keltische Vorstellungen wiederzugeben scheinen und in ihrer Darstellungsweise, wenn überhaupt fremden Einfluss, dann nur solchen einer räumlich und zeitlich entlegenen Kunst vertragen — ich denke an den Kessel von Gundestrup²⁾ — werden wir für frühe Erzeugnisse keltischer Kunsttätigkeit zu halten geneigt sein. Wie sehr sich keltische Vorstellungen, ohne in der Sache etwas zu opfern, griechisch-römischen Formen anzupassen oder diese sich dienstbar zu machen vermochten, lehrt uns beispielsweise das berühmte Denkmal von Reims (Espérandieu Nr. 3653, V S. 6 f.), wie auch das von Saintes (ebenda Nr. 1319, II S. 260), und das von Châteauroux (ebenda Nr. 1539, II S. 364), dennoch werden wir da, wo keltische Vorstellungen sich geltend machen, am ersten auch noch die Spuren eines keltischen Stils, wenn es einen solchen überhaupt gegeben hat, erwarten dürfen, und diesen Stil, wenn er anerkannt werden muss, darf man dann als Alterszeugnis, wenn auch nicht für das einzelne Denkmal, so doch für die Kunstübung, ansehen, da ein „Stil“ ja stets das Ergebnis langer Arbeit ist. Einen einheitlichen keltischen Stil macht die Vielheit und Verschiedenartigkeit der Volksstämme unwahrscheinlich: bei dem einen Stamm dürfen wir schon Kunstübung und Stil erwarten, während bei dem anderen noch kindliches Ungeschick und primitive Roheit herrscht. Wo aber Spuren einer festeren Kunstübung, wo auch nur Ansätze zu einem Stil sich zeigen, da wird man sie mit den Eigenschaften jener La Tènekunst in Beziehung zu setzen versuchen, als deren Träger ja ohne Zweifel mit Recht die Kelten an-

gibt die „*divinité indéterminée*“ des Altars von Tarbes, Espérandieu Nr. 837 (II S. 4), jenen eingetieften Fratzenbildern nur wenig nach, aber sie wird durch die Formen des Altars, die ihre Abstammung von der griechisch-römischen Kunst doch nicht verleugnen können, als sehr viel später erwiesen. Auch der Grabstein Espérandieu Nr. 2016 (III S. 133) verrät in seinen Zierformen, er freilich auch in der menschlichen Figur seine Abhängigkeit von römischer Kunst, eine Abhängigkeit, die in der Verlotterung der Formen der gallischen Münzen, von denen später die Rede sein wird, vergleichbar scheint. — Auch bei dem überaus merkwürdigen Grabstein Espérandieu Nr. 882 (II S. 25), zu dem sich im Pyrenäengebiet noch manche verwandte finden, zeigt sich eine wunderliche Mischung sehr verschiedener Stilelemente mit dem Unvermögen des Künstlers selbst; ruft er uns doch sogar den Kessel von Gundestrup ganz entschieden ins Gedächtnis.

1) Espérandieu Nr. 16, I S. 13 f. Vgl. F. Studniczka, Über den Augustusbogen in Susa: Jahrbuch des Instituts XVIII 1903 S. 1—24.

2) Vgl. F. Drexel, Über den Silberkessel von Gundestrup: Jahrbuch des Instituts XXX 1915 S. 1—36. Zu unserer Abbildung Tafel V 1 s. unten S. 49 Anm. 4.

gesehen werden und der man einen Stil nicht absprechen kann, so stark und vielseitig auch der fremde Einfluss ist, unter dem diese Kunst steht. Freilich wird man nicht vergessen dürfen, dass manche Motive dieser Kunst nachweislich ein überaus zähes Leben gehabt haben und, die Zeit des griechisch-römischen Einflusses überdauernd, im frühen Mittelalter uns auch noch begegnen und in die Zeitbestimmung mancher Denkmäler ein Schwanken um viele Jahrhunderte bringen. So gilt ja den einen noch heute der „Obelisk“ von St. Goar für ein Werk der Früh-La Tènezeit¹⁾, während die anderen ihn der merovingisch-karolingischen Periode zuweisen²⁾, und auch um das wunderliche Denkmal von Virecourt streiten sich weit auseinander liegende Jahrhunderte³⁾.

Diese Gesichtspunkte müssen wir festhalten und die daraus sich ergebenden Fehlermöglichkeiten in den Kauf nehmen, wenn wir versuchen, aus Espérandieus reicher Sammlung Kunstwollen und Kunstvermögen der alten Gallier kennen zu lernen.

Vor Jahren hat einmal Jullian in dem damals noch allein vorliegenden ersten Band Reste der alten gallischen Symbolik, Überbleibsel vorrömischer Kunstübung aufgespürt⁴⁾. Mit Recht hat er auf die „Svastika“ hingewiesen, vorgreifend auch schon deren grössere Verbreitung auf Denkmälern der Pyrenäengegend (Band II 851 ff.) betont, mit Recht auch, freilich meines Erachtens nicht in allen Fällen, die Rolle des S-förmigen Ornaments hervorgehoben, jene Zeuge eines Stils der „*figures linéaires à lignes droites*“, dieses eines Stils der „*figures linéaires à lignes courbes*“. Können wir bei diesen beiden „Symbolen“ über ihre Bedeutung nicht einmal eine Vermutung wagen, so ist bei der dritten Gruppe Jullians den „*objets ou instruments sacrés*“ der Sinn weniger unzugänglich, wenngleich keineswegs in allen Fällen aufgeheilt. Diese Symbolik kann ja aber auch nicht als eine Eigentümlichkeit gallischer Kunst gelten, — mag das Symbol selbst auch durchaus gallisch sein — am wenigsten da, wo die Symbole als Attribut der in den Formen griechisch-römischer Kunst, d. h. in Menschengestalt erscheinenden Götter auftreten. Immerhin mag man der selbständigen Darstellung der Symbole hier öfter als sonst begegnen und darin eine Nachwirkung altgallischer Gewöhnung erblicken, nach der man die Götter nicht in menschlicher Gestalt sondern unter der Form solcher Symbole verehrte.

Für uns käme es darauf an, gerade bei der menschlichen Gestalt die Spuren einer vorrömischen, vielleicht auch vorgriechischen Darstellungsweise, wenn es eine solche gab, nachzuweisen. Die Aufgabe ist weit schwerer und die Ausbeute recht gering.

1) Koenen, Bonner Jahrbücher 106 S. 78 f., mit Tafel III; Lehner, Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn (1915) S. 27; Studniczka, Archäol. Jahrbuch XVIII 1903 S. 23. 124 u. a.

2) Schumacher, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit V S. 311 (zu Tafel 54).

3) Revue archéologique 1883 I Tafel I—IV und dazu Voulot S. 1—9; S. Reinach, Répertoire de reliefs II S. 223; vgl. auch Bronzes figurés de la Gaule S. 5.

4) Notes gallo-romaines XXXVI: Revue des études anciennes IX 1907 S. 351—356.

Da ich beabsichtige, alsbald an anderer Stelle¹⁾ in grösserem Zusammenhang den Gewinn zu überschauen, der sich aus Espérandieus reicher Sammlung für unsere Kenntnis eines den Galliern eigentümlichen Kunstvermögens ziehen lässt, möge es hier gestattet sein, nur auf einige der wichtigsten Denkmäler einzugehen, die mir zu beweisen scheinen, dass eine Darstellung wie die von Lukian beschriebene in der Frühzeit der gallischen Kunst undenkbar ist.

Der keltische Ursprung des Kessels von Gundestrup²⁾ gilt mir als sicheres Ergebnis früherer Forschungen. An ihm hat freilich zuletzt und besonders nachdrücklich Drexel gezeigt, dass „keltischer Stil“ wahrlich kein einfacher und leicht fassbarer Begriff ist. Dennoch wird sich für den, der, wie ich, Drexels zeitliche Ansetzung des merkwürdigen Denkmals für die wahrscheinlichste hält, nicht leicht ein besserer Ausgangspunkt der Betrachtung, ein besserer Anhalt der Vergleichung finden lassen (Tafel V 1).

An die Darstellungen dieses Kessels nun werde ich aufs lebhafteste erinnert durch das Kalksteinrelief aus Montsalier (Basses-Alpes) im Museum zu Marseille³⁾ (Taf. V 4), und diese Erinnerung beruht doch nicht etwa nur auf der Zusammenstellung eines kolossalen Kopfs in Vorderansicht mit den viel kleineren Figuren, sondern sie erstreckt sich auf stilistische Ähnlichkeiten zwischen beiden Elementen der Darstellung, Ähnlichkeiten, die mir um so bedeutsamer vorkommen, als es sich um Werke verschiedenen Materials und verschiedener Technik handelt. Man vergleiche den Umriss des grossen Kopfs auf dem Relief von Marseille mit den Köpfen des Kessels, vor allem dem einen der unbärtigen⁴⁾; man vergleiche insbesondere die Form der Nase — im Grundriss, sozusagen; denn die Bildung des Nasenrückens ist freilich verschieden —, die Form des Mundes. Man beachte bei den kleinen Figuren besonders die Stellung der Beine, die gesamte Haltung; bei einigen wird man auch das Gewand vergleichbar finden, während die meisten allerdings, verschieden von den Figuren des Steinreliefs, eine trikotartige Hose oder Hemdhose tragen.

Nun finden sich auf dem Relief von Montsalier griechische Buchstaben, durch die man eine Zeitbestimmung gewinnen möchte. Ob wir bei den Buchstabenresten unter den kleinen Figuren von einer eigentlichen, d. h. von einer sinnvollen „Inscription“ sprechen dürfen, ist fraglich; bei den Buchstaben auf dem Untersatz des grossen Kopfs ist es sogar wahrscheinlich, dass sie eine Inschrift nur andeuten sollen.

Wenn Hiller von Gaertringen eine Zeitbestimmung der „Inscription“ ange-

1) Voraussichtlich im zwölften Bericht der Röm.-Germ. Komm. des Archäologischen Instituts.

2) Jahrbuch des Archäologischen Instituts XXX 1415 S. 1—36.

3) Espérandieu Nr. 36 (I S. 387). Tafel V 4 wiederholt nach der Abbildung in der Revue des études anciennes V 1903.

4) Rechts auf unserer Abbildung, zu der die Benutzung des für Sadées Römer und Germanen (I S. 27) hergestellten Zinkstocks von Verfasser und Verleger in dankenswertem Entgegenkommen gestattet wurde. Besser noch vergleicht man die Vorderansicht auf der Beilage zu Drexels angeführtem Aufsatz, oben rechts.

sichts ihrer Sonderbarkeit und widerspruchsvoller Einzelheiten nicht zu geben wagt, werde ich mich gewiss hüten, es zu tun. So viel aber darf man doch wohl sagen, dass das Relief, an dem Alter griechischer Bildkunst gemessen, nach der Form der Buchstaben nicht für alt gelten kann. Aber die Alterszeit des einen Volks sind die Jugendjahre des anderen, wenigstens seiner Kultur und seines künstlerischen Könnens. Dieses Können wird in der Regel zuerst durch Aufgaben des Kultus herausgefordert, an ihnen geübt. Aus dem Bedürfnis des Kultus erklärt sich die ganze Pracht und Kostbarkeit des Kessels von Gundestrup, erklären sich seine Bilder — soweit von einer Erklärung hier die Rede sein kann; solches Bedürfnis wird auch zu unserem Relief den Anlass gegeben haben. Aber sein Erhaltungszustand, der uns über seine Bestimmung nicht einmal eine Vermutung wagen lässt und den dargestellten Vorgang bei der Gruppe links undeutlich lässt, gestattet uns keine Deutung. Vermutlich würde freilich auch bei besserer Erhaltung sich diese uns verschliessen, wie sie es bei den vollständig erhaltenen Bildern des Kessels zum guten Teil tut, weil hier Vorstellungen, die uns fast ganz fremd sind, in meist erborgten Formen einen vermutlich nicht immer ganz übereinstimmenden und deshalb undeutlichen Ausdruck gefunden haben, den ein unverkennbarer Hang zur Phantastik noch weiter verdunkelt hat. Schwerlich würde uns bei der Gruppe des Reliefs, wenn sie vielleicht auch, wie die Darstellung des Menschenopfers auf dem Kessel, durch einen nicht erst übertragenen Typus eine verhältnismässig deutliche Sprache geredet haben mag, so wie dort auch noch eine literarische Überlieferung zu vollem Verständnis verhelfen.

Dass die grossen Figuren des Kessels Götter darstellen, kann nicht im mindesten zweifelhaft sein. Bei dem grossen Kopf unseres Reliefs scheint es nicht ganz so gewiss, weil die Beschränkung auf den Kopf und der Mangel einer Beziehung zwischen ihm und den kleinen Figuren nicht, wie dort, die Vorstellung gewaltiger Macht gibt. Dennoch wird man es schwerlich bestreiten und die Darstellung des Kopfs auf einem mit einer Inschrift versehenen Untersatz für die Deutung als Kultbild anzuführen geneigt sein¹⁾. Die Götterbilder des Kessels im Verein mit dessen Altersbestimmung nötigten Drexel, die unter den französischen Fachgenossen geläufige Annahme der Bildlosigkeit des keltischen Kults anzufechten. Diese Annahme wäre vollends hinfällig, wenn auch nur bei einigen der zahllosen „*divinités indéterminées*“, die Espérandieu verzeichnet, die Roheit der Darstellung als Zeichen hohen Alters gelten dürfte. Das möchte ich nicht behaupten und auch die Benennung in vielen Fällen für unzutreffend halten. Aber wenn nicht nur unser Relief in seiner Art vereinzelt ist und bleibt, sondern auch überhaupt Götterdarstellungen unter den Steinbildnern vorrömischer Zeit ganz fehlen, so ist zu bedenken, dass für die Steinbildnerei nicht die gleichen Bedingungen zu gelten brauchen, wie für die Arbeit in edlem Metall, die damals, wie ja wohl auch zu manchen anderen

1) Zu vergleichen sind die Weihgeschenke im Tempel von Essarois bei Espérandieu Nr. 3411 (IV S. 353), von denen eines hier als Abb. 2 auf Tafel V erscheint.

Zeiten, die führende Kunst gewesen sein mag. Werke wie der Kessel von Gundestrup werden niemals etwas alltägliches gewesen sein¹⁾, und seine Erhaltung kann man füglich einen unerhörten Glücksfall nennen. Aber auch unter den bescheideneren Erzeugnissen der Metallkunst hat die Zeit gewaltig aufgeräumt, und bei manchen erhaltenen lässt sich vorrömische Entstehung höchstens vermuten. Caesars Aussage über die „*plurima simulacra*“ des gallischen Merkur²⁾ lässt sich freilich nicht so leicht aus der Welt schaffen, aber sie braucht sich nicht durchaus auf anthropomorphe Darstellungen zu beziehen, und wenn das auch sein sollte, eine Kunst, die dergleichen Idole — mögen sie immerhin Menschengestalt gehabt oder angestrebt haben — dem Kultus zur Verfügung stellte, braucht deshalb zur Zusammenstellung mehrerer Figuren zu sinnvollen Darstellungen durchaus nicht befähigt gewesen zu sein. Wenn ihr dann eine solche Aufgabe gestellt ward, wie bei dem Fries des Bogens von Susa, so spürt man deutlich die Abhängigkeit, nicht nur die unmittelbare, wie mich dünkt, von römischen Darstellungen, sondern auch eine durch mancherlei Mittelglieder hindurch in räumliche und zeitliche Fernen und bezeichnenderweise über die Grenzen der Steinbildkunst hinausreichende³⁾.

Aber man überschätzt doch, meine ich, diese Kunstübung, wenn man von „Stil“ spricht. Ich halte nicht viel von den „erbgessenen Steinmetzen“ von Susa, an die Studniczka glaubt. Die Übung, Übung gerade in diesem Material und verwandten Aufgaben scheint mir gefehlt zu haben, und sie ist doch die Vorbedingung der Bildung eines „Stils“ — „*le style c'est l'homme*“ ist ein Satz von sehr bedingter Wahrheit, oder vielmehr „*style*“ in diesem Satz bedeutet etwas ganz anderes als „Stil“ in unserem Sinn. Studniczka hob selbst hervor, dass „das mehr oder weniger ausgedehnte Wiederauftauchen längst überwundener archaischer Formeln“ „ein allgemeines, an keine bestimmte Periode gebundenes Symptom der Arbeit zurückgebliebener Hände“ ist; aber er unterschätzte neben diesen altertümlichen Zügen andere, die nicht in so ferne Zeiten weisen und doch auch unselbständig sind⁴⁾.

1) Gallische Gefäße, eiserne sowohl wie silberne, „*non infabre suo more facta*“ werden bekanntlich schon bei Gelegenheit des Triumphs über die Boier 191 v. Chr. erwähnt.

2) Über die vielbehandelte Stelle s. u. a. S. Reinach, Cultes, Mythes et Religions I (Revue celtique 1892) S. 147, wo unter den *simulacra* „*les pierres debout ou menhirs*“ verstanden werden, „*qui devaient naturellement suggérer à son esprit ou à celui de l'écrivain grec qu'il a suivi, l'idée des Hermès (Equai) ou piliers carrés qui passaient pour les plus anciennes représentations symboliques de ce dieu*“, dann aber auch ebenda III (Revue de l'histoire des religions 1907) S. 165 ff., wo die widderköpfige Schlange als das von Caesar gemeinte Bild des gallischen Mercur angesehen wird. Vgl. auch Déchelette, Manuel d'archéologie II 3 S. 1412.

3) Studniczka a. a. O.

4) Zugegeben wird freilich (S. 15), dass „die meisten Gestalten das Streben verraten, ihnen aus dunkler Erinnerung etwas von dem Rhythmus freier Kunst mitzuteilen“, und bei den Dioskuren wird nicht verkannt, dass sie „unmittelbare Nachbildungen römischer Vorlagen“ sind.

Die gleiche Unselbständigkeit sehe ich bei dem berühmten Pfeiler von Antremont (oder Entremont) im Museum zu Aix (Espérandieu Nr. 105, I S. 83 f.)¹⁾, hier um so unverkennbarer, da sie uns sowohl in der Form der Abhängigkeit von fremden Vorbildern als auch in der Form der Hilflosigkeit, wo solche fehlen, entgegentritt — das eine in den Reiterbildern der Vorderseite (Taf. V 9), das andere in den „*têtes coupées*“ der Seitenflächen (Taf. V 8). Es bedarf wohl keiner Worte, um dem Betrachter den starken Unterschied in der Formgebung wie insbesondere in der ausschmückenden Raumfüllung zur Empfindung zu bringen.

Für die Entstehungszeit des Denkmals gilt als massgebend, dass seine Bilder einen barbarischen Brauch der Gallier verewigen²⁾, den, nach Strabos Zeugnis (IV p. 198), die Römer abgestellt haben — für ganz Gallien vielleicht eben in Strabos Zeit, nach der Niederwerfung der Empörung des Sacrovir, ein Jahrhundert früher vermutlich für die Gegend, in der unser Pfeiler gefunden wurde, den unmittelbaren Bereich des Standlagers von Aquae Sextiae.

Aber auch ein Denkmal erheblich späterer Zeit scheint mir noch eine ähnliche Unselbständigkeit zu verraten. Ich meine das Weihdenkmal der *nautae Parisiaci*³⁾, das vor zwei Jahrhunderten an hervorragender Stelle der französischen Hauptstadt, unter dem Chor von Notre Dame gefunden, sofort die Aufmerksamkeit weitester Kreise — auch die unseres Leibniz — auf sich gezogen hat, in Frankreich auch bis in die neueste Zeit oft abgebildet und vielfach besprochen worden ist — wenige Denkmäler weisen bei Espérandieu ein so langes Literaturverzeichnis auf — bei uns in Deutschland aber doch, wie mir scheint, nicht die Beachtung gefunden hat, die es verdient, noch weniger vermutlich sie gefunden hätte, wenn es nicht durch seine Inschriften vor der Vernachlässigung bewahrt worden wäre, der lange Zeit die Werke der provinzialen Kunst verfallen waren⁴⁾.

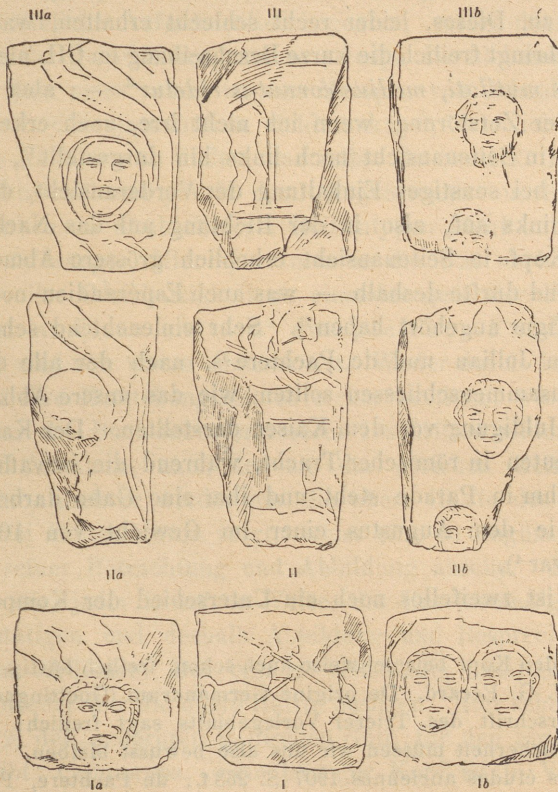
1) Unsere Abbildung des Pfeilers ist eine Verkleinerung der von S. Reinach in der *Revue archéologique* 1912 II S. 221 veröffentlichten Zeichnung, die im Tatsächlichen möglichst vollständig und deutlich sein soll, während von dem Stil der Reliefs die beiden photographischen Abbildungen (Tafel V 8, 9), Verkleinerungen nach Espérandieus Autotypien, eine Vorstellung geben mögen. Ob die vier dicht aneinander gerückten Köpfe, die sechzig Jahre nach den drei Blöcken des Pfeilers am selben Fundort zu Tag kamen und hier (Tafel V 3) gleichfalls nach Espérandieu (Nr. 108) abgebildet werden, zu dem Pfeiler gehören — etwa als ein Teil seiner Bekrönung — oder von einem zweiten verwandten Denkmal stammen, bleibt ungewiss. — Der bei Espérandieu angeführten Literatur ist hinzuzufügen: C. Jullian, *Histoire de la Gaule* II (1908) S. 391, 3; M. Clerc, *Aquae Sextiae* (*Annales de la Faculté des lettres d'Aix* IV 1910, mir unzugänglich, dem Inhalt nach nur durch Reinach bekannt); M. Clerc, *Revue des études anciennes* 1912 S. 189; A. Reinach, *Revue archéologique* 1912 II S. 216—35; *Revue celtique* 1913 S. 55; Déchelette, *Manuel d'archéologie* II 3 (1914) S. 1535 f.

2) A. Reinach, *Les têtes coupées et les trophées en Gaule: Revue celtique* XXXIV 1913 S. 38—60; S. 253—286.

3) Espérandieu Nr. 2132, IV S. 207 f.

4) Zu unseren Abbildungen auf Tafel V-VII standen Zinkstöcke zur Verfügung,

Die Inschrift (CIL XIII 3026^a, hier Taf. V 12) bezeichnet das Denkmal als Weihgabe der *Nautae Parisiaci* und legt seine Entstehungszeit fest, sei es nun, dass die Anfangsworte *Tib. Caesare Aug(usto)* geradezu eine Zeitbestimmung geben wollen, und Juppiter Optimus Maximus der alleinige Empfänger des Weihgeschenks ist, sei es dass, wie neuerdings vermutet worden ist, *Caesare* nicht als Ablativ, sondern als Dativ aufzufassen ist, und damit der Kaiser neben Juppiter gestellt wird. Diese Inschrift nimmt die eine Seite des rechteckigen Blocks ein, während die drei anderen mit Bildwerk ausgestattet sind. Die Inschrift ist vollständig; der scheinbare Rest einer sechsten Zeile ist nur der



Schluss des Worts „*posierunt*“, der in der fünften nicht mehr Platz gefunden hatte, wie das *O* des „*optumo*“ in der zweiten. Darunter scheint auch eine Leiste die Fläche der Inschrift von der übrigen vermutlich leeren Fläche des Steins geschieden zu haben, denn dass der Stein ursprünglich doppelt so hoch war, ersehen wir ja aus den Reliefseiten, die nur die obere Hälfte der Figuren aufweisen.

Von diesen Reliefs sehen zwei einander sehr ähnlich, das der Rückseite

die vor sechs Jahren für eines der „Vorlegeblätter zum sechsten archäologischen Kursus“ der Römisch-Germanischen Kommission hergestellt worden waren.

(Taf. V 6) und das der rechten Nebenseite (Taf. V 5). Auf beiden sind in Vorderansicht drei gerüstete Männer dargestellt, das eine Mal bärtig, das andere Mal unbärtig, in Tracht und Haltung unter sich völlig übereinstimmend, abgesehen davon, dass der vorderste der Bärtigen neben seinen Waffen noch einen riesigen Reif hält. Als den Vordersten kann man diesen rechts Stehenden bezeichnen, da er den Zweiten, wie dieser den Dritten, ein wenig verdeckt. So ist es auch bei den dreien der anderen Seite, von denen freilich einer so gut wie ganz zerstört ist.

Diese Stellung gibt den beiden Reihen trotz der strengen Vorderansicht aller Figuren eine Richtung nach rechts (vom Beschauer), also auf das dritte Relief (Taf. V 11) zu. Dieses, leider recht schlecht erhalten, war ersichtlich von anderer Art. Das bringt freilich die kurze Beschreibung im CIL nicht zum Ausdruck — „*homines tres mutilati, medius cornutus videtur*“ —; aber die Abbildungen lassen es trotz der Zerstörung, wenn ich nicht irre, noch erkennen; denn der Kopf rechts war in Seitenansicht nach links hin dargestellt¹⁾, und die beiden anderen wiesen, bei sonstiger Einhaltung der Vorderansicht, doch eine leichte Wendung nach links auf, also in der Richtung auf das Nachbarrelief; dann aber zeigt der Kopf in Seitenansicht erheblich grössere Abmessungen als die beiden anderen und dürfte deshalb — was auch Espérandieu noch verkannte — einer sitzenden Figur angehört haben²⁾. Sehr einleuchtend scheint mir danach die Annahme von Jullian und de Pachtere³⁾, nach der alle drei Reliefs sich zu einem Bild zusammenschliessen sollten, wie das unsere Abb. 10 auf Tafel V zeigt, und eine Huldigung vor dem Kaiser darstellten. Der Kaiser sass rechts, umgeben von Leuten in römischer Tracht, während die bewaffnete Mannschaft der Gallier vor ihm in Parade steht und ihm eine Gabe darbringt, vermutlich einen *torques*, wie dem Augustus einer im Gewicht von 100 Pfund dargebracht worden war⁴⁾.

Erkennbar ist zweifellos noch ein Unterschied der Komposition zwischen

1) So zeigt den Kopf beispielsweise auch schon, freilich bärtig, eine der ältesten Abbildungen bei J. G. Eccard, *De origine Germanorum* (Goettingae 1750) Taf. XII.

2) Die Unterschrift des Trierer Vorlegeblatts sagt freilich: „Matres mit Füllhörnern?“ der Unsicherheit müssen wir uns also bewusst bleiben.

3) *Revue des études anciennes* 1907 S. 263 f.; de Pachtere, *Paris gallo-romain* S. 103 f. Dem letzteren Werk ist unsere Abbildung Taf. V 10 entnommen. Gegen die dort gegebene Deutung äusserte Bedenken Salomon Reinach, *Revue de l'histoire des religions* 1907 = *Cultes, Mythes et Religions* III S. 184: „*Je ne crois pas que l'objet circulaire soit un torques, parce qu'il n'est pas tors . . . et je ne crois pas non plus que le personnage vu de profil, à l'extrémité du registre des Eurises, soit Tibère lauré.*“ Aber mit der von Reinach vorgeschlagenen Deutung, schliesslich nur einer Umbiegung der von ihm angefochtenen, die er überdies selbst „*fort douteuse*“ nennt, würde das hier Gesagte sich nicht schlechter vertragen, so dass ich auf die Frage nicht einzugehen brauche.

4) Quintilian VI 3, 79: *Sic eluditur et ridiculum ridiculo: ut divus Augustus, cum ei Galli torquem aureum centum pondo dedissent, et Dollabella per iocum temptans tamen ioci sui eventum dixisset, „Imperator, torque me dona“: „Malo“, inquit „ter civica donare“.*

der Gruppe um den Kaiser und den Krieger der beiden anderen Seiten. Man kann ihn durch den Gegenstand bedingt finden: Soldaten in Paradedstellung erscheinen natürlich gebundener als selbst die nächste Umgebung des obersten Kriegsherrn. Aber ich meine doch noch zu spüren, dass es das nicht allein ist, was den Unterschied ausmacht. Für die Gruppe des Kaisers bot die gleichzeitige römische Kunst Vorbilder, die freilich hier wohl durch die ungelenke Darstellung eines Teils ihrer Freiheit verlustig gingen — noch kann man ja die „archaische“ Bildung des Auges bei dem Kaiser erkennen. Für die gallischen Krieger fehlten die Vorbilder in der gleichzeitigen Kunst. Die vornehme Kunst der augusteischen Zeit, und auch noch die der trajanischen, in der uns eine ähnliche Aufgabe öfter begegnet, verrät doch zu sehr ihre Abstammung von der griechischen, um so strenge Paradehaltung zur Darstellung zu bringen. Man muss schon zu den Metopen von Adamklissi gehen — Erzeugnissen einer dilettantenhaften Soldatenkunst, wie ich auch heute noch glaube, — um Ähnliches zu finden, und selbst da bemerkt man in der Stellung in „Dreiviertelansicht“ und gar in dem „Augen rechts“ noch einen Unterschied, der den Gedanken an altüberlieferte Reihentypen nicht aufkommen lässt, der hier sich uns aufdrängt. Hier spürt man in der Tat noch den Einfluss altertümlicher, in voller Gleichartigkeit an einander gereihter Figuren¹⁾.

Die drei anderen „Altäre“ des gleichen Fundorts (Espérandieu Nr. 3133—35) sind von etwas anderer Art. Weder durch Inschrift noch durch Darstellung ist ihre Entstehungszeit so sicher bestimmt wie bei dem Tiberiusdenkmal. Aber die Buchstabenform ihrer Inschriften widerspricht doch nicht der geläufigen Annahme, nach der sie der gleichen Zeit angehören. Der letzte der Steine, auch er wieder nur die obere Hälfte des Denkmals, der auf jeder Seite zwei Götterfiguren zeigt, weist eine so ungünstige Erhaltung auf, dass ich von seiner Betrachtung und Abbildung absehe. Die beiden anderen aber scheinen mir, jeder in seiner Weise, die Unselbständigkeit der gallischen Kunst zu bestätigen und deshalb Abbildung und Besprechung in diesem Zusammenhang zu verdienen. Der eine ist vollständig erhalten, während wir von dem anderen wieder nur die obere Hälfte besitzen. Hier sehen wir auf der einen Seite (Taf. VI 2) den gehörnten gallischen Gott, für den gerade dieser Stein uns den Namen gibt: *Cernunnos*. Sein bärtiger Kopf ist in Vorderansicht dargestellt, an seinem Hirschgehörn hängt beiderseits ein gallischer Halsreif. Nach den Abmessungen des Kopfs im Verhältnis zu den Gestalten der anderen Seiten, aus denen sich die Höhe der Bildfläche ergibt, können wir mit Sicherheit schliessen, dass der Gott in kauender Haltung dargestellt war, wie wir ihn ja auch sonst zu sehen gewohnt sind. Hier konnte und musste der Bildner unseres Denkmals sich an einen altüberlieferten Typus halten²⁾. Auf zwei

1) So würde sich die Altertümlichkeit der Ausrüstung, die auch anderen aufgefallen ist und von ihnen durch das Festhalten des Alten im Kultus begründet wurde, auf einfachere Weise erklären.

2) Die Herkunft dieses Typus ist noch umstritten. Seine Übereinstimmung mit Buddhabildern ist so auffällig, dass es begreiflich scheint, wenn man meist einen Zu-

Seiten des Steins (Taf. VI 1 und 4) sind in völliger Gleichheit, nicht einmal durch symmetrische Darstellung unterschieden, die beiden Dioskuren dargestellt, *Castor* noch durch die erhaltene Inschrift bezeichnet. Hier war natürlich ein römisches Vorbild massgebend, das freilich die ungeschickte Hand dem Zwang des Raums nicht ohne starke Einbusse angepasst hat. Die Dioskuren des Frieses von Susa nehmen sich besser aus und stehen hinter denen der Mainzer Jupitersäule, mit denen sie im Typus genau übereinstimmen, gar nicht so weit zurück.

Auf der vierten Seite (Taf. VI 3) ist ein bärtiger, nackter Mann dargestellt, der mit geschwungener Keule eine Schlange angreift — Herkules also, wenn auch die unvollständig erhaltene Inschrift ihn so nicht genannt hat, selbstverständlich die Wiedergabe eines Vorbilds der griechisch-römischen Kunst, das aber durch die falsche Darstellung der rechten Hand und die unter dem Zwang des Raums stehende Verkümmern der Hydra entstellt ist. Der gleiche Typus diente dem Künstler des vierten Steins als Vorbild für seinen *Esus* (Taf. VI 6), und diese Übereinstimmung scheint mir für die Zusammengehörigkeit der Steine entschieden zu sprechen. Vorbilder hatte der Künstler natürlich auch für seinen *Jovis* (Taf. VI 5) und *Volcanus* (Taf. VI 8), und dass ihm das Vorbild bei der Darstellung der vierten Seite, dem rätselhaften *Tarvos-Trigaranus* (Taf. VI 7), wenigstens das von „klassischer“ Kunst geformte Vorbild fehlte, das macht sich ja nur zu deutlich geltend¹⁾.

Mit den vier Steinen von Notre Dame pflegt ein etwa 150 Jahre später

sammenhang angenommen hat. Entweder glaubte man an einen Einfluss von Indien her — *le résultat d'une propagande, religieuse, l'attitude en question ayant pu être prescrite dans certains mystères* (A. Bertrand, *Revue archéol.* 1880 II S. 3, 1) — oder man vermutete für Indien wie für Gallien Abhängigkeit von altionischer Kunst (S. Reinach, *Revue de l'Hist. des Rel.* 1908 = *Cultes, Mythes et Religions IV* (1912) S. 63 f. Vgl. auch F. Marx, *aktaion und Prometheus*. *Leipziger Berichte LVIII* 1906 S. 116 f.) Mowat freilich sah nur eine zufällige Übereinstimmung, indem er darauf hinwies, dass die Gallier in alter Zeit Stühle nicht kannten und auf der Erde zu sitzen pflegten, doch wohl mit gekreuzten Beinen (*Bulletin épigraph. de la Gaule I* S. 116). Die Möglichkeit der Anlehnung an einen alten Typus fremder Kunst lag jedenfalls vor, da wir noch heute in den hochaltertümlichen Statuen von Velaux (*Espérandieu Nr. 131 I* S. 107 f.) Werke besitzen, die als Vorbilder füglich hätten dienen können. — Richtig ist wohl jedenfalls dass der Typus nicht auf den einen Gott Cernunnus beschränkt blieb.

1) R. Mowat (*Bulletin épigraphique de la Gaule I* 1881 III 1883) hat sich freilich bemüht, alles Gallische auszuschalten. Er sieht in dem Stier lediglich ein Opfertier, als solches durch das *dorsuale* kenntlich gemacht, in den drei Kranichen Staffage der Landschaft und hält die Inschrift für eine erläuternde Beischrift in drei Worten „Stier, drei Kraniche“. Aber diese Auffassung hat wenig Anklang gefunden und konnte nach der Entdeckung des Trierer *Esus*-Steines — über den nach Lehner im Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift XV S. 33 besonders S. Reinach gehandelt hat (*Cultes, Mythes et Religions I* S. 204 f. und III S. 173) — als vollends erledigt gelten. Die Interpunktion, durch die eine Zerteilung der Inschrift in drei Worte geboten sein sollte, hatte schon Desjardins auf ein Versehen zurückgeführt und für den Leibgurt des Stiers auf *Apisdarstellungen* hingewiesen. Schlagend aber ist Lehnners Bemerkung, dass dieser „Leibgurt“ vielmehr ein zweiter Baumstamm ist.

nicht weit davon in Trümmern gefundenes Denkmal (Taf. VII 1—5) zusammengestellt und als gleichzeitig angesehen zu werden, das in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben darf¹⁾. Es sind die vier Blöcke, auf deren jedem ein Kind dargestellt ist, das sich mit einem Waffenstück abschleppt, mit Schild, Schwert, Helm, Beinschienen: den Waffen des Mars ohne Zweifel. Je eine Seitenfläche eines jeden Blocks, in einem Fall aber beide Seitenflächen sind mit einem Schuppenornament verziert, während die anderen Flächen als Anschlussflächen gelten könnten. Das sind Anhaltspunkte zur Herstellung des Denkmals, die sich aber zu einem überzeugenden Gesamtbild um so weniger erweisen konnten, als wir ja über das Mass der Unvollständigkeit im Ungewissen sind. Die Putten sind in einem derben, dem dekorativen Zweck entsprechenden Relief ausgeführt, aber in der Beherrschung der Formen nicht weniger als in der Erfindung durchaus als vollgiltige Werke hellenistisch-römischer Kunst anzusehen. Damit steht in auffälligem Widerspruch die Gestalt des keltischen Gotts, die auf der Seitenfläche des einen Blocks (desjenigen mit dem Helm) in einer das Schuppenornament roh unterbrechender Nische dargestellt ist. Es ist der Gott mit drei Gesichtern, unförmlich hier nicht erst durch diese phantastische Bildung, sondern schon durch die Riesengrösse des Kopfs auf kleinem gedrungenen Körper²⁾. In Tunika und Mantel steht er da, in der Linken einen Widderkopf, in der gesenkten Rechten wohl einen Beutel haltend, zu seinen Füßen einen Bock und eine Schildkröte. Wäre diese Missgestalt von derselben Hand gebildet wie die Putten, so gäbe es keinen besseren Beweis für den Unterschied der Arbeit nach gutem Vorbild und der selbständigen eines gallischen Künstlers. Aber man hat die Gleichzeitigkeit dieses Reliefs mit den anderen bezweifelt, indem man sich entweder den gallischen Gott mehr oder weniger bald hinzugefügt dachte, als eine Art von *interpretatio gallica* des römischen Gotts, dessen Statue auf dem Pfeiler — als solchen suchte Krüger das Denkmal zu erweisen — gestanden hätte, oder gar erst erheblich später auf einen Block des schon zerstörten Denkmals gesetzt sein liess. Die zweite Annahme ist mir unwahrscheinlich — schon Espérandieu wies auf das aus der gleichzeitigen Auffindung der vier Blöcke sich ergebende Bedenken hin — für die andere liesse sich wohl eher etwas sagen. Auf jeden Fall wird man, angesichts solcher Ungewissheit in unserem Zusammenhang auf den hervorgehobenen Unterschied kein grosses Gewicht legen dürfen, da ja der keltische Gott von anderer Hand, von einem weit tiefer stehenden Künstler gebildet sein könnte als die der Anmut nicht entbehrenden Puttenreliefs³⁾.

1) Espérandieu Nr. 3137, IV S. 218 f.

2) Übergrosse Köpfe scheinen auch sonst für gallische Machwerke bezeichnend zu sein.

3) Absichtlich lasse ich Einzelstatuen, wie die hockenden Figuren von Velaux. (Espérandieu Nr. 131), die Kriegerstatuen von Grézan, Vachères, Mondragon (Nr. 427, 35, 271) u. a. aus dem Spiel. Die Entwicklung der Einzelstatue darf, ja muss von der des Reliefbilds getrennt werden, und im Hinblick auf ein verlorenes Gemälde, von dessen Formgebung wir ja doch keine Vorstellung mehr gewinnen können, kommt nur die letztere in Betracht.

Denn eine zunehmende Verwahrlosung findet in der Tat darin ihre Erklärung, dass eine schon verschlechterte Nachbildung wieder zum Vorbild ward, um bei der neuen Nachbildung weiter zu verlottern. Mit der Entfernung vom Urbild ist somit keine Datierung gegeben. Aber die verschiedene Entfernung vom Urbild enthält auch nicht die Erklärung aller Unterschiede. Einen wesentlichen Unterschied bedingt die Verschiedenheit der Technik, je nach dem die Münzen gegossen oder geprägt sind, ohne dass übrigens hier oder dort die Erwartung erfüllt würde, jenen vermuteten Vorzügen gallischer Metallarbeit zu begegnen. Weitere Unterschiede — gross genug, auch wenn man den Begriff „keltische“ Münze enger fasst als Forrer in seiner „Keltischen Numismatik“ getan hat — wäre man geneigt, auf die Vielfältigkeit und kulturelle Verschiedenheit der gallischen Stämme zurückzuführen, die Jullian zugunsten seiner Lehre von der frühen Bildung einer gallischen „Nation“ herabsetzt. Man vergleiche Münzen der Arverner und solche der Armoriker, die auf dasselbe Vorbild zurückgehen. Aber man wird auch die Verschiedenheit der Geschicklichkeit des einzelnen Stempelschneiders, zuweilen die Verschiedenheit seiner Sorgfalt bei Vorder- und Rückseite nicht ganz ausschalten. Abgesehen von solchen mehr zufälligen Unterschieden hat die Ordnung und Erklärung der Verschiedenheiten die zeitliche und örtliche Zuweisung der Münzen zur Voraussetzung, und so lang diese noch so viel zu wünschen übrig lässt, müssen wir es uns gefallen lassen, dass die Zuchtlosigkeit vielleicht noch grösser scheint als sie in Wirklichkeit war.

Innerhalb dieser Zuchtlosigkeit zeigen sich aber doch gewisse Richtungen, die für den Geschmack der alten Gallier bezeichnend sein dürften: neben dem *horror vacui*, der der Kunst in ihrer Frühzeit wohl meist eigen ist¹⁾, eine Richtung, so zu sagen, von der lebendigen, natürlichen Form der Menschen- und Tiergestalt hinweg, einerseits zu phantastischen Bildungen, andererseits zu bloss ornamentalen Formen. „*Un vif sentiment de la nature*“, das Blanchet diesen Stempelschneidern nachrühmt²⁾, vermag ich kaum zu sehen, und von dem Honig, den selbst aus diesen Blüten Jullians Patriotismus zu saugen weiss³⁾, will ich lieber gar nicht sprechen.

Forrers lehrreicher Versuch mit künstlerisch ungeschulten Kräften⁴⁾, hat freilich gezeigt, dass unwillkürlich unter den Händen eines Kindes bei wiederholter Umzeichnung Formen des menschlichen Gesichts zum Ornament verkümmern oder, wenn man will, erblühen, und ich will das nicht auf einen Rest keltischer Anlage zurückführen, der sich bei den betreffenden Kindern vermuten liesse. Bei den Münzen darf man aber in dem Hinabgleiten zum Ornamentalen um so eher keltisches Erbteil sehen, als die Latènekunst ja die gleiche Erscheinung bei Werken eines scheinbar sicheren Könnens aufweist.

1) Studniczka, Jahrbuch des Instituts XVIII 1903 S. 15.

2) Manuel S. 12.

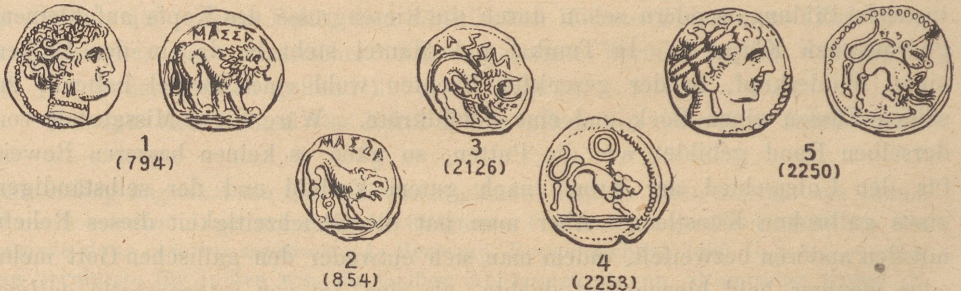
3) Histoire de la Gaule II S. 353 f.

4) Keltische Numismatik S. 52 f.

Wenn diese Betrachtungen für die ältere Zeit, für die erste Zeit der römischen Herrschaft oder gar die Zeit der Freiheit, die Unwahrscheinlichkeit eines Bilds wie es Lukian uns beschreibt, die Unfähigkeit der gallischen Kunst zu einer derartigen Komposition ergeben, so könnte nun jemand fragen: Was nützt ein solcher Wahrscheinlichkeitsbeweis, wenn tatsächlich das Gegenteil durch gallische Münzen der vorrömischen Zeit erwiesen wird, auf denen jener Ogmios samt den an ihn geketteten Menschenkindern zu sehen ist? Und das ist ja in der Tat geraume Zeit die Ansicht namhafter Numismatiker gewesen.

IV. Die gallischen Münzen.

Mancher Leser hat sich vielleicht schon gewundert, dass bei unserer Umschau nach Äusserungen gallischer Kunst, nach Spuren eines gallischen „Stils“ der Münzen noch nicht gedacht worden ist, zumal man vielleicht erwarten könnte, bei ihnen, als Erzeugnissen der Metallkunst einige von den dieser vermutungsweise zugeschriebenen Vorzügen zu finden.



Diese Münzen, zahlreich genug erhalten, sind nun freilich keine selbstständigen Schöpfungen gallischer Kunst, knüpfen auch nur selten an andere Werke einer einheimischen Kunst an, sondern zeigen sich durchaus abhängig erst von griechischen, dann auch von römischen Vorbildern. Aber bei aller ursprünglichen und hier und da bis zur Möglichkeit der Verwechslung starken Abhängigkeit, sind doch bei der ungeheuren Mehrzahl die Abweichungen von den Vorbildern so augenfällig und so erschreckend, dass man in ihnen Zeugnisse eines gallischen „Stils“ zu sehen versucht sein könnte. Wer möchte indessen von Stil sprechen, wo sich vielmehr ein Nonplusultra von Stillosigkeit breitzumachen scheint, wo statt der Zucht, ohne die ein Stil undenkbar ist, vollkommene Zuchtlosigkeit, Verlotterung, Verwahrlosung herrscht. Als „Grundgesetz“ der keltischen Numismatik bezeichnet ein hervorragender französischer Forscher den Satz, dass eine gallische Münze im allgemeinen um so barbarischer aussieht je jünger sie ist¹⁾, vielleicht würde man besser sagen, je weiter sie sich von ihrem Vorbild entfernt, je mehr Zwischenglieder sie von ihm trennen.

1) An dem Beispiel des Löwen von Massilia sollen die Abbildungen das Verkommen eines Typus veranschaulichen.

Neigung zum Phantastischen einerseits, zum Ornamentalen andererseits, Missachtung der natürlichen, lebendigen Formen hier wie dort; wo sie gewahrt bleiben, mindestens ein Hang zum Pathetischen: das scheint nach den Münzen das Unterscheidende gallischer Kunst. Damit setze ich mich nun freilich in Widerspruch, in einen Widerspruch wie er schroffer kaum zu denken ist, zu denen, für die die schlichte Wirklichkeitskunst der Denkmäler, die sich um das Grabmal von Igel gruppieren, das gallische Erbteil zu sein scheint, die in den Treverern des Moseltals und ihren Nachbarn die Vorläufer holländischen Realisten sehen möchten. Davon ist an dieser Stelle ein Wort zu sagen.

V. Der angebliche Realismus der gallischen Bildkunst.

In der Tat finden sich ja die aus dem Leben gegriffenen Bilder — des häuslichen Treibens, des Handwerks und Handelsverkehrs — auf gallischem Boden in überraschender Fülle, so dass sie leicht als ihm vorzugsweise eigen, als hier bodenständig erscheinen mögen. Aber wenn man der Statistik, die uns Espérandieus Werk ermöglicht, Zutrauen schenken wollte, so wären es doch hauptsächlich die Gegenden, in denen zum mindesten ein starker germanischer Einschlag anzunehmen ist, in denen diese Kunst geblüht hätte, was ja auch dazu besser passen würde, dass die verglichene holländische Wirklichkeitskunst doch auf germanischem Boden erwachsen ist. Indessen weiss ich wohl, wie sehr durch einen einzigen Zufallsfund, wie es der von Neumagen war, das Ergebnis der Statistik beeinflusst wird. Ich glaube aber auch gar nicht, dass diese Kunst dem gallischen Land oder gar nur dem gallisch-germanischen Grenzgebiet wirklich eigentümlich und hier heimisch ist. Das anzunehmen konnte man um so eher verleitet werden, wenn man sich vortäuschte, dass die Künstler des Mosellands ausschliesslich in diesem Realismus geschwelgt hätten. Und diese irrige Vorstellung finden wir tatsächlich hier und dort, angedeutet z. B. bei Mommsen¹⁾, entschiedener ausgesprochen bei Friedländer²⁾. Wer das Denkmal von Igel wirklich kennt, weiss, wie falsch das ist, wie auch hier griechisch-römische Vorstellungen und Darstellungen wahrlich genügend zur Geltung kommen und an der Wirkung des Ganzen gewiss nicht geringeren Anteil hatten als die Bilder des täglichen Lebens. Sollen denn andere Künstler diese mythologischen Bilder, andere die aus dem Leben geschaffen haben?

Ich sehe hier einen Einzelfall des weitverbreiteten Irrtums in der Be-

1) Römische Geschichte V S. 104 f.: „Aber auch von einer diesem Gebiet eigenen Kunstentwicklung darf vielleicht insofern gesprochen werden, als die Bildnisse und in weiterer Entwicklung die Darstellung der Szenen des täglichen Lebens in dem keltischen Gebiet relativ häufiger auftreten als in Italien und die abgenutzten mythologischen Darstellungen durch erfreulichere ersetzen“.

2) Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms⁸ III S. 288; „Die in Italien für Sarkophage so beliebten mythologischen Darstellungen fehlen hier ganz.“

urteilung der Kunst, der darauf beruht, dass man die Kunst zu sehr für sich — „*l'art pour l'art*“ — ansieht, den gewaltigen Einfluss des Bestellers auf ihre Leistungen nicht hinlänglich würdigt. Ich vermute, dass das anders werden wird, wenn Bulles neues Handbuch in seinem vierten Band, wie in Aussicht gestellt ist, Löwys Schilderung von „Künstler und Käufer“ gebracht hat.

Der Besteller ist, soweit er nicht im Bann religiöser Vorstellungen steht, fast immer — Realist. Er ist es um so mehr, je tiefer sein Bildungsstand, je geringer sein Kunstverständnis ist. So gab der Realismus der römischen Besteller der hellenistischen Kunst einen starken Stoss in der Richtung auf den Realismus, in der sie sich bereits bewegte — sie freilich nicht infolge des Tiefstands künstlerischer Bildung, wahrlich nicht, sondern im Zusammenhang mit der gesamten Geistesrichtung, für die ja auch die Dichtkunst der Zeit deutlich genug zeugt.

Wenn dann Leute vom Schlag des Bäckermeisters M. Vergilius Eurysaces ganz nach ihrem Geschmack ein stattliches, mit Bildwerk geziertes Grabmal errichteten, dann wurde das eben so wie das Denkmal vor Porta Maggiore, das ja die Aufmerksamkeit der Romwanderer von jeher genugsam gefesselt, in der Kunstgeschichte aber, wie mir scheint, nicht die Beachtung gefunden hat, die es verdient¹⁾.

Man meinte wohl, es als eine „Kuriosität“ beiseite setzen zu sollen. Und eine vereinzelte Schnurre ist es ja gewiss auch in seinem ganzen Aufbau. Aber auch dieser lehrt uns eben doch etwas Beherzigenswertes, und der Reliefries ist wahrhaftig aller Beachtung wert. Mit Recht hat Gummerus in seiner, leider noch auf den ersten Teil beschränkten Arbeit über „Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab- und Votivsteinen in Italien“²⁾ betont, dass „das wachsende Selbstgefühl des Kaufmanns- und Handwerkerstands, das in vielen Grabschriften aus Italien und Gallien zum Ausdruck kommt, sichtbar auch die Grabskulptur beeinflusst hat“. Auf der Wohlhabenheit beruht natürlich in erster Linie dieses Selbstgefühl. „In den letzten Jahrhunderten der Republik, und besonders seit dem Anfang der Kaiserzeit, hat ein grosser Aufschwung des Handelsverkehrs und der Industrie stattgefunden, wodurch sich das gesellschaftliche Niveau der Kaufmanns- und Handwerkerstände bedeutend hob. Besonders deutlich können wir diese Erscheinung in Pompeji beobachten, wo kurz vor der Zerstörung der Stadt viele Häuser der alten grundbesitzenden Patrizierfamilien in die Hände aufstrebender Gewerbsleute übergegangen sind.“ Zeuge dieses Aufschwungs ist der *pistor redemptor* Eurysaces. Noch ansehnlicher aber war wohl, beiläufig zwei Jahrhunderte später, der Wohlstand der Secundinier. Mit Stolz zeigen die Bilder des Grabmals von Igel die Quellen dieses Wohlstands. Aber man war gebildeter als der römische Bäckermeister; man liess auch sehen, was man für die Schul-

1) Monumenti dell' Instituto II tav. 58 und dazu Annali X 1838 S. 231 f. (O. Jahn). Neuerdings s. Donna Ersilia Caetani-Lovatelli, Nuova Antologia Band 136 (1908) S. 3 f. (= Passegiare nella Roma antica 1909 S. 149 f.).

2) Jahrbuch des Instituts XXVIII 1913 S. 63—126.

bildung der Jugend tat: man konnte sich einen griechischen Hauslehrer leisten; und in Darstellungen griechischer Sagen gab man seinen Jenseitshoffnungen Ausdruck. Wir würden den Wünschen dieser „königlichen Kaufleute“ wenig gerecht, wenn wir nur die Bilder ihres Wohlstands, nicht auch die Zeugnisse ihrer „Bildung“ beachten wollten.

VI. Der angebliche Ogmios auf den gallischen Münzen.

Nach dieser Abschweifung, die keiner Entschuldigung bedürfen wird, kehre ich zu den keltischen Münzen zurück. Unter ihnen sind nicht wenige, zumeist solche des nordwestlichen Galliens, die auf der Vorderseite einen in der Regel nach rechts gerichteten Kopf zeigen, der umgeben ist von Perlschnüren, an deren Enden man ganz kleine Köpfe angebracht sieht. Dass man sich angesichts dieser Darstellung des Lukianischen Bildes erinnerte, ist begreiflich. Aber man hat in dem Kopf geradezu jenen Ogmios gesehen, indem man sich über die unverkennbaren Abweichungen von Lukians Schilderung hinwegsetze. Denn der Kopf ist durch nichts als Herakles kenntlich gemacht und erscheint, wo er überhaupt deutliche Formen hat, stets jugendlich; auch lässt sich nicht sagen, dass die Ketten von seinem Mund ausgehen. Besonders ist es wohl Huchers Werk über gallische Münzen¹⁾ gewesen, das die Deutung des Kopfes auf Ogmios verbreitet hat. Neben Longpérier rühmt sich Hucher die Benennung zuerst ausgesprochen zu haben²⁾ und kommt an ungezählten Stellen seines Buches auf sie zurück. Diese Münze ist ihm „*le type gaulois par excellence*“. Von hier ist dann die Deutung z. B. in Roschers Mythologisches Lexikon³⁾ übergegangen.

Zwar hat ihr schon vor langer Zeit Charles Robert widersprochen⁴⁾, und Blanchet scheint sie nicht einmal der Erwähnung wert zu finden⁵⁾; ausgestorben ist sie aber keineswegs⁶⁾, und da mir Roberts eigene Deutung auch falsch zu sein scheint, und Blanchet die meines Erachtens richtige Auffassung, der er zuweilen auf der Spur zu sein scheint⁷⁾, doch nicht ausgesprochen

1) *L'art gaulois ou les Gaulois d'après leurs médailles* I. II. Paris 1868 u. 1875.

2) *Revue archéologique* 1849; *Revue numismatique* 1850. Vgl. Hucher a. a. O. I S. 9, 1.

3) III 1 (1897—909) Sp. 682 unter „Ogmios“, wo auch eine der Münzen abgebildet ist. Vgl. auch Holders *Alt-celtischen Sprachschatz* II (1904) Sp. 836 f., wo ebenfalls kein Zweifel an Huchers Deutung zum Ausdruck gebracht wird.

4) *Ogmios, dieu de l'éloquence, figure-t-il sur les monnaies armoricaines?* *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions* 1885 S. 268—73; *Revue archéologique* 1885 II S. 241.

5) *Manuel de numismatique française* I (1912); vgl. *Revue des études anciennes* XII 1910 S. 42 f.

6) So verzeichnet die Deutung, wenn auch als eine Vermutung, ohne Widerspruch Forrer (*Keltische Numismatik* S. 37), der ja überhaupt geneigt ist, keltische Gottheiten auf den Münzen zu finden.

7) *Manuel* I S. 51, 4 „*Les cordons perlés sont peut-être sortis de la double volute*



1
(3614)



2
(3679)



3
(4581)



4
(6768)



5
(6519)



6
(6728)



7
(6743)



8
(4417)



9
(6967)



10
(6969)



11
(6982)



12
(6983)



13
(6508)



14
(4072)



15
(6654)



16
(J. 21)



17
(J. 41)



19
(J. 29)



18
(J. 37)



hat, so scheint es mir nützlich mit wenigen Worten und vielen Abbildungen — denn *ὄφθαλμοὶ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι μάστιγες* — sie, wie ich hoffe, überzeugend darzulegen, wodurch dann zugleich jene Deutung Roberts beseitigt wird.

Zunächst steht fest, dass der Typus, zu dem auch der vermeintliche Ogmios-Kopf gehört, ein Abkömmling ist des Apollo-Kopfs auf den Münzen Philipps von Makedonien, die einem so grossen Teil der gallischen Prägung als Vorbild gedient haben¹⁾ — ein mehr und mehr entartender, zuweilen gänzlicher Formlosigkeit und Auflösung verfallender Abkömmling. Das würde ja aber nicht hindern, dass dem Kopf in einzelnen Fällen eine andere bestimmte Bedeutung gegeben worden wäre, in der er dann eine Sonderentwicklung durchgemacht haben könnte, wie auch aus dem Gespann der Rückseite derselben makedonischen Münze eine Art von Kentaur geworden ist, der sich zwar auch sehr oft — nicht in Wohlgefallen, aber in Missgefallen aufgelöst hat, bei dem man sich aber doch — so sollte man meinen — ursprünglich etwas gedacht haben muss — sei es nun, dass man auch hier von griechischen Vorbildern abhängig war, wobei es freilich auffällig wäre, dass man von der griechischen Kentaurenbildung stets einen gewissen, sich gleich bleibenden Abstand hielt, sei es, dass man selbständig der gallischen Neigung zu phantastischen Mischbildungen folgte, wobei es dann wieder nicht glaublich wäre, dass so viele gallische Stempelschneider unabhängig von einander auf die gleiche Umbildung des Gespanns verfallen sein sollten und dann, wenn sie in einen ganz anderen Vorstellungskreis einlenkten, doch von jener Darstellung noch so viel oder so wenig — etwa nur ein Rad oder einen Rest des Lenkers — beibehalten hätten.

Dass sonst Göttertypen auf den gallischen Münzen sich gar nicht oder kaum nachweisen lassen²⁾, musste freilich bedenklich stimmen, und wenn wir den schönen griechischen Typus auf seinem Leidensweg durch die gallische Prägung verfolgen, werden wir geneigt sein, den gallischen Stempelschneidern Gedanken möglichst wenig zuzutrauen.

Dieser „Leidensweg“, wie ihn unsere dem Atlas von de la Tour entnommenen Abbildungen³⁾ veranschaulichen sollen, ist ja nun freilich eine Kon-

qu'on remarque sur des statères du centre de la Gaule (cf. Blanchet dans Rev. des études anciennes 1910 p. 43)“.

1) Blanchet, Manuel I S. 24 f.

2) Blanchet, Manuel II. 12: *Autant les figures de divinités sont communes sur les monnaies grecques et romaines, autant elles paraissent rares sur les gauloises — s'il en est une probable, c'est celle de la figure accroupie d'un bronze coulé qu'on peut classer aux Rèmes (Traité des monnaies gauloises p. 152 et 388)*. Eine Abbildung auch Manuel S. 67 Fig. 116 sowie in de la Tour's Atlas Tafel XXXII 8145 u. ö. — Déchelette, Manuel II 3 S. 1568: *„Contrairement à l'opinion erronée des anciens numismates, il est acquis que les représentations divines sont très rares sur les monnaies gauloises; peut-être y font-elles même défaut.“* Anders, wie gesagt, Forrer.

3) H. de la Tour, Atlas de monnaies gauloises (Paris 1892) 55 Tafeln mit über 4000 Abbildungen. Da die Stiche zu unmittelbarer Wiedergabe in Strichätzung ungeeignet waren, wurden, um die höheren Kosten der Autotypieätzung zu vermeiden,

struktion, da ich das Altersverhältnis der einzelnen Münzen nicht kenne, noch weniger die Abhängigkeit der einen von der anderen beweisen kann, so dass an der einen Stelle ein Zwischenglied fehlen mag, während an der anderen der Sprung vom Schlechten zum Schlechteren und Schlechtesten, ursprünglich weiter, durch ein überzähliges Zwischenglied gemildert sein kann. Im grossen und ganzen wird aber das aus dieser kleinen Auswahl sich ergebende Bild nicht falsch sein. Mir kommt es ja aber hier gar nicht darauf an, dieses erschreckende Bild einer kaum irgendwo sonst in der Kunst überbotenen Verwahrlosung anschaulich zu machen, sondern es liegt mir daran, für gewisse Stufen der damit nicht zusammenfallenden Entwicklung eines einzelnen Motivs wenigstens die Möglichkeit dem Auge glaubhaft zu machen.

Von „Stil“ mag man, wie gesagt, angesichts dieser Münzen kaum sprechen. Eher fast noch könnte man das bei den einzigen „Kunstwerken“ anderer Zeit, an die man sich durch die schlimmsten erinnert fühlt, bei den Machwerken der Futuristen und Kubisten unserer Tage, denn diese „Künstler“ geben sich wenigstens Mühe, um ihre Scheusslichkeiten zu erreichen, und wenden dazu ein gewisses Mass, freilich perversen Nachdenkens auf, während man das von dem gallischen Stempelschneider kaum glauben kann.

Aber wie wir hier so oft in des Wortes eigentlicher Bedeutung *disiecta membra* vor uns sehen, die uns eine grauenhafte Unempfindlichkeit gegen die von der griechischen Kunst gepredigte Heiligkeit der menschlichen Gestalt, des lebendigen Gottesgeschöpfs überhaupt zu bieten wagt¹⁾, so begegnen uns doch hier auch gewissermassen *disiecta membra* eines Stils.

Was ich als Spuren einer gewissen Richtung innerhalb der sonstigen Zuchtlosigkeit bezeichnet habe, das sind eben Überreste eines Stils, Überreste auch einstiger Zucht und Arbeit. Die Neigung zur Füllung aller Flächen, der *horror vacui*, war es, dann die Neigung zum Phantastischen, in milderer Form zum Pathetischen, endlich die Neigung zum Ornamentalen. Alle diese drei Triebe nähren und fördern einander; alle begegnen uns auch in der La Tènekunst, und etwas davon lassen noch in später Zeit die mit Ornament ganz überspannenen Flächen gallischer Denkmäler, die das einzelne Feld bis in alle Ecken füllenden Rosetten und Palmetten spüren.

Auf unseren Münzen nehmen die Locken des Apollokopfs jene ornamentalen Formen an, in denen wir die La Tènekunst schwelgen sehen²⁾. Aus dem Gespann wird jenes phantastische Wesen. Der *horror vacui* aber lässt den Perlkreis, der das Münzbild einzurahmen pflegt³⁾, gewissermassen in Be-

Durchzeichnungen hergestellt, die der Universitätszeichner Herr Schilling in Freiburg i. B. mit gewohnter Sorgfalt ausgeführt hat.

1) s. besonders Abb. 19 auf S. 63 aber auch Abb. 4 f. auf S. 58.

2) s. oben Jullian S. 48.

3) Eine Sonderuntersuchung über die Geschichte dieses „Perlkreises“ gibt es, nach freundlicher Mitteilung Dressels nicht, aber er ist seit den ältesten Zeiten (6. Jh.) eine so gewöhnliche Erscheinung, dass wir ihn als Motiv füglich in Betracht ziehen dürfen, wenn er sich auch auf den makedonischen Münzen, die den hier besprochenen

wegung geraten und sich in alle Lücken des Bildfelds drängen. Den einzelnen Stücken dieses gleichsam wild gewordenen Perlkreises einen ornamentaln Abschluss zu geben, gebot dann jener andere Trieb und schuf die Blüten, verband sich schliesslich mit dem dritten Trieb und setzte statt der Blüte den Menschenkopf. So kamen diese Ketten mit Menschenköpfen auf: sie bedeuten



weder die an des Ogmios beredte Zunge gefesselten Menschen, wie Hucher dachte, noch die an Schnüren hängenden Feindesköpfe, wie Robert meinte¹⁾ —

als Vorbild gedient haben, nicht findet. Wir dürfen vermuten, dass es dieser Perlkreis ist, der auf 15 (S. 63) in Rankenform den Kopf umgibt, der sich auf 16 in alle Lücken des Bildfelds, soweit sie nicht durch die zu Ornamenten ausgestalteten Haare ausgefüllt werden, zu drängen scheint, der bescheidener auf 17 und 19 auftritt, auf 10, 11, 12 sich breiter macht, auf anderen dann einen blütenartigen Abschluss erhalten hat, an dessen Stelle dann bei wieder anderen die kleinen Köpfe treten. Dass der Perlkreis dem gleichen Zweck dient wie in anderen Fällen die vor dem Mund sich findende Ranke macht der Vergleich von 8 und 14 besonders einleuchtend.

1) Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions 1885 S. 268—273. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass Robert sich sehr vorsichtig ausdrückt. Er beruft sich, um die geläufige Deutung zu widerlegen, auf die Jugendlichkeit des Kopfes, sowie darauf, dass die Ketten weder vom Mund des grossen Kopfs ausgehen, noch zu den Ohren der kleinen hingehen, auch darauf, dass sie um den grossen Kopf herumlaufen ohne dass kleine an ihnen angebracht sind, endlich darauf — „*et cet argument est décisif*“ —, dass auf dem Revers die kleinen Köpfe an Ketten vor dem Pferd vorkommen; zu der positiven Deutung entschliesst er sich aber nur sehr ungern: „*s'il fallait absolument chercher une signification*“. Erst in dem kurzen Bericht über den Vortrag, der in der Revue archéologique (1885 II S. 241) gegeben ist, klingt die

sie bedeuten, trotz der gerade bei diesen Münzen nicht selten recht sorgfältigen Ausführung (s. z. B. S. 66, 1—3), wahrscheinlich überhaupt nichts, ebensowenig wie die vielfach vor dem Mund sich findende Ranke (S. 63, 14), die zuweilen durch die Perlenkette geradezu ersetzt wird (S. 63, 8) etwas — man hat an die Darstellung des Hauchs gedacht! — bedeutet, oder gar die oft kaum erkennbaren Rudimente des ganzen Bilds (S. 63, 19; es gibt noch schlimmere!) für den gallischen Stempelschneider mehr waren als Füllung des Raums.

Wenn nun auch der Kopf der Münzen mit dem Herakles-Ogmios, wie ihn Lukian schildert, durchaus keine Ähnlichkeit hatte, und durch nichts als Herakles kenntlich gemacht war, so mochte er dennoch, wenn man Huchers Auffassung der Darstellung gelten liess, als eine Beglaubigung des Lukianischen Bilds angesehen werden und seine wunderliche Sprache in altgallischer Vorstellung zu verankern scheinen. Nicht immer und überall brauchte man ja den Gott der Beredsamkeit dem Herakles gleichgesetzt zu haben, nicht immer und überall die Überlegenheit des Alters bei der Personifikation der Beredsamkeit zum Ausdruck gebracht zu haben. Wenn nun aber unsere Erklärung der Entstehung des Münzbilds richtig ist, und damit das von Lukian geschilderte Bild auf sich allein gestellt bleibt, so drängt sich die Frage auf, ob dieser Herakles-Ogmios als volkstümliche Vorstellung, als wirkliche *interpretatio romana* überhaupt glaublich ist.

VII. Interpretatio romana oder Allegorie?

Über die *interpretatio romana* der gallischen und germanischen Götter hat kürzlich Wissowa Massgebendes gesagt¹⁾.

Wir lernen da, dass dieselbe Gottheit durch verschiedene, weit von einander abliegende römische Götter verdeutlicht werden konnte, da „man sich damit begnügte, die Übereinstimmungen in einem Zipfel des Wesens beider Gottheiten zu erfassen und grundlegende Verschiedenheiten wichtiger Züge zu ignorieren“ (S. 6), keineswegs sich die Aufgabe stellte, das gesamte Wesen der fremden Gottheit „mit wissenschaftlicher Gründlichkeit zu erfassen“. Fand man doch auch „nicht ein streng geordnetes Göttersystem mit fest abgegrenzten

Deutung zuversichtlicher, wobei sich dann übrigens in Bezug auf das Pferd ein Irrtum eingeschlichen zu haben scheint, wenn es heisst: „*Il existe une variété de ce type monétaire où la tête principale, au milieu de la pièce, est un cheval*“. Ich kann für eine solche Variante ein Beispiel nicht finden, und Robert sagt auch sicher etwas anderes: „*il y a des spécimens sur les quels les mêmes petites têtes et les mêmes lignes perlées sont figurées non au droit, du côté de la prétendue tête d'Ogmios, mais au revers, devant le cheval*“. Diese Reversbilder sind aber zweifellos zusammenzustellen mit dem Bronzerelief aus Leveux, das nach der Abbildung im Bulletin de la société nationale des antiquaires de France 1901 (wozu Blanchet S. 267 f.) auf Taf. V 7 wiedergegeben ist, und bei dem an Trophäenköpfe zu denken recht fern liegt.

1) Interpretatio Romana, Römische Götter im Barbarenlande: Archiv für Religionswissenschaft XIX 1918 S. 1—49.

Kompetenzen seiner einzelnen Mitglieder vor, sondern eine Menge auf einzelne Stämme und Gebiete beschränkter Gottheiten, die man, je nachdem sie den Römern zuerst oder vorwiegend als Handels-, Kriegs-, Heilgott entgegentraten, Mercurius, Mars, Apollo usw. nannte, ohne die Frage nach ihrer Verschiedenheit oder Zusammengehörigkeit überhaupt aufzuwerfen“ (S. 44).

Immerhin dürfte der „Zipfel des Wesens“ doch gerade bei der römischen Gottheit niemals ein ganz kleiner und versteckter gewesen sein.

Wenn es nun aber einen keltischen Gott oder Heros der Beredsamkeit gab, dessen Name als Ogmios griechisch wiedergegeben werden konnte — er wird auch der Gott des geschriebenen Worts gewesen sein, da die älteste Schrift der Iren *og-ma-s* hiess¹⁾ — so bot sich doch wahrlich nicht zuerst Herkules zur *interpretatio romana* dar. Weit eher musste doch Merkur in Betracht kommen — das wusste ja auch der Gallier, der den Lukian belehrte²⁾, und die greisenhafte Darstellung des keltischen Gotts, durch die des Alters überlegene Beredsamkeit angedeutet werden sollte, sprach bei Merkur nicht mehr gegen die Gleichsetzung als bei Herkules, dass Merkur aber schon einem anderen Gott gleichgesetzt war, konnte kein Hindernis sein. Ein Kulturbringer war ja freilich Herakles auch, als Bezwiner feindlicher Naturgewalten, als Erbauer von Strassen, als Gründer von Städten; aber wenn als ein Zug seines vielseitigen Wesens einmal auch erscheint, dass er den Hellenen die Buchstabenschrift aus Ägypten gebracht haben soll³⁾, wodurch er dann allerdings dem keltischen Ogmios ganz nah rücken würde, so tritt doch dieses Verdienst hinter seinen anderen so weit zurück, dass man kaum glauben kann, dass es für die Gleichsetzung mit Ogmios entscheidend war. Ja man möchte diesen Zug überhaupt nicht volkstümlicher Vorstellung zuschreiben, sondern in eine Reihe stellen mit den von den „*prudenciores*“ ausgeheckten Verdiensten, die den Herakles als „*mente magis quam corpore fortis*“⁴⁾ erweisen sollten und ihn schliesslich gar zum Philosophen machten, als ob sie ihn entschädigen wollten für die Verunglimpfung der Komödie, die ihn so oft zum trunksüchtigen Tölpel herabgesetzt hatte⁵⁾.

Das kann meines Erachtens nicht der Zipfel gewesen sein, an dem er zu Ogmios hingezogen wurde. Gerade bei einer so volkstümlichen Gestalt wie

1) Holder, *Alt-celtischer Sprachschatz* II Sp. 836 f.

2) Es ist bemerkenswert, dass auch Dürer aus dem Ogmios-Herakles ohne weiteres einen Hermes gemacht hat. O. Jahn, *Aus der Altertumswissenschaft* S. 350: „Als Albrecht Dürer den Gedanken fasste, das Bild des Lucian zu reproducieren, sah er ganz richtig ein, dass er, um verständlich zu sein, den angeblichen celtischen Hercules beseitigen und sich an den als Gott der Rede bekannten Mercur halten müsse.“

3) Plutarch, *De genio Socratis* 7.

4) Servius zur *Aeneis* VI 395. Zu diesen *prudenciores* gehört ja offenbar der Gallier des Lukian, der sich durch diese Anschauung, die nie und nimmer für volkstümlich gelten kann, in der Tat als *γυλόσοφος* erweist.

5) Gruppe, *Real-Encyclopädie Suppl.* III (1918) Sp. 1011.

Herakles ist es am wenigstens zu glauben, dass die *interpretatio romana* so „auf die Dörfer ging“.

Drängt sich da nicht, als eine Möglichkeit wenigstens, der Gedanke auf, dass wir es bei dem von Lukian beschriebenen Bild gar nicht mit einer populären Vorstellung, gar nicht mit einer *interpretatio romana* zu tun haben könnten, sondern mit einer Allegorie? Die Macht des redengewaltigen Gottes, die schon sein gefesselt Gefolge so drastisch zum Ausdruck brachte, sollte durch die Abzeichen des stärksten der Helden noch anschaulicher gemacht werden! Einer solchen Auffassung des Bilds scheint mir bereits Windisch recht nahe gekommen zu sein, wenn er sagt, dass die Attribute des Herakles „offenbar auf den Gott oder Genius der Rede nur bildlich vom körpergewaltigen Herakles her übertragen worden“ seien¹). Widerlegt wird sie aber gewiss nicht durch die einleitenden Worte des Lukian: *Τὸν Ἡρακλέα οἱ Κελτοὶ Ὀγμῖον ὀνομάζουσι*. Denn Lukians Kenntnis beruht ja sichtlich allein auf dem Bild und den von dem Gallier dazu gegebenen Erläuterungen. Widerlegt wird sie aber auch nicht durch eben diese Erläuterungen; denn der Gallier könnte füglich nach Art gar mancher Erklärer nur das im einzelnen Fall Geschehene verallgemeinert haben (*εἰκάζομεν*), um dann den allgemeinen Satz zur Erklärung des Einzelfalls zu verwenden. Widerlegt wäre sie nur oder hätte zum mindesten einen schweren Stand, wenn die Gleichsetzung des Ogmios mit Herakles anderwärts bezeugt wäre, wenn etwa — da ja weitere literarische Nachrichten fehlen — andere Darstellungen eines sicheren Ogmios mit den Attributen des Herakles oder Inschriften eines Herakles-Ogmios sich fänden. In jenem Sinne beruft man sich auf eine Heraklesstatuette, die das hohe Lebensalter des mit den üblichen Attributen ausgestatteten Herakles als Ogmios erweisen soll²) (Taf. VII 7). Andererseits glaubte Th. Reinach in einer Inschrift aus Salins en Tarantaise, die uns nur in einer Abschrift erhalten ist, neben dem Namen des Herkules aus unvollkommener Lesung den Beinamen Ogmios herstellen zu dürfen³), während R. Mowat die Abkürzung OGL in einer anderen Inschrift zu *Oglaiο* vervollständigte und eben dieses in der von Reinach besprochenen Inschrift, den selben Namen auch im Text des Lukian herzustellen vorschlug⁴).

Aber nichts als das scheinbar höhere Lebensalter, zu dem sich doch bei Darstellungen des ermatteten Helden auch Übergänge finden werden⁵), spricht

1) E. Windisch, Das keltische Britannien bis zu Kaiser Arthur (Abhandlungen der k. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Phil. hist. Kl. XXIX, 6. Leipzig 1912) S. 98.

2) Longpérier, *Revue archéologique* 1849 S. 383—88; S. Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule Romaine* S. 129 f. Die dort veröffentlichte Abbildung wird auf Taf. VII 7 wiederholt.

3) CIL XII 5710 (S. 805): EX VOTO HERCVLEIOGRAIO Th. Reinach, *Revue celtique* 1902 S. 50; *Revue archéologique* 1902 II S. 356.

4) Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France 1909 S. 255 und S. 384 f. OGL.AVG.SAC ATEVRITVS SEPLAS.V.S.L.M

5) Reinach selbst verweist „pour la maigreur et l'inclinaison du corps en avant“ auf eine Statuette aus Famars im Museum zu Rennes (*Gazette archéol.* 1875 p. 133, pl. XXXVI).

bei der Statuette für eine andere als die durch die Attribute gegebene Deutung, und wir würden uns eine solche doch, meine ich, wo nicht durch eine Inschrift, nur durch eine für Herkules ganz unpassende Handlung, wie es die des Lukianischen Bilds ist, aufnötigen lassen und dann immer noch die Möglichkeit behalten, die wir für jenes Bild erwogen haben, die Attribute des Herakles allegorisch aufzufassen, statt eine eigentliche *interpretatio romana* anzunehmen¹⁾. Beweisend wäre also im Grund auf jeden Fall nur eine Inschrift, dann aber doch nur eine, bei der das entscheidende Wort nicht erst hergestellt werden müsste. Mowats Auflösung der Abkürzung in der erhaltenen Inschrift ist an sich ganz annehmbar, und die Herstellung des so gewonnenen Namens in der verlorenen wäre eine geringere Abweichung von der Überlieferung als Reinachs Lesung²⁾ und würde auch im Text des Lukian nur eine ganz leichte Änderung erfordern. Aber die Loslösung des Namens von dem irischen *ogham* würde ich freilich nicht mit Mowat als eine Erleichterung empfinden, da mir vielmehr der Lukianische Name in seiner bisherigen Lesung daran eine bessere Stütze zu haben scheint als ihm in seiner neuen Lesung eine Inschrift, in der die gleiche Namensform auch erst hergestellt werden muss, oder gar eine, bei der die Beziehung zu Herkules durch nichts angedeutet ist, gewähren kann³⁾.

Dass sich unter mehr als hundert Herkulesdarstellungen, die Espérandieus fünf Bände aufweisen — von rund 4500 Denkmälern doch ein recht erheblicher Prozentsatz! — keine findet, durch die die Gleichung Herkules-Ogmios bestätigt würde, ist doch beachtenswert, und wer zu statistischen Feststellungen einiges Vertrauen hat, der wird sich auch zu der Annahme, dass sich hinter Herkules ein einheimischer Gott verberge, nicht ermuntert fühlen durch die Tatsache, dass der fünfte Band Espérandieus für sich allein fast ebensoviele Herkulesdarstellungen enthält als alle vier anderen Bände zusammen.

Es sind die Drei- und Viergöttersteine, die im fünften Band die Zahl der Herkulesdarstellungen so anschwellen lassen; bei diesen aber ist nicht der mindeste Anlass, hinter dem griechisch-römischen Herkules mit Löwenfell, Keule und Hesperidenäpfeln einen keltischen Gott zu suchen. Eher noch wäre an einen germanischen Gott zu denken, da ja in der Tat die Gleichsetzung mit einem der germanischen Hauptgötter, dem Donar, dem Herkules auf germanischem Boden besondere Bedeutung verschaffte. Diese Bedeutung

1) Nicht übergangen werden soll hier das sonderbare unter dem Namen „*Hercule gaulois*“ bekannte Relief in Aix (Espérandieu Nr. 95, I S. 78; danach unsere Abbildung Taf. VII e), bei dem freilich an Ogmios zu denken kein Grund vorliegt, und dessen antiker Ursprung überhaupt angefochten ist.

2) Bemerkenswert scheint mir indessen, dass andere überlieferte Beinamen oft, um nicht zu sagen meistens, lokale Bedeutung haben, so dass man eine solche auch von dem überlieferten OGRAIO am ersten erwarten möchte, wobei daran erinnert werden könnte, dass wir den Namen einer aquitanischen Insel *Og-ia* und eine Ortsbezeichnung (Villa) *Oglanda* kennen (s. Holder, *Alteltischer Sprachschatz* s. v.).

3) Dass Herakleia am Latmos im sechsten nachchristlichen Jahrhundert den Beinamen *Όγμιος* führte, bedarf zwar noch der Erklärung, wird aber doch schwerlich hier herangezogen werden dürfen (Pauly-Wissowa VIII Sp. 432).

mag seine Wahl bei den Viergöttersteinen hier und da begünstigt haben, entscheidend war sie schwerlich, und es ist sehr fraglich, ob auf diese Denkmäler der Grundsatz Anwendung finden darf, den Dragendorff, überhaupt wohl zu weit gehend, ausgesprochen hat, dass wir berechtigt seien, „zunächst einmal, so lange nicht das Gegenteil zu beweisen ist, den Gott, dem ein Denkmal auf gallischem oder germanischem Boden geweiht ist, als einen einheimischen, sei's gallischen, sei's germanischen, anzusehen, wenn auch der Stein in Darstellung und Inschrift rein römisch ist¹⁾).

Die gallischen Heraklesdenkmäler, so zahlreich sie auch sind, geben uns kein Recht, eine Bevorzugung seines Kults anzunehmen oder ihn einem der keltischen Hauptgötter gleichzusetzen²⁾. Zum Beweis gar dafür, dass Herakles der Hauptgott der Kelten sei, *le dieu national*, führt man vergebens an, was Diodor von des Heros Aufenthalt in Gallien und seiner Beziehung zu Alesia erzählt (IV 19, 1 f.)³⁾. Ebensowenig, ja noch weniger lässt sich dem Ogmios, wie vielfach geschehen ist, diese Rolle mit Fug zuschreiben, und überhaupt scheint mir der keltische Nationalgott eine patriotische Konstruktion, die sich angesichts der vielen Sondergötter der einzelnen Stämme verflüchtigt. Sollten aber auch diese vielen nur Hypostasen weniger sein und unter diesen wenigen Einem eine Vorzugsstellung eingeräumt werden müssen, so wäre dieser Eine doch gewiss nicht Ogmios, von dem wir ohne die einzige Erzählung Lukians nichts wüssten, nicht auch Herkules, den Caesar unter den gallischen Göttern garnicht nennt, sondern der Gott, der dem Merkur gleichgesetzt wurde.

Auch der Kultus, den der gallische Kaiser Postumus dem Herkules gewidmet hat, und von dem u. a. seine Münzen mit Darstellungen aller zwölf Abenteuer so anschaulich zeugen, kann eine besondere Geltung des Herkules in Gallien nicht beweisen; weit eher das Gegenteil, da uns im Bild durchaus nur der griechisch-römische Herkules hier begegnet, inschriftlich freilich ein *Hercules Magusanus* und ein *Hercules Deuonienensis*⁴⁾. Mit Recht hat de Witte in seiner Abhandlung über diese Münzen⁵⁾ des Kaisers Vorliebe für Herkules nur als eine besondere Blüte des auch bei früheren Kaisern sich findenden Kultus angesehen. Dennoch würde man, wenn des Herkules Be-

1) Westdeutschland zur Römerzeit S. 107; dazu Wissowa, *Interpretatio romana* S. 48.

2) Die keltischen Götter, deren Verwandtschaft Beinamen des Hercules bezeugen sollen, sind durchweg so unbekannt, dass sie nur aus eben diesen Beinamen erschlossen werden. Mit gallischen Göttern zusammengestellt sehen wir Hercules allerdings öfter s. R. Peter in Roschers Lexikon I 2 Sp. 3022.

3) C. Jullian, *Histoire de la Gaule* II S. 120.

4) R. Peter in Roschers Lexikon I 2 (1890) Sp. 3017 f. Der Hercules Deuonienensis ist nur durch Münzen des Postumus, der Magusanus ausserdem durch zahlreiche Steininschriften bekannt; s. Riese, *Das rheinische Germanien in den antiken Inschriften* 213; 549; 1346; 1865; 2416; 2817 f.

5) J. de Witte, *Médailles inédites de Postume: Revue numismatique* 1844 S. 330—369, Tafel VIII—X; vgl. auch R. Bräuer, *Die Heraklestaten auf antiken Münzen: Zeitschrift für Numismatik* XXVIII 1910 S. 35—112, Tafel II—V.

ziehung zu einem gallischen Gott Ogmios (meinethalben auch Oglaios) eine so enge wäre, wie man angenommen hat, auf diesen Münzen eine Andeutung davon erwarten dürfen

So möchte ich denn in der Tat, unter Vorbehalt anderer Belehrung durch neue Funde, die Vermutung wagen, dass die Waffen des Herakles bei dem Lukianischen „Ogmios“ nur zu seiner allegorischen Ausstattung gehören, und diese Vermutung scheint mir viel weniger kühn zu sein als die Adolphe Reinachs, nach der Lukians ganze Beschreibung auf einem Missverständnis eines Bilds beruhen soll, das eigentlich den Kriegsgott umgeben von Trophäen darstellte, wie ihn Reinach, Roberts vorsichtig ausgesprochene Vermutung (s. S. 66, 1) entschiedener aufnehmend und etwas anders fassend, auf jenen Münzen dargestellt glaubt ¹⁾.

Mancher wird vielleicht finden, dass meine Auffassung dem Bild so viel von seiner Bedeutsamkeit raube, dass es einer so ausführlichen Erörterung kaum noch wert scheine. Mit Unrecht, wie mich dünkt. Denn abgesehen von dem einen oder anderen an unserem Weg gemachten kleinen Fund, dessen Wert von jener Auffassung unberührt bleibt, scheint mir auch Lukians Schilderung an Wichtigkeit keine Einbusse zu erleiden. Nach wie vor würde sie uns ja einen sonst unbekanntem oder doch, wenn wir auf den paar Inschriften den gleichen Namen zu finden meinen, in seinem Wesen nicht erkennbarem gallischen Gott bezeugen, in dem man die Zaubergewalt der Rede verehrte — des *argute loqui*, das, nach des alten Cato Wort, neben der *res militaris* der Gallier Stärke war; nur dass wir uns statt des Herakles im griechisch-römischen Götterkreis zu ihm ein anderes Gegenbild suchen müssten. Nach wie vor hätte der Macht dieses Gottes ein Künstler allegorischen Ausdruck gegeben, indem er mit der keltischen Vorstellung griechisch-römische mischte; denn wenn wir auch die Waffen des Herakles nicht allegorisch auffassen wollten, so bliebe doch die Vorstellung der an die Zunge des Gottes geketteten Menschen darum nicht weniger eine Allegorie. Nach wie vor aber bliebe auch, wenn wir das Zeugnis jener Münzen nicht gelten lassen wollen, die Frage, wie weit über die Ausstattung des Herakles hinaus der Anteil der griechisch-römischen Kunst an der sonderbaren Darstellung geht. Möglich scheint mir durchaus, wahrscheinlich sogar, dass keltisch eben nur die Vorstellung von dem Gott ist, während das Bild als Ganzes sich den allegorischen Bildern der späteren griechischen Kunst anreicht, deren bekanntestes, vielbesprochenes, freilich auch angefochtenes und angezweifelttes Beispiel des Apelles Bild der Verläumdung ist, gleich

1) *Revue celtique* XXXIV 1913 S. 53f.: „*Ces monnaies n'indiquent-elles pas précisément comment Lucien ou sa source ont été induits en erreur? On aura préservé, dans la Gaule romaine, quelques rares monuments religieux, représentant une tête géante, à bouche énorme, d'où partaient en tous sens des chaînes tenant des têtes. Oubliés du véritable sens de cette figuration, ou désireux d'appropriier l'antique fétiche guerrier aux conceptions gallo-romaines, les exégètes gaulois auront donné de ces idoles l'explication dont le texte de Lucien est un écho, peut-être embelli encore par l'imagination du rhéteur.*“

unserem Ogmiosbild nur durch Lukians Beschreibung bekannt¹⁾. Niemand kann, meine ich, die Verwandtschaft der beiden Bilder verkennen, die sich auch in der gleichen Anziehungskraft auf die Kunst der Renaissancezeit ausspricht²⁾. Auch das Bild der „Verläumdung“ hat man, wie gesagt, für eine Fiktion, hat es zum mindesten für eines Apelles unwert gehalten. Aber jener Ansicht Jahns³⁾ hat schon Blümner widersprochen, und auch mit der Urheberchaft des Apelles, die Blümner verwarf⁴⁾, hat man sich abgefunden.

So wären denn beide Bilder durch Jahrhunderte, mehr als vier, wie ich glaube, getrennt. Aber durch diese Jahrhunderte zieht sich ja ununterbrochen, durch Zuflüsse verbreitert, verdünnt wenn man will, der Strom der griechischen Kunst. Wir sind längst gewohnt, den Stammbaum italischer Bilder der Kaiserzeit in die hellenistische Zeit, ja darüber hinaus zu verfolgen. Es kann uns nicht befremden, einem Abkömmling hellenistischer Kunst auch in dem Gallien der Kaiserzeit zu begegnen, wenn wir uns des weit zurückreichenden griechischen Einflusses, wenn wir uns der Romanisierung des Landes, die auf dem Gebiet der Kunst doch zugleich Hellenisierung war, bewusst sind, wenn wir uns einer Erscheinung wie der des Favorinus von Arelate, in dessen Zeit etwa ich mir das Ogmiosbild entstanden denke, erinnern.

Vielleicht wird jemand sagen, dass unsere ganze Umschau auf dem Gebiet gallischer Kunst ja überflüssig gewesen sei, wenn wir das Bild doch der hellenistisch-römischen angliedern wollen. Aber eben dieser Umschau entnehmen wir schliesslich doch erst die Überzeugung von der völligen Abhängigkeit aller Figurenkunst auf gallischem Boden, die uns die Zuversicht gibt, auch hier griechischer Tradition weitestreichenden Einfluss zuzutrauen. Nicht minder entnehmen wir ihr aber auch den Glauben an die Möglichkeit des Eindringens gallischer Vorstellungen in die Formen griechisch-römischer Kunst und die Gewissheit, dass die phantastisch-allegorische Darstellung, wenn sie nicht gallischer Anschauung überhaupt entsprang, ihr doch jedenfalls entsprach.

1) *Περὶ τοῦ μὴ ἁπίως πιστεύειν διαβολῇ* 4 f. Vgl. Friedländer, Einleitung zu Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius S. 78 f.

2) Vgl. R. Foerster, Lucian in der Renaissance: Archiv für Literaturgeschichte XIV 1886 S. 337–363; Derselbe, Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance; Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen VIII 1887 S. 29–56; S. 89–143.

3) O. Jahn in den Berichten der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil. hist. Cl. 1853 S. 49–59 (Über ein antikes Mosaikbild: Tafel IV). Sollte vielleicht die „Keule“ des „Kairos“ auf dem Mosaikbild, für die Jahn keine Erklärung weiss, eine ähnliche Deutung zulassen wie die Herakleswaffen auf dem Ogmiosbild?

4) Archäologische Studien zu Lucian S. 41 f.; Laokoon-Studien I (1881): Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten S. 25 f.; Jakob Burckhardt, Die Allegorie in den Künsten: Vorträge 1844–1887 (Basel 1918) S. 374–394.