

„Zoomorphe Junktur“ und „Inversion“

Zum Einfluß des skythischen Tierstils auf die frühe keltische Kunst*

Von Martin Guggisberg

In seiner bis heute grundlegenden Arbeit zur frühen keltischen Kunst hat P. Jacobsthal die Entstehung der keltischen Kunst aus dem Zusammentreffen dreier verschiedener Kunsttraditionen erklärt, derjenigen der einheimischen Hallstattkultur, Italiens und des Osten¹. Während ihm die Forschung bezüglich der beiden erstgenannten Beziehungsstränge widerspruchsfrei gefolgt ist, hat sich um die Frage nach dem Anteil der vorderorientalischen und vor allem der eurasisch-skythischen Kunst an der Herausbildung des Frühlatènestils eine bis heute andauernde Kontroverse entflammt. Dabei ist es weniger der Einfluß als solcher als vielmehr die Frage nach seiner direkten oder indirekten Übermittlung über den Balkan und Zentraleuropa auf der einen oder Italien auf der anderen Seite, der im Brennpunkt der Diskussion steht².

* Für ihre Hilfe bei der Photobeschaffung bin ich K. Peschel, Universität Jena, S. Sievers, Röm.-Germ. Kommission, Frankfurt, M. Brönnner, Mus. für Vor- und Frühgeschichte, Berlin, und K. Zeller, Keltenmuseum Hallein, zu Dank verpflichtet. Ebenso danke ich O.-H. Frey, K. Kob Guggisberg und T. Stöllner für ihre kritische Lektüre des Manuskripts.

¹ P. JACOBSTHAL, *Early Celtic Art* (Oxford 1944) 155.

² Zugunsten direkter Beziehungen zwischen den Kelten und Skythen haben sich ausgesprochen: T. G. E. POWELL, *The Winged Beasts from Stupava*. *Sborník Národ. Muz. Praha* 22, 1966, 133–136; DERS., *From Urartu to Gundestrup: the Agency of Tracian Metalwork in*. In: J. Boardman / M. A. Brown / T. G. E. Powell (Hrsg.), *The European Community in Later Prehistory. Studies in Honour of C. F. C. Hawkes* (London 1971) 181–210; N. K. SANDARS, *Orient and Orientalizing in Early Celtic Art*. *Antiquity* 45, 1971, 103–112; DIES., *Orient and Orientalizing: Recent Thoughts Reviewed*. In: P.-M. Duval / C. Hawkes (Hrsg.), *Celtic Art in Ancient Europe: Five Protohistoric Centuries. Proc. Colloquy 1972 Oxford Maison Française* (London 1976) 41–60; H.-G. HÜTTEL, *Keltische Zierscheiben und thrakischer Pferdestirnschmuck*. *Germania* 56, 1978, 150–171 bes. 166 f.; O.-H. FREY, *Zu einem keltischen Halsring vom Glauberg*. *Fundber. Hessen* 19/20, 1979/80, 609–615; DERS., *Zu einem bedeutenden Zeugnis der frühen keltischen Kunst vom Glauberg*. *Wetterauer Geschbl.* 30, 1981, 13–21; H. LUSCHEY, *Thrakien als Ort der Begegnung der Kelten mit der iranischen Metallkunst*. In: R. M. Boehmer / H. Hauptmann (Hrsg.), *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien*. *Festschr. K. Bittel* (Mainz 1983); F. FISCHER, *Thrakien als Vermittler iranischer Metallkunst an die frühen Kelten*. *Ebd.* 191–202; DERS., *Celtes et Achéménides*. In: *Les princes celtes et la Méditerranée. Rencontres de l'Ecole du Louvre* (Paris 1988) 21–32; DERS., *Vom Oxus zum Istros. Ein Beitrag zur Interpretation kultureller Beziehungen*. *Istanbuler Mitt.* 43, 1993, 319–329. – Dagegen wiederholt J. V. S. MEGAW, *The Orientalizing Theme in Early Celtic Art: East or West?* In: *The Celts in Central Europe. Papers II Pannonia Conference* (Székesfehérvár 1974 = *Alba Regia* 14, 1974), 15–33; DERS. / M. R. MEGAW / H. NORTMANN, *Untersuchungen zum frühlatènezeitlichen Siebrichter von Hoppstätten*. *Trierer Zeitschr.* 55, 1992 bes. 123 f.; DERS. / M. R. MEGAW, *The Basse-Yutz Find: Masterpieces of Celtic Art*. *Reports Research Com. Soc. Ant.* London 46 (London 1990) 54–59; D. R. CASTRIOTA, *Continuity and Innovation in Celtic and Mediterranean Ornament: A Grammatical-Syntactical Analysis of the Processes of Reception and Transformation in the Decorative Arts of Antiquity* (Diss. New York; Ann Arbor 1982) 259. – M. SZABÓ, *Les celtes de l'est* (Paris 1992) 124 f. 173.

Wie verhält sich die starke Stilisierung und Abstraktion der skythischen Kunst zu entsprechenden Tendenzen in der keltischen Kunst? Und wie ist das Auftreten von übereinstimmenden Bildchiffren und -symbolen in diesem Zusammenhang zu beurteilen, von Schulterspiralen und eingerollten Körperextremitäten, um nur die beiden augenfälligsten Bildformeln zu nennen? Sind diese Gemeinsamkeiten als Zeichen eines unmittelbaren Kontaktes zu werten, oder lassen sie sich mit der Vermittlung über die orientalisierende Kunst Italiens begründen? Und welche Rolle spielen vergleichbare Lebensumstände und Lebensgrundlagen von „Randvölkern“ der klassischen Mittelmeerkulturen bei der Herausbildung eines übereinstimmenden künstlerischen Formenkanons?

Die Beurteilung dieser Fragen gestaltet sich deshalb so schwierig, weil trotz intensiver Ausgrabungstätigkeit bis heute kein einziges Importstück aus einem keltischen Fundzusammenhang bekannt ist, für das sich eine Vermittlung über innereuropäische Verbindungswege überzeugend und zweifelsfrei begründen läßt. Die Befürworter der These, die von einer direkten Wechselwirkung zwischen dem keltischen und dem skythisch-vorderorientalischen Kunst- und Kulturkreis ausgeht, müssen sich deshalb auf Stilvergleiche und formale Analogien zwischen Kunstwerken aus weit auseinanderliegenden Gebieten stützen. Auf der anderen Seite versuchen die Gegner mit der Behauptung, alle Bildchiffren und Bildthemen seien auch in Italien nachweisbar und deshalb von dort herzuleiten, *ex silentio* die Existenz von innereuropäischen Kontakten zu widerlegen. Bis vor wenigen Jahren war damit eine Pattsituation gegeben, die zu keiner befriedigenden Lösung des Problems führen konnte. Der Fund einer Glasschale im späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Ihringen bei Breisach hat nun aber neue Bewegung in die Diskussion gebracht, deuten doch alle Anzeichen darauf hin, daß es sich dabei um ein echtes achämenidisches Importstück handelt³. Zwar ist damit *a priori* noch nichts über den Weg seiner Vermittlung nach Mitteleuropa gesagt, doch wird man neben den Alpenpässen und der Rhône auch die Donau als mögliche Transportroute gleichwertig in Betracht ziehen müssen.

Darüber hinaus mehren sich die Hinweise auf die Existenz von Kontakten mit dem Schwarzmeerraum auch in der alltäglichen und deshalb weniger spektakulären Sachkultur der Späthallstatt- und Frühlatènezeit. Zu nennen ist hier insbesondere der zunehmende Nachweis von Einflüssen aus der karpatenländischen Vekerzug-Kultur, der sich in der Verbreitung von kleinen tönernen Handstempeln, der sogenannten Pintadern, aber auch im Eindringen thrakoskythischer Äxte und anderer „Orientalia“ in den nordostalpinen Raum zunehmend klarer herauskristallisiert⁴.

³ R. DEHN, Die Schale von Ihringen. Arch. Deutschland 1/1996, 26 f.; DERS., Ein Fürstengrab der späten Hallstattzeit von Ihringen. In: Trésors celtes et gaulois. Le Rhin supérieur entre 800 et 50 avant J.-C. Ausstellungskat. Colmar, Freiburg i. Br., Biel (Colmar 1996) 113–117 Abb. 9.

⁴ Vgl. dazu zuletzt: M. GUGGISBERG / T. STÖLLNER, Ein Herr der Tiere im südlichen Ostalpenraum? In: T. Stöllner (Hrsg.), Europa Celtica. Untersuchungen zur Hallstatt- und Latènekultur. Veröff. Vorgesch. Seminar Marburg Sonderbd. 10 (Marburg 1996) 127 mit Anm. 34–36 (mit Lit.).

Vor dem Hintergrund dieser zwar nach wie vor nur sporadisch, aber immer deutlicher hervortretenden Kontakte zwischen den Kelten und ihren östlichen Nachbarn stellt sich auch die Frage nach den künstlerischen Berührungspunkten zwischen den beiden Kulturräumen unter neuen Gesichtspunkten. So gewinnt zunächst die schon vor einiger Zeit von O.-H. Frey in Aufnahme einer älteren Beobachtung von P. Jacobsthal herausgestellte Beziehung zwischen dem frühlatènezeitlichen Bronzehalsring vom Glauberg (*Abb. 10*) und entsprechenden löwenverzierten Prunkringen des achämenidischen Raums an neuem Interesse⁵. Dabei ist es insbesondere die von Frey in die Diskussion miteinbezogene Beinschiene von Vratsa in Nordbulgarien, welche in ihrer Verzierung mit einer halsringgeschmückten menschlichen Figur die Vermittlerrolle Thrakiens unter diesem spezifischen Aspekt der Trachtgeschichte mit Nachdruck vor Augen führt⁶. Liegt das Fürstengrab von Vratsa noch an einem Nebenfluß der Donau, so verstärkt ein anderer, nicht minder reicher Grabfund von Agighiol im Mündungsdelta der Donau die zentrale Bedeutung der Wasserader als Verbindungsweg mit dem balkanischen Hinterland⁷. Daß über denselben Wasserlauf auch Verbindungen nach dem keltischen Mitteleuropa führten, legt nicht nur die verkehrsgeographische Situation nahe, sondern ebenso die berühmten Herodot-Passagen, welche die Heimat der Kelten am Oberlauf des *Istros* (Donau) lokalisieren⁸.

Eine Raubtierfibel vom Dürrnberg

Anders als die meisten keltischen Tierbilder sind die Löwen auf dem Bronzehalsring vom Glauberg voll und ganz als solche zu erkennen und nur zurückhaltend im Sinne der Latènekunst stilisiert, was P. Jacobsthal seinerzeit zur Annahme verleitet, daß der Ring womöglich von einem zugewanderten Künstler aus dem Vorderen Orient angefertigt worden sei⁹. Wenn dieses Abhängigkeitsverhältnis heute auch anders beurteilt und der Ring übereinstimmend als keltisches Produkt identifiziert wird, so verdeutlicht es doch, daß sich die keltischen Bronze gießer in diesem Fall mit der bloßen Nachahmung des achämenidischen Vorbildes begnügt haben, während sie sonst ihre Vorlagen in einer freien und eigenständigen Art und Weise stilisiert und weiterentwickelt haben. Obschon die Darstellungen zu den eindringlichsten Zeugnissen für die Rezeption von vorderorientalischen Vorlagen durch einheimische keltische Künstler gehört, bleibt ihre Aussagekraft für die Frage nach dem

⁵ FREY (Anm. 2).

⁶ Gold der Thraker. Ausstellungskat. Köln, München, Hildesheim (Mainz 1980) 148 f. Nr. 293; I. MARAZOV, The Greave from Vratsa (russ.) (Sofia 1980); I. VENEDIKOV / T. GERASSIMOV, Thrakische Kunst (Wien, München 1973) Abb. 231–234.

⁷ D. BERCIU, Das thrako-getische Fürstengrab von Agighiol in Rumänien. Ber. RGK 49, 1968/69, 209–265.

⁸ HERODOT II 33,3; IV 49,3.

⁹ JACOBSTHAL (Anm. 1) 32 ff. bes. 37 Nr. 246 Taf. 140.

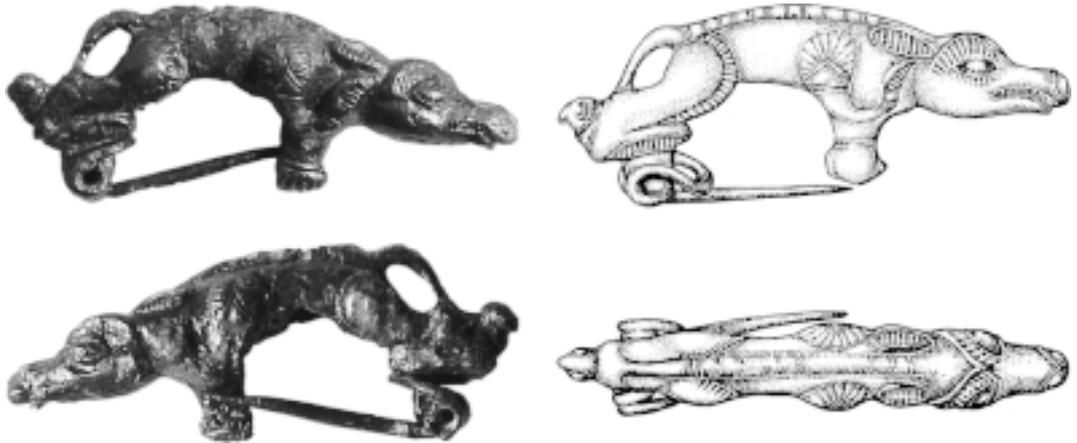


Abb. 1. Raubtierfibel vom Dürrnberg, Hexenwandwiese. – Foto: Keltenmuseum Hallein. Umzeichnung nach K. ZELLER, Salzburg Archiv 12, 1991, Frontispiz.

stilistischen Verhältnis der Frühlatènekunst zur östlichen Steppenkunst infolgedessen vergleichsweise gering. Eine erst vor kurzem von K. Zeller veröffentlichte, künstlerisch herausragende Tierfibel vom Dürrnberg erlaubt uns jetzt, den eigenständigen Charakter der keltischen Kunst im Umgang mit den Stilimpulsen aus der vorderorientalischen Bildkunst deutlicher zu fassen und zu präzisieren (*Abb. 1*)¹⁰. Sie sei im folgenden kurz beschrieben:

Vor uns haben wir ein Raubtier mit gebleckten Zähnen und angelegten Ohren¹¹. Seine zum Sprung abgestemmtten Hinterläufe verwandeln sich in einen Raubvogel, dessen Kopf zugleich die Schwanzspitze bildet. Die Hinterbeine ruhen auf der Spiralkonstruktion der Fibel, während die Vorderläufe zur Nadelrast umgewandelt sind. Das Rückgrat des Tieres ist durch paarige Querriefen in ein Perlband aufgelöst, wie

¹⁰ K. ZELLER, Das Gräberfeld „Hexenwandwiese“ auf dem Dürrnberg bei Hallein. Salzburg Archiv 12, 1991, 13 f. Abb. 5a und Frontispiz.

¹¹ ZELLER (Anm. 10) spricht von einem Eber. Weder die gefletschten Zähne noch der lange Schwanz oder der Kopfkontur lassen sich jedoch mit einem solchen Tier konkret in Einklang bringen. Hinzu kommt, daß die mit der Fibel von der Hexenwandwiese vergleichbaren Eberdarstellungen der Frühlatènekunst, die sich gerade im Umkreis des Dürrnberg auffällig häufen, stets einwandfrei als solche charakterisiert sind, durch die Wiedergabe der Schnauze, der Borsten und des kurzen Stummelschwanzes (vgl. U. BINDING, Studien zu den figürlichen Fibeln der Frühlatènezeit. Universitätsforsch. Prähist. Arch. 16 [Bonn 1993] Taf. 11, 2–6). Als einziges besitzt ein Eber auf einem verschollenen Kannenhenkel von Castaneda (P. JACOBSTHAL / A. LANGSDORFF, Die Bronzeschnabelkannen [Berlin 1929] 19; 50; 56 f. 72 Nr. 129 Taf. 18) ebenfalls einen langen Raubtierschwanz. Die Darstellung, die sich in ihrer Einbindung in den Gefäßhenkel mit den phantastischen Henkeltieren der Schnabelkannen vom Dürrnberg, Grab 112 (F. MOOSLEITNER, Die Schnabelkanne vom Dürrnberg [Salzburg 1985]), und von der Borscher Aue (JACOBSTHAL [Anm. 1] Nr. 383 Taf. 187) vergleichen läßt, legt den Schluß nahe, daß der Übergang zwischen den beiden Tierbildern fließend ist. Trotzdem wird man im vorliegenden Fall eher von einem Raubtier als von einem Eber sprechen, nicht zuletzt wegen der Ähnlichkeit mit dem löwenartigen Henkeltier der Kanne von der Borscher Aue (a. a. O.). Zum Eber in der keltischen Kunst zuletzt R. GEBHARD, Bildtraditionen keltischer Tierfiguren. In: H. Dannheimer (Hrsg.), Spurensuche. Festschr. H.-J. Kellner 70. Geburtstag. Kat. Prähist. Staatsslg. Beih. 3 (Kallmünz / Opf. 1991) 92–104.



Abb. 2. Henkeltier der keltischen Bronzeschnabelkanne von der Borscher Aue, Kr. Bad Salzungen.
– Foto: Sammlung des Instituts für Ur- und Frühgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

wir es auch von anderen Tierbildern der Frühlatènekunst kennen. Stellvertretend sei hier nur der zoomorphe Kannenhenkel von der Borscher Aue erwähnt, der wie die Figurenfibel vom Dürrnberg ein sprungbereites Raubtier mit geripptem Rückgrat wiedergibt (Abb. 2)¹². Ungewöhnlich sind hingegen die beiden gekrümmten Huftier-

¹² JACOBSTHAL / LANGSDORFF (Anm. 11) 30; 59 f. 64 f. Nr. 131 Taf. 19 f.; JACOBSTHAL (Anm. 1) Nr. 383 Taf. 187; H. STORCH, Die Rekonstruktion der keltischen Schnabelkanne von Borsch, Kr. Bad Salzungen, in der Sammlung des Bereichs Ur- und Frühgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena. *Wiss. Zeitschr. Univ. Jena* 35, 1986, 411 ff. Wie beim Raubtier vom Dürrnberg mündet der Schwanz auch in diesem Fall in den Kopf eines weiteren, diesmal fuchsartigen Tieres.

läufe, die im Relief auf die Schultern des alpinen Raubtierbildes aufgesetzt sind und für die es – soweit ich sehe – in der keltischen Kunst bislang keine Parallelen gibt. Das Raubtier von der Borscher Aue trägt an ihrer Stelle ein Spiralmotiv.

Seit der Entdeckung der berühmten Latènekanne aus Grab 112 vom Dürrnberg und ihrer Konfrontation mit dem etruskischen Kannenhenkel von Castel San Mariano durch P. Jacobsthal gilt die südliche Wurzel der keltischen Raubtier-Ikonographie als unbestritten¹³. Auch der figürliche Kannenhenkel von der Borscher Aue kann als Beleg dieser engen Verbindung angeführt werden. Als Vermittlerin kommt dabei in erster Linie die Situlenkunst in Betracht, deren reich dekorierte Bronzeerzeugnisse nachweislich bis weit nach Norden gelangt sind, wobei gerade ein figürlich verziertes Blechfragment aus dem Fürstengrab von der Borscher Aue den Bezug zur keltischen Kunst besonders deutlich illustriert¹⁴. Neben einfachen Raubtieren treten in den von der orientalisierenden Mittelmeerkunst inspirierten Tierfriesen der Situlenkunst wiederholt solche in Erscheinung, aus deren aufgerissenem Rachen die Überreste eines Beutetieres herausragen, üblicherweise die Beine, seltener der Kopf. Auch Menschen werden von den gefährlichen Raubtieren verschlungen, wie der etruskische Kannenhenkel von Castel San Mariano beispielhaft zeigt¹⁵.

Vergleicht man die kleine Figurenfibel vom Dürrnberg mit den angesprochenen Raubtierdarstellungen des Südalpenraumes und Italiens, so könnte leicht der Eindruck entstehen, auch in diesem Fall sei ein beuteverschlingendes Raubtier dargestellt. Die Huftierläufe auf den Schultern wären dann nichts anderes als die Überreste des verschlungenen Opfers, analog zu den Tierbeinen, die den Löwen und Pantheren der Situlenkunst aus dem Rachen heraushängen. Doch trifft diese vordergründige Erklärung bereits die volle Bedeutung der Darstellung? Allein schon die gekrümmte, zum Sprung gespannte Form der Huftierläufe läßt Zweifel daran aufkommen, nicht zuletzt deswegen, weil die Beine der Beutetiere in der Situlenkunst gewöhnlich leblos zum Rachen ihrer Gegner herausragen. Ungewöhnlich und ohne Parallele wäre auch die Art und Weise, wie die Beine auf die Flanken des Raubtieres aufgesetzt sind.

In ihrer Form verraten die Huftierläufe auf unserer Fibel Spannkraft und Bewegung, und es dürfte mehr als nur ein Zufall sein, wenn sie in dieser Charakterisierung ausgerechnet auf den Schultern des seinerseits zum Sprung bereiten Räubers angebracht sind. Ist es abwegig anzunehmen, daß sie im übertragenen Sinne dazu dienen, die Schnelligkeit und Sprungkraft des Raubtieres im Bild zu verdeutlichen und zu verstärken? Der Vergleich mit entsprechenden Tierverbindungen in der skythischen Kunst drängt sich auf. In der Fachsprache ist dafür schon früh der Begriff der „zoo-

¹³ Schnabelkanne vom Dürrnberg: JACOBSTHAL (Anm. 1) Nr. 382 Taf. 184–186; MOOSLEITNER (Anm. 11). – Kanne von Castel San Mariano: ebd. Taf. 223; U. HÖCKMANN, Die Bronzen aus dem Fürstengrab von Castel San Mariano. Antikenslg. München. Katalog der Bronzen (München 1982) 92–96 Taf. 53,1–4.

¹⁴ STORCH (Anm. 12) 413 Abb. 6. Eine Verbreitungskarte der Situlenkunst gibt zuletzt M. EGG, Jahrb. RGZM 36, 1989, 697 Abb. 3.

¹⁵ Vgl. Anm. 13.



Abb. 3. Skythischer Bronzebeschlag in Gestalt eines eingerollten, wolfsartigen Raubtieres aus dem Kulakowskij-Kurgan II. – Foto: Eremitage Museum, St. Petersburg.

morphen Junktur“ geprägt worden¹⁶, ein Terminus, mit dem ein künstlerisches Gestaltungsprinzip umschrieben wird, das in der Zerlegung und Neuzusammenfügung des Tierkörpers unter Einbeziehung von artgleichen und -fremden Tierkomponenten begründet ist. Einzelne Körperteile oder gar ganze Tierbilder, die auf die wichtigsten Partien eines anderen Tieres aufgesetzt werden, dienen dabei dem Zweck, das Wesen des Tieres, seine Schnelligkeit, Sprungkraft und Stärke, künstlerisch zu verdichten und zu verdeutlichen. Neben den Füßen und dem Geweih oder den Hörnern sind es insbesondere die Schulter- und Hüftgelenke, die zu den bevorzugten Zonen dieser wirkungsvollen Stilisierung gehören.

¹⁶ L. CURTIUS, *Münchener Jahrb.* 1913, 19; P. JACOBSTHAL, *Ornamente griechischer Vasen* (Berlin 1927) 27; H. SCHMIDT, *Prähist. Zeitschr.* 18, 1927, 57 ff.; K. SCHEFOLD, *Der skythische Tierstil in Südrussland. Eurasia Septentrionalis Ant.* 12, 1938, 38; K. JETTMAR, *Die frühen Steppenvölker. Der eurasiatische Tierstil. Entstehung und sozialer Hingergrund. Kunst der Welt* (Baden-Baden 1964) 27. Zuletzt V. SCHILTZ, *Die Skythen und andere Völker. Universum der Kunst* (München 1994) 34 ff.

Als Vergleich zur Dürrenberger Fibel sei an dieser Stelle eine wohl von einem Pferdezaumzeug stammende Bronzeapplike aus dem Kulakovskij-Kurgan auf der Krim vorgestellt (*Abb. 3*). Sie zeigt ein wolfsartiges Raubtier, dessen langgestreckter Körper wie eine Feder eingerollt ist, so daß der aufgerissene Rachen den buschigen Schwanz berührt¹⁷. Die angewinkelten Beine enden in Raubvogelköpfen, ebenso der Schwanz. Ein weiterer Raubvogelkopf sitzt auf dem Oberschenkel, während die Schulter von einem liegenden Steinbock geschmückt wird, dessen Horn abermals in einem Raubvogelkopf endet. Eine letzte Tierkomponente, der Kopf eines Hirsches, versteckt sich im Umriss des Vorderbeines.

Man darf das eindrucksvolle „Rolltier“ mit gutem Grund zu den Meisterwerken des skythischen Tierstils zählen. In seiner expressiven Stilisierung, vor allem aber in der Hinzufügung von weiteren, untergeordneten Tieren und Tierkomponenten erweist es sich als eigentliches Musterbeispiel einer künstlerischen Ausdrucksform, die über den skythischen Tierstil hinaus das Kunstschaffen des gesamten eurasischen Raumes geprägt hat. Welche inhaltlichen Vorstellungen sich in diesen expressiven Tierbildern reflektieren und welche Bildaussage dem Phänomen der „zoomorphen Junktur“ zugrunde liegt, wird von der Forschung unterschiedlich beurteilt. K. Schefold, der sich in einer umfassenden Abhandlung mit dem skythischen Tierstil beschäftigt hat, fand letzteres mit „der Vorstellung von der Verwandlungsfähigkeit des dämonischen Wesens glücklich erklärt“¹⁸. Anders hat V. Schiltz die bevorzugte Kombination von Raub- und Beutetieren in einem spezifischeren Sinne als Ausdruck der existentiellen Verbindung gerade dieser beiden Tiergruppen bewertet, einer Verbindung, die in ihren Augen die todbringende Gefährlichkeit der Raubtiere um so deutlicher zum Ausdruck bringt¹⁹. Beide Interpretationsansätze mögen Richtiges treffen; wenn jedoch gerade bei Werken wie der Zaumzeugapplike aus dem Kulakovskij-Kurgan ein ganzer Reigen von unterschiedlichen Tieren (Wolf, Raubvogel, Steinbock und Hirsch) in einer einzigen Darstellung miteinander verschmelzen, so drängt sich die Annahme auf, daß der eigentliche Kern der Bildaussage in der Verbindung der Tiere selbst begründet ist. Indem sich ihre unterschiedlichen Eigenschaften in der Darstellung miteinander vereinigen, verstärken und potenzieren sie die magische Kraft des zoomorphen Bildträgers in einer einfachen, aber um so effektvolleren Sinnbildlichkeit.

Der keltische Künstler, der die Raubtierfibel vom Dürrenberg geschaffen hat, muß mit der symbolischen Bildsprache des skythischen Tierstils wohl vertraut gewesen sein, hat er doch nicht nur das äußere Erscheinungsbild der Tierverbindung nachgeahmt, sondern in der Anordnung der Huftierbeine auf den Schultern des Räubers auch die innere Aussage der Bildkomposition sinngerecht rezipiert. Wenn er in seiner Darstellung die untergeordnete Tierkomponente im Unterschied zur Bronzeapplike aus dem Kulakovskij-Kurgan auf das Bein des Huftieres reduziert und des-

¹⁷ M. ARTAMONOW, *Goldschatz der Skythen in der Eremitage* (Prag 1970) Taf. 78; *Gold der Skythen aus der Leningrader Eremitage*. Ausstellungskat. München (München 1984) 80 f. Nr. 41; SCHILTZ (Anm. 16) 75 Abb. 55.

¹⁸ SCHEFOLD (Anm. 16).

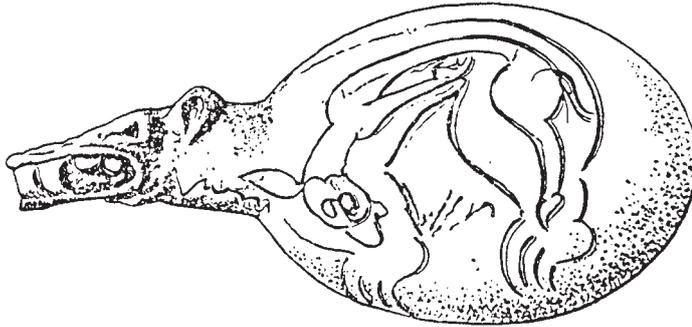


Abb. 4. Skythischer Knochenlöffel von Bice-Oba in Gestalt eines Raubtieres, auf dessen Rumpf ein reh- oder hasenartiges Beutetier eingeritzt ist. – Nach JETTMAR (Anm. 16) 57 Abb. 33.

sen Schenkelabschluß zu einer Palmette umstilisiert hat, so steht dies keineswegs im Widerspruch zum dargelegten Bezug, sondern unterstreicht vielmehr die enge Vertrautheit des Bronzeschmiedes mit den Gestaltungsprinzipien des skythischen Tierstils.

Man kann dafür auch auf Darstellungen wie diejenige auf einem Knochenlöffel aus Bice-Oba (bei Orenburg im südlichen Ural) in Gestalt eines zähnefleischenden Raubtieres verweisen, auf dessen Körper der Umriß eines Rehes (oder eines Hasen?) eingeritzt ist (Abb. 4)²⁰. Noch deutlicher als beim Beispiel vom Dürrnberg überlagert sich in dieser skythischen Darstellung der übergroße Hinterlauf des Beutetieres mit dem Bein des Raubtieres, so daß der Eindruck entsteht, als ob er die Sprungkraft des Karnivoren verdoppelt. Auch die nach skythischer Manier geformten Tierbilder auf der berühmten Bronzeplatte von Gartschinowo in Nordostbulgarien wären hier zu nennen, insbesondere der Hirsch und der Löwe, deren Schultern zu Raubvogelköpfen umstilisiert sind²¹. Wie bei der Fibel vom Dürrnberg, so genügt auch in diesem Fall nur ein Teil des Tierbildes, der auf die Schulter applizierte Vogelkopf, um die Schnelligkeit des Hirsches und die Sprungkraft des hinter ihm stehenden Raubtieres zu versinnbildlichen und in ihrer Wirksamkeit zu verstärken. Huftierläufe treten in dieser abgekürzten Bildformel seltener in Erscheinung. Immerhin kann jedoch auf zahlreiche Einzeldarstellungen von Huf- und Raubtierbeinen verwiesen werden, die in Form von Trensenknebeln und anderen Bestandteilen des Pferdegeschirrs oder auch als einfache Appliken in der materiellen Hinterlassenschaft der Skythen eine bedeutende Rolle spielen²². Die Annahme liegt auf der Hand, daß sie in dieser Verwendung einen analogen Sinngehalt besitzen wie die Tierläufe auf der Raubtierfibel vom Dürrnberg, zumal dann, wenn sie als Teile des Pferdezaumzeuges zum Schmuck eines lebendigen Tieres gehören.

¹⁹ SCHILTZ (Anm. 16) 38.

²⁰ G. BOROVKA, *Scythian Art* (New York 1928) 48 Taf. 31A; JETTMAR (Anm. 16) 58 Abb. 33.

²¹ K. SCHEFOLD, *Die Griechen und ihre Nachbarn. Propyläen Kunstgesch. 1* (Berlin 1972) Taf. 346; VENEDIKOV / GERASSIMOV (Anm. 6) Taf. 152; *Gold der Thraker* (Anm. 6) 110 Nr. 202 Farbt. S. 29.

²² z. B. BOROVKA (Anm. 20) 50 f. Taf. 18. 19 (mehrere Beispiele); SCHILTZ (Anm. 16) 374 Abb. 284f.; *Gold der Thraker* (Anm. 6) 114 Nr. 211.

Wie gut der keltische Künstler die Sprache des skythischen Tierstils verstanden hat, zeigt sich auch darin, daß er die Läufe des Huftieres in angewinkeltem Zustand wiedergegeben hat. Es ist unschwer zu erkennen, daß er auch damit Vorbilder wie den Steinbock auf dem skythischen Rolltier des Kulakowskij-Kurgans rezipiert hat. Man könnte versucht sein, die angewinkelten Beine in diesem Fall als Ausdruck des gelagerten, ruhenden Tieres zu deuten. Indessen lehren zahlreiche Bildvergleiche, darunter die berühmten goldenen Hirschbeschläge von Kostramskaja Stanica und Kul-Oba mit ihren schwungvoll nach vorne gestreckten Köpfen²³, daß wir es hier mit einer weiteren Chiffre des skythischen Tierstils zu tun haben, die in Anlehnung an ältere Bildkonventionen des Vorderen Orients zur Wiedergabe des im „gestreckten Galopp“ über den Boden preschenden Wildes dient²⁴. Wenn der keltische Künstler die Huf-tierläufe gemäß dieser alten vorderorientalisch-eurasischen Bildchiffre auf die Schultern seines Raubtieres aufgesetzt hat, so verrät er auch damit, daß er den skythischen Tierstil nicht nur in seiner formalen, sondern auch in seiner inhaltlichen Dimension sehr genau verstanden hat. Indem er die Läufe des „dahineilenden“ Huftieres auf die Schultern des Raubtieres applizierte, vermochte er – ganz im Sinne der „zoomorphen Junktur“ – die Ausdruckskraft seines Tierbildes zu steigern und zugleich die Gefährlichkeit des blitzschnellen, zähnefletschenden Raubtieres wirkungsvoll zu verdeutlichen. Der Raubvogelkopf auf der Schwanzspitze trägt ein übriges zur Intensivierung dieser Bildaussage bei.

Ruhende oder springende Tiere?

Der Armring von Rodenbach und eine Applike von Drouzkovice in Böhmen

Mit der Fibel vom Dürrnberg erfährt die Diskussion um die Beziehungen zwischen der skythischen und der keltischen Kunst einen wichtigen neuen Impuls, der dazu einlädt, das keltische Kunsthandwerk nach weiteren Indizien direkter und indirekter Einflüsse aus dem Osten zu durchleuchten. Wenn es dabei auch schwerfällt, Beispiele anzuführen, die es an Beweiskraft mit der Tierfibel vom Dürrnberg aufnehmen können, so ermutigt die durch den Neufund gefestigte Argumentationsbasis immerhin dazu, auch andere, weniger eindeutige Darstellungen unter einem veränderten Blickwinkel zu betrachten. So gewinnt etwa der erstmals von P. Jacobsthal gezogene Vergleich zwischen den „gelagerten“ Widdern auf dem Armring von Rodenbach (*Abb. 5*) und einem aus Knochen geschnitzten Raubtier von der Halbinsel Taman am Schwarzen Meer (*Abb. 6*) vor dem dargelegten Hintergrund eine neue Aktualität²⁵, nicht zuletzt deshalb, weil erst vor kurzem bei Drouzkovice in Böhmen

²³ ARTAMONOW (Anm. 17); Gold der Skythen (Anm. 17) 46 Nr. 12 und 124 Nr. 61.

²⁴ Zum Motiv ausführlich: P. AMANDRY, Un motif „scythe“ en Iran et en Grèce. *Journal Near Eastern Stud.* 24, 1965, 149–160. Zur Interpretation im hier postulierten Sinn zuletzt: SCHILTZ (Anm. 16) 39.

²⁵ JACOBSTHAL (Anm. 1) 43. – Armring von Rodenbach: ebd. Nr. 59 Taf. 47. – Beinapplike von Taman: ebd. Taf. 230a. Vgl. auch O.-H. FREY in: Die Kelten in Mitteleuropa. Ausstellungskat. Hallein (Salzburg 1980) 79 Abb. 6–7.



Abb. 5. Detailansicht des Goldarmrings von Rodenbach, Pfalz, mit der Darstellung eines von zwei „gelagerten“ Widdern flankierten Menschenkopfes. – Foto: Hist. Mus. Speyer.



Abb. 6. Skythische Knochenschnitzerei in Gestalt eines Raubtieres von Taman. – Reproduktion nach Originalaufnahme (Neg. 13419) im Mus. für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

eine bronzene Raubtierapplike gefunden wurde, die der skythischen Knochenschnitzerei thematisch und ikonographisch noch viel näher steht (*Abb. 7*)²⁶. Wie das skythische Tierbild ist auch das keltische Raubtier aus Böhmen mit geducktem Körper und zurückgewendetem Kopf dargestellt. Große, spitze Krallen unterstreichen in beiden Fällen die Gefährlichkeit der Tiere, deren Sprungkraft übereinstimmend durch die Perlbandumrandung der Schultergelenke hervorgehoben wird. Einzig der Wid-

²⁶ Z. SMRZ in: *The Celts. Ausstellungskat. Venedig (Milano 1991)* 185 Abb. Zum Fundkontext zuletzt ausführlich DERS., *Das frühlatènezeitliche Gehöft bei Drouzkovice (Kr. Chomutov, NW-Böhmen)*. *Pam. Arch.* 87, 1996, 59–94.

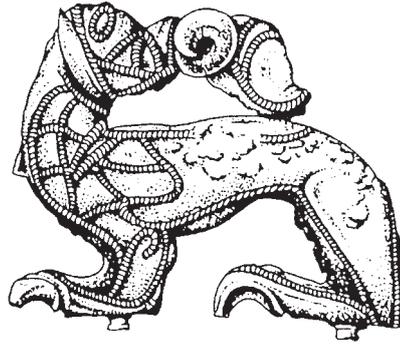


Abb. 7. Keltische Bronzeapplike von Drouzkovice, Nordwestböhmen, mit der Darstellung eines Raubtieres, das einen Widder verschlingt. – Nach J. BLAŽEK U. A., *Archeologické výzkumy v severozápadních Čechách v letech 1983–1992* (Most 1995) 49 Abb.

derkopf, der aus dem Rachen des keltischen Raubtieres hervorschaut, unterscheidet die beiden Tierbilder voneinander, doch handelt es sich auch dabei um ein Motiv, das der skythischen Tierkunst keineswegs fremd ist²⁷.

Die Widder von Rodenbach zeichnen sich durch eine vergleichsweise natürliche Wiedergabe aus. Ruhig und entspannt scheinen sie dazuliegen. Um so befremdlicher wirkt deshalb die Tatsache, daß ihre Vorderbeine gleich den Hinterläufen nach vorne unter den Leib geschlagen sind, in einer Weise, wie es bei lebendigen Tieren nie der Fall ist. Wie alle Huftiere legen nämlich auch die Schafe ihre Vorderbeine so an den Rumpf an, daß die Hufe nach hinten zurückgeschlagen sind²⁸. Man könnte versucht sein, die anatomische Unstimmigkeit mit der Unachtsamkeit des keltischen Goldschmiedes zu erklären. Allein die große Akkuratess, mit der die Tiere ansonsten dargestellt sind, widerspricht dieser Überlegung entschieden, wie überhaupt die sorgfältige Ausführung des Armrings nicht den Eindruck erweckt, als ob hier auch nur das kleinste Detail dem Zufall überlassen worden wäre.

Die Vermutung, daß sich hinter der besonderen Gestaltung der Widderbeine eine ganz spezifische Bildaussage verbirgt, findet ihre Bestätigung, wenn man die Widder von Rodenbach mit anderen Huftieren der Frühlatènekunst vergleicht, namentlich den beiden Rehen, die auf der Kanne von Matzhausen behend aufeinanderzuspringen (*Abb. 8*)²⁹, oder dem schafartigen Tier, das den Bügel einer Fibel vom Dürrn-

²⁷ Vgl. z. B. R. BUSCH (Hrsg.), *Gold der Skythen aus der Staatlichen Eremitage St. Petersburg*. Ausstellungskat. Hamburg (Hamburg 1993) 225 Abb. 143 (Schreitender Löwe, aus dessen Rachen ein Widderkopf heraushängt); BOROVKA (Anm. 20) 58 Taf. 55 (Goldplättchen mit Darstellung eines Tierkampfes). Vgl. ferner SCHILTZ (Anm. 16) 271 Abb. 202; 274 Abb. 206 (zwei Greifenfiguren, aus deren Rachen der Kopf eines Hirsches hervorschaut, Pazyryk).

²⁸ Der skythische Steinbock auf der Applike aus dem Kulakowskij-Kurgan mag diesen Sachverhalt verdeutlichen, wenngleich in diesem Fall wohl weniger das ruhende als vielmehr das dahingaloppernde Tier gemeint ist: hier *Abb. 3*.

²⁹ JACOBSTHAL (Anm. 1) Nr. 402 Taf. 207 (rechts unten); P. UENZE, *Zu einigen bildlichen Darstellungen der Hallstattzeit aus Nordbayern*. In: *Die Hallstattkultur*. Symposium Steyr 1980 (Linz 1981) 376 Abb. 1; L. PAULI, *Die frühkeltische Tonflasche von Matzhausen*. *Führer Arch. Denkmäler Deutschland* 5 (Stuttgart 1984) 201 Abb. 45.



Abb. 8. Kanne von Matzhausen. Ausschnitt aus dem Tierfries mit der Darstellung zweier antithetisch angeordneter Rehe. – Ausschnitt nach R. MEGAW / V. MEGAW, *Celtic Art* (London 1989) 94 Abb. 121.

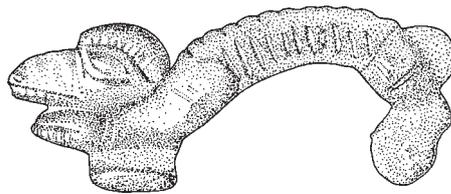


Abb. 9. Fibel in Gestalt eines Schafes von Dürrnberg Grab 191/2. – Nach KIMMIG (Anm. 30) 245 Abb. 140,3 (Zeichnung Verf.).

berg, Grab 191/2³⁰, schmückt (Abb. 9). In beiden Fällen strecken die Tiere ihre eingewinkelten Vorderläufe in unnatürlicher Weise nach vorne. Die Übereinstimmung mit den Widdern von Rodenbach ist so offenkundig, daß sie kaum zufällig sein kann.

Sucht man nach einer Begründung für die Wahl dieser besonderen Bildchiffre, so stellt sich fast von selbst der Vergleich mit Raubtierdarstellungen in der keltischen, aber auch in der mediterranen und skythisch-vorderorientalischen Bildkunst ein, deren Vorderläufe vielfach in eben dieser Weise zum Sprung nach vorne gestreckt sind (vgl. Abb. 6 und 7). Verschmelzen Raub- und Beutetiere hier bewußt miteinander? Die Frage erscheint nicht zuletzt deswegen erwägenswert, weil die Widder von Rodenbach in ihrer antithetischen Komposition um einen menschlichen Kopf herum ein Bildschema aufgreifen, das auf dem Bronzehalsring vom Glauberg in gleicher Weise rezipiert wird, mit dem einzigen Unterschied, daß in diesem Fall zwei Löwen an die Stelle der Widder treten (Abb. 10). Auch die Raubtierapplike von Drouzkovice (Abb. 7) ließe sich im Sinne dieser formalen Verschmelzung der verschiedenen, fleisch- und pflanzenfressenden Tierbilder interpretieren.

Ein Blick auf die oben besprochene Raubtierfibel vom Dürrnberg vermag den Sinngehalt der Darstellungen zusätzlich zu konkretisieren. Auch hier sind die Huf-tierbeine nach vorne umgebogen, in ihrer Anordnung auf den Raubtierschultern mit den Tierbildern von Rodenbach, Matzhausen und vom Dürrnberg, Grab 191/2, gut

³⁰ J.-W. NEUGEBAUER, *Fundber. Österreich* 20, 1981, 463 Abb. 476; M. LENERZ-DE WILDE in: W. Kimmig u. a., *Das Kleinaspergle* (Stuttgart 1988) 245 Abb. 140,3; BINDING (Anm. 11) 216 Nr. 368 Taf. 37,1.

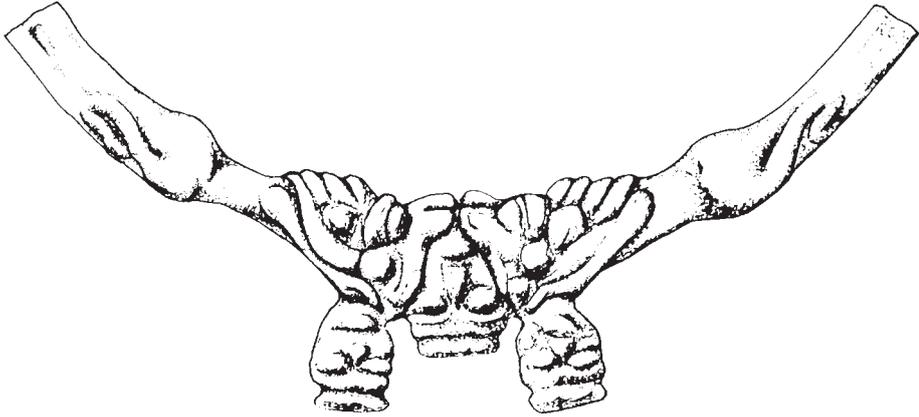


Abb. 10. Unvollendeter Zierteil eines Bronzehalsrings vom Glauberg, Wetteraukreis. – Römisch-Germanische Kommission, Frankfurt a. M.

vergleichbar. Die Annahme bietet sich an, daß den Darstellungen in allen vier Fällen eine übereinstimmende Bildaussage zugrunde liegt, eine Bildaussage, die einmal durch das aus dem Körperverband gänzlich herausgelöste Tierbein, einmal durch die freie Umgestaltung und Verdrehung der Extremitäten innerhalb des Tierleibes symbolisiert wird.

Wie sich oben zeigen ließ, spricht einiges dafür, daß die Bildchiffre des isolierten, angewinkelten Beines auf der Dürrnberger Raubtierfibel im Sinne der skythischen Kunstauffassung als Symbol für die Schnelligkeit und Sprungkraft des gesamten Tieres zu lesen ist. Nimmt man an, daß gleiches auch für die vorgestreckten Beine der Schafe und Rehe von Rodenbach, Matzhausen und vom Dürrnberg, Grab 191/2, gilt, so gewinnen wir damit einen wichtigen Hinweis für das bessere Verständnis der betreffenden Tierdarstellungen. Nicht das zusammenbrechende oder gelagerte Tier ist hier gemeint, sondern das blitzschnell über den Boden preschende Wild. Wenn für diese Bildaussage ein Darstellungsschema gewählt wurde, das dem Motiv des dahinspringenden Raubtieres – man vergleiche nur die Löwen vom Glauberg (*Abb. 10*) – angenähert ist, so zeichnet sich darin ein weiterer Bezugspunkt zum Phänomen der „zoomorphen Junktur“ ab, insofern als auch hier die physische Verschmelzung der gegensätzlichen Tiere und die daraus resultierende Maximierung der Lebenskraft thematisiert ist.

Östliche Einflüsse im Goldschmuck von Erstfeld?

In der Diskussion um den Einfluß der skythischen Kunst auf die keltische werden verschiedentlich auch die sieben reich verzierten Goldringe von Erstfeld im Kanton Uri genannt³¹. So hat schon E. Vogt, der sich als erster mit dem Goldschatz be-

³¹ R. WYSS, Der Schatzfund von Erstfeld. Frühkeltischer Goldschmuck aus den Zentralalpen. Arch. Forsch. (Zürich 1975). Eine umfassende Neubearbeitung des Fundes durch den Verfasser befindet sich in Vorbereitung: M. GUGGISBERG, Der Goldschatz von Erstfeld. Ein keltischer Bilderzyklus zwischen Mitteleuropa und der Mittelmeerwelt.



Abb. 11. Goldhalsring Nr. 4 von Erstfeld, Kt. Uri. Detailansicht eines Fabelwesens mit Vogelkörper und Rinderkopf. – Schweiz. Landesmuseum, Neg. 17838.

faßte, den Bogen zur skythischen Kunst gespannt, ohne sich freilich genauer darüber zu äußern, welche Merkmale er dabei im Auge hatte³². Ebenso sah auch sein Nachfolger in der Bearbeitung der Ringe, R. Wyss, Bezüge zum skythischen Tierstil. Auch er hat sich in seiner Monographie aber nur allgemein zum Thema geäußert, ohne das Abhängigkeitsverhältnis im einzelnen zu präzisieren³³.

Unter den vier Halsringen nimmt der Torques Nr. 4 eine Sonderstellung ein (*Abb. 11*). Anders als bei den übrigen drei, reich geschmückten Exemplaren beschränkt sich der figürliche Dekor in diesem Fall auf zwei phantastische Einzelwesen mit dem Leib eines Vogels und dem zurückgewendeten Kopf eines Rindes. In ihrer antithetischen Anordnung, vor allem aber in der Art und Weise, wie die Fabeltiere mit ihren Leibern in den Ringkörper integriert sind, stehen sie den Löwen auf dem Bronzehalsring vom Glauberg sehr nahe (*Abb. 10*). Wohl aus diesem Grund, aber auch weil Ringe

³² E. VOGT, Der keltische Goldschatz von Erstfeld. *Neue Zürcher Zeitung*, 4. Nov. 1962 Blatt 4; DERS., *The Illustrated London News* 2119, January 12, 1963, 48 f. Konkreter hat sich E. Vogt offenbar in Vorträgen auf das Moment der Drehung und Verdrehung der verschiedenen Körperteile bezogen (vgl. dazu auch die nachfolgenden Ausführungen). Für den Hinweis danke ich Prof. O.-H. Frey.

³³ WYSS (Anm. 31) 46. Vgl. ferner SANDARS (Anm. 2, 1971) 109 f.

mit Rinder- und Stierprotomen in der vorderorientalischen Goldkunst eine wichtige Rolle spielen³⁴, hat O.-H. Frey den Halsring von Erstfeld mit achämenidischem Ringschmuck in Verbindung gebracht und ihn als mögliches Zeugnis eines direkten Kontaktes zwischen der keltischen und der östlichen Kunst gewertet³⁵. Der Vergleich mit dem berühmten Goldarmring aus dem Oxusschatz in London scheint ihm Recht zu geben (*Abb. 12*), wengleich in diesem Falle anstelle der Vogelrinder zwei gehörnte Greifen die Enden des Armreifs zieren³⁶.

Die Hinterläufe der achämenidischen Greifen enden in mächtigen, nach hinten weggespreizten Krallenfüßen. Auch darin zeichnet sich eine Gemeinsamkeit mit den Vogelrindern von Erstfeld ab, die sich mit dem Zufall allein kaum befriedigend erklären läßt; zumal dann nicht, wenn man die übergroßen, im Flug nach hinten gestreckten Krallen unserer Fabelwesen mit entsprechenden Vogelbeinen in der skythisch-vorderorientalischen Bildkunst vergleicht. Exemplarisch seien an dieser Stelle nur die beiden Raubvögel auf dem fischförmigen Goldbeschlag von Vetersfelde und der anthropomorphen Beinschiene von Vratsa genannt³⁷, deren überdimensionierte Fänge die Gefährlichkeit und Schlagkraft der Tiere mit Nachdruck vor Augen führen. Die Bildgestaltung orientiert sich hier an einem Grundprinzip der eurasischen

³⁴ Vgl. P. AMANDRY, *Orfèvrerie achéménide*. *Ant. Kunst* 1, 1958, 9–23; H.-G. BUCHHOLZ, Kälbersymbolik. *Acta Praehist. et Arch.* 11/12, 1980/81, 55–77; vgl. auch DERS. in: *Der Trichtinger Ring und seine Probleme*. Kolloquium anläßl. 70. Geburtstag Prof. Dr. Dr. h.c. K. Bittel 9. Juli 1977 Heidenheim a. d. Brenz (Heidenheim a. d. Brenz 1978) 52–56; F. FISCHER, *Archäologie und Geschichte*, konkret. Ebd. 9–37.

³⁵ O.-H. FREY in: *The Celts* (Anm. 26) 480. Anders als die Löwen- und Widderprotome spielt der Rinderkopf im Ringschmuck Italiens so gut wie keine Rolle. Auch diese Überlegung stützt die Herleitung der Fabelwesen von Erstfeld aus dem Orient.

³⁶ O. M. DALTON, *The Treasure of the Oxus with Other Examples of Early Oriental Metal-Work* (London 1926, ³1964) 32–34 Taf. 1. Entsprechende Greifen zieren die Enden zweier Tributringe auf den Apadana-Reliefs von Persepolis, die mit ihren zurückgewendeten Köpfen den Fabeltieren von Erstfeld noch näher stehen: R. GHIRSHMAN, *Iran: Protoiranier, Meder, Achämeniden*. *Universum der Kunst* (München 1964) 179 Abb. 225; F. FISCHER, *Gold und Geld*. Gedanken zum Schatz von Erstfeld. *Helvetica Arch.* 92, 1992, 125 Abb. 7.

³⁷ Vetersfelde: A. GREIFENHAGEN, *Schmuckarbeiten in Edelmetall I*. Staatl. Mus. Berlin. Preuss. Kulturbesitz. *Antikenabt.* (Berlin 1970) 61–64 Taf. 39; 40,1; SCHILTZ (Anm. 16) 215 Abb. 156. – Vratsa: VENEDIKOV / GERASSIMOV (Anm. 6) Taf. 234. Gerade im Umkreis der thrakischen und thrako-skythischen Kunst erfreut sich das Bildthema des Vogels mit überdimensionierten Krallenfüßen besonderer Beliebtheit, wie namentlich die Wiederholungen der Bildchiffre auf den Silberbechern von Aghigiol, Rogozen und New York sowie auf der Bronzeplatte von Gartschinowo illustrieren: Silberbecher von Aghigiol und New York: BERCIU (Anm. 7) 224–227; 255 Taf. 119; 121; 138. – Silberbecher von Rogozen: A. N. FOL / B. N. TSVETKOV / G. I. MIHAILOV / I. Y. VENEDIKOV / I. R. MARAZOV, *The Rogozen Treasure* (Sofia 1989) 192 ff. Nr. 165; T. TAYLOR, *An Aghigiol-type Beaker in the Rogozen Hoard*. In: B. F. Cook, *The Rogozen Treasure*. *Papers Anglo-Bulgarian Conference*, 12 March 1987 (London 1989) 91–100. – Bronzeplatte von Gartschinowo: vgl. Anm. 21. Ferner eine entsprechende Darstellung auf einem thrakischen Helm in Detroit: B. GOLDMAN, *Late Scythian Art in the West: The Detroit Helmet*. *Jahrb. Prähist. u. Ethn. Kunst* 22, 1966/69, 67–76 bes. Taf. 44,4. In meiner Arbeit zum Goldschatz von Erstfeld (Anm. 31) habe ich darauf hingewiesen, daß Vogelbilder dieser Art die Darstellung des Raubvogels auf der Frühlatènefibul von Panensky Tynec (BINDING [Anm. 11] 228 Nr. 459 Taf. 7,2) geprägt haben könnten. Übereinstimmend sind nämlich sowohl das keltische Tierbild als auch einige der thrakischen „Vorlagen“ mit kleinen eingepunzten Quadraten verziert, einem Ornament, das ansonsten in der Frühlatènekunst nicht belegt ist.



Abb. 12. Goldener Armring aus dem Oxusschatz. Achämenidisch. – British Museum, London, Neg. 036360.

Tierkunst, bei dem die Größe der dargestellten Körperglieder nicht an der Natur, sondern an ihrer Bedeutung für den Betrachter gemessen wird. Es ist naheliegend anzunehmen, daß der für den Entwurf der Vogelrinder von Erstfeld verantwortliche Goldschmied mit dieser Stilkonvention der Steppenkunst ebenfalls wohl vertraut war und sie bei der Gestaltung seiner Fabelwesen bewußt rezipiert hat, zumal er sich, wie angedeutet, auch bei der Wahl des Bildthemas als ganzem an vorderorientalischen Vorlagen orientiert zu haben scheint.

Um den phantastischen Charakter ihrer Darstellungen zu steigern, haben die achämenidischen Toreuten ihren Fabeltieren vielfach mächtige Antilopen- oder Steinbockhörner aufgesetzt (*Abb. 12*). Ein entsprechender Kopfschmuck ziert auch die beiden Fabelwesen, die den Bildfries des Halsrings Nr. 3 von Erstfeld nach außen hin abschließen (*Abb. 13–14*). Könnte es sein, daß auch hier ein Berührungspunkt mit der Bilderwelt des Vorderen Orients besteht? Der Gedanke mag auf den ersten Blick eher unwahrscheinlich erscheinen, allzu groß ist die äußere Differenz der Fabeltiere, zu eigenständig die Konzeption der keltischen Schöpfungen. Stellt man die Fabelwesen des Halsrings Nr. 3 von Erstfeld jedoch neben die beiden Löwen vom Glauberg (*Abb. 10*), so ergeben sich einige aufschlußreiche Gemeinsamkeiten, die den



Abb. 13. Goldhalsring Nr. 3 von Erstfeld: Gesamtansicht. – Schweiz. Landesmuseum, Neg. 17844.

Bezug zur vorderorientalischen Bilderwelt zumindest in den Bereich des Möglichen rücken. So scheinen die Fabelwesen von Erstfeld gleich den Löwen vom Glauberg springend oder fliegend dargestellt zu sein, in jedem Fall ohne festes Standmotiv. Noch näher stehen sich die vier Darstellungen in der Art und Weise, wie sie sich mit weit aufgerissenem Rachen im Ringkörper verbeißen, diesen gleichsam verschlingend oder wiederausspeind. Wenn dabei im Falle des Halsrings vom Glauberg ein menschlicher Kopf aus dem Rachen der Raubtiere heraushängt, so ist es vielleicht mehr als nur ein Zufall, daß auch gegenüber den Fabeltierköpfen von Erstfeld auf der rückwärtigen Hälfte des Ringes zwei anthropomorphe Halbgesichter erscheinen.

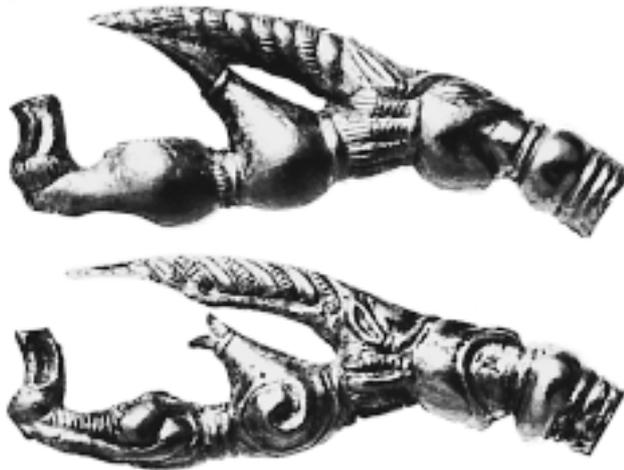


Abb. 14. Goldhalsring Nr. 3 von Erstfeld: Detailansicht der beiden Hörnerwesen, die den Zierteil nach außen abschließen. – Schweiz. Landesmuseum, Neg. 17903 P.

Was die Details ihrer äußeren Erscheinung anbetrifft, besitzen die beiden Geschöpfe von Erstfeld bislang in der Kunst der Frühlatènezeit kaum überzeugende Parallelen, wie es überhaupt schwerfällt, sie in ihren verschiedenen ikonographischen Komponenten genauer zu bestimmen. Während sich in der Bildung von Rumpf und Oberschenkeln Anklänge an eine menschliche Gestalt abzeichnen, offenbaren sich im Kopf unverkennbar tierische Bezüge. Trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit einem Fisch liegt es insgesamt näher, dabei an ein Raubtier, vielleicht sogar konkret an einen Löwen zu denken. Letzteres impliziert nicht nur der Vergleich mit den Löwen vom Glauberg, sondern auch die Gegenüberstellung mit dem Raubtier, das den Henkel der Latèneschnabelkanne von der Borscher Aue in Südwestthüringen ziert (*Abb. 2*). Auch dieses Tier ist mit aufgerissenem Rachen dargestellt. Daß es unter seinen Ahnen mediterrane Löwenbilder besitzt, zeigt die längs- und quergeschraffte „Mähne“, die sich über seinen Nacken und Rücken hinwegzieht³⁸. Der entsprechend gebildete Halsschmuck der Fabeltiere von Erstfeld läßt sich als weiteres Argument dafür anführen, daß auch bei diesen Geschöpfen südliche oder östliche Löwenvorbilder involviert sind. Übereinstimmend enden die Hinterläufe der verschiedenen Fabeltiere in großen spitzen Krallen, ebenso wie im Falle von Erstfeld auch die Vorderbeine.

Es steht außer Frage, daß sich in den singulären Geschöpfen von Erstfeld unterschiedliche ikonographische Komponenten miteinander vermischen. Neben einheimisch-keltischen Gestaltungsprinzipien zeichnen sich dabei, wie dargelegt, auch mediterrane oder vorderorientalische Einflüsse in der Verwandtschaft mit den Löwen vom Glauberg und der Borscher Aue ab. Sucht man in diesem Umfeld nach Fabelwesen, in deren Ikonographie Teile von Raubkatzen und Horntieren miteinander verschmel-

³⁸ Vgl. beispielsweise den Henkel einer etruskischen Bronzekanne von Castel San Mariano: Anm. 13.

zen, so erweist sich der angesprochene Vergleich mit den Löwen und Löwengreifen der achämenidischen Bildkunst als keineswegs abwegig. Man kann dabei noch einmal auf den Goldarmring aus dem Oxusschatz verweisen (*Abb. 12*), aber auch auf die beiden gehörnten Henkeltiere einer achämenidischen Silberkanne aus einem thrakischen Fürstengrab von Duvanlij in Bulgarien, die uns zusammen mit einem entsprechenden Henkel aus Afghanistan den weiten Verbreitungsradius der achämenidischen Hofkunst exemplarisch vor Augen führen³⁹. Auch ein achämenidischer Goldarmring aus Aleppo, der schon von P. Jacobsthal als Vorbild neben die Löwenbilder vom Glauberg gestellt wurde, ist mit zwei gehörnten Löwengreifen geschmückt⁴⁰.

So naheliegend sich der Vergleich zwischen den Fabelwesen von Erstfeld und den dämonischen Tierbildern der achämenidischen Kunst präsentiert, so genügen die festgestellten Übereinstimmungen dennoch kaum, um die Abhängigkeit der keltischen Phantasiegeschöpfe von den vorderorientalischen hieb- und stichfest zu beweisen. Um so aufschlußreicher präsentiert sich deshalb eine weitere stilistische Besonderheit der beiden Mischwesen von Erstfeld, die erst vor dem Hintergrund der vorderorientalischen und eurasischen Tierkunst in ihrer eigentlichen Bedeutung verständlich wird. Gemeint sind die nach hinten abgewinkelten Extremitäten der beiden gehörnten Kreaturen, die sich in ihrer unnatürlichen Verdrehung dem modernen, an anatomischen Sachverhalten geschulten Bildverständnis nur schwer erschließen. Zwar könnte man auf den ersten Blick noch an die nach hinten gestreckten Arme und Beine einer menschlichen Figur denken, doch stellen sich spätestens bei der Betrachtung der großen Krallen Zweifel an einer solchen anthropomorphen Interpretation ein. Haben wir es hier nicht viel eher mit einem tierischen Fabelwesen zu tun? Die großen Spiralen, die die Schultern und Hüften der einen der beiden Figuren zieren, scheinen diese Vermutung zu bestätigen. Sie sind bei vielen Tierbildern der keltischen Kunst bezeugt, fehlen aber bei den Menschendarstellungen gänzlich.

Es gehört zu den Eigenheiten der frühen keltischen Kunst, daß sie die Bildmotive in ihre verschiedenen Komponenten zergliedert, umstilisiert und neu zusammensetzt, wobei das Bilderspektrum von relativ naturnahen Darstellungen bis hin zu völlig aufgelösten Erscheinungen variiert. Man kann die verdrehten Glieder unserer Fabel-

³⁹ Duvanlij: B. D. FILOW, Die Grabhügelnekropole bei Duvanlij in Südbulgarien (Sofia 1934) 46–50 Abb. 56–59 Taf. 3; P. AMANDRY, *Toreutique achéménide*. *Ant. Kunst* 2, 1959, 38–43 Taf. 20,3; 21,1; VENEDIKOV / GERASSIMOV (Anm. 6) 118–120. – Afghanistan: AMANDRY a. a. O. Taf. 21,4.5. Daß achämenidische Vorlagen dieser Art bei der Herausbildung der keltischen Henkeltiere eine Rolle gespielt haben, hat F. Fischer in mehreren Studien zu begründen versucht: FISCHER (Anm. 2, 1988; 1993). Er weist dabei auf die Tatsache, daß sowohl die achämenidischen als auch die keltischen Henkeltiere in der Regel weit über den Mündungsrand der Gefäße hinausragen, ein Sachverhalt, der bei den ebenfalls involvierten Henkeltieren der etruskischen Kunst nur selten zu beobachten ist. Anders als beim Henkeltier von der Borscher Aue wachsen aus dem Kopf des verwandten Fabelwesens auf der Kanne vom Dürrnberg (Anm. 13) zwei hörnerartige Voluten hervor, die den dargelegten Bezug zu den achämenidischen Henkeltieren zu unterstützen scheinen.

⁴⁰ JACOBSTHAL (Anm. 1) 32 Taf. 222c. Anders als von Jacobsthal beschrieben, handelt es sich bei der abgestuften Konfiguration im Nacken der beiden Fabeltiere wohl weniger um die Löwenmähne als vielmehr um stilisierte Flügel, wie sie für den orientalischen Löwengreifen charakteristisch sind. So schon AMANDRY (Anm. 39, 1958) 12 mit Taf. 8,6.



Abb. 15. Hölzernes Reliefbild eines Mufflons von Pazyrik, Kurgan 3. – Nach Gold der Skythen (Anm. 17) 210 Abb.

wesen vor dem Hintergrund dieses freien und eigenständigen Umgangs mit der natürlichen Form verstehen und sie aus dem Bestreben der beiden an der Fertigung des Halsrings Nr. 3 beteiligten Goldschmiede erklären, ihren Darstellungen eine möglichst phantastische Gestalt zu verleihen⁴¹. Man kann sich aber auch die Frage stellen, ob der ungewöhnlichen Komposition über diesen vordergründigen Aspekt hinaus nicht noch eine tiefere Bildaussage zugrunde liegt, eine Frage, die angesichts der sorgfältigen und wohldurchdachten Gestaltung der Bildfriese um so näher liegt.

Ein Blick auf die Tierkunst des skythisch-eurasischen Raumes scheint diese Annahme – einmal mehr – zu bestätigen. Gemeint ist das Phänomen des verdrehten Tierleibes, das unter dem Begriff der „Inversion“ zu den prägenden Elementen des skythischen Tierstils gehört⁴². Dabei handelt es sich um eine Darstellungskonvention, bei der der Hinterleib des Tieres in einer Drehung um 180° gezeigt wird, in der Absicht, damit die Beweglichkeit des Tieres, seine Schnelligkeit und Wendigkeit, im starren Bild zu konkretisieren. Aus der Fülle der Darstellungen sei an dieser Stelle exemplarisch ein hölzernes Mufflon von Pazyrik herausgegriffen (*Abb. 14*), das uns mit seinem abgedrehten Hinterleib das Wesen dieses eurasisch-skythischen Gestaltungs-

⁴¹ Zahlreiche Differenzen in der Detailausführung der beiden Hörnerwesen lassen den Schluß zu, daß die beiden Darstellungen von zwei unterschiedlichen Goldschmieden angefertigt wurden: GUGGISBERG (Anm. 31). Den qualitativen Unterschied zwischen der linken und der rechten (herauslösbaren) Hälfte des Bildfrieses des Halsrings Nr. 3 haben schon VOGT (Anm. 32) und WYSS (Anm. 31) 18 gesehen und im Sinne einer Herstellung durch zwei verschiedene Goldschmiede gedeutet.

⁴² SCHEFOLD (Anm. 16) 38 f.; JETTMAR (Anm. 16) 28; Gold der Skythen (Anm. 17) 178–180.

prinzips besonders einprägsam vor Augen führt. Es stammt von einem Pferdezaumzeug und besitzt damit einen Funktionsbezug, der seine Interpretation im oben umrissenen Sinne mit Nachdruck unterstreicht.

Die Gegenüberstellung des skythischen Mufflons mit den beiden keltischen Fabelwesen von Erstfeld zeigt – bei aller Unterschiedlichkeit in der Ausführung und Stilisierung – ein allen drei Darstellungen gemeinsames Kompositionsprinzip der Isolierung und Umstrukturierung einzelner Körperteile. Zwar sind es bei den Fabelwesen von Erstfeld nur die Krallen, die in einer eigentlichen Verdrehung dargestellt sind, während beim skythischen Tierbild der ganze Hinterleib von der Rotation der Körperachse betroffen ist. Die Vermutung, daß die Bildgestaltung in beiden Fällen von ein und derselben Darstellungsabsicht geleitet ist, liegt dennoch auf der Hand, zumal bei allen drei Bildern die Beweglichkeit der springenden (Fabel-) Tiere thematisiert ist.

Es wäre sicherlich verfehlt, bei den beiden keltischen Darstellungen von einer „Inversion“ im Sinne der skythischen Tierkunst zu sprechen. Wenn sich die Goldschmiede von Erstfeld beim Entwurf ihrer phantastischen Geschöpfe aber vom organischen Zusammenhang gelöst und durch die Verdrehung der einzelnen Körperteile zu einer Tierstilisierung gefunden haben, die derjenigen der skythischen Kunst sehr nahesteht, so zeichnet sich darin ein Vorgang ab, der eine Berührung mit dem Kunsthandwerk der östlichen Nachbarkultur durchaus denkbar erscheinen läßt⁴³. Dieser Schluß drängt sich um so eher auf, als die keltischen Künstler das Mittel der „Inversion“ nicht nur formal, sondern auch inhaltlich korrekt auf ihre durch die Luft springenden Gestalten übertragen haben.

Ergebnis

Die Kontroverse um die Kontakte zwischen der keltischen und der skythischen Kunst hat durch die oben diskutierten Monumente neue Akzente erfahren. Dabei ist es vorab die neuentdeckte Raubtierfibel vom Dürrnberg, die als Kronzeuge eines direkten Kulturaustausches zwischen den beiden Nachbarvölkern zu bewerten ist, als Dokument eines künstlerischen Rezeptionsvorgangs, der über das Stadium der einfachen Nachahmung hinausgegangen ist und zu einer tieferen Durchdringung der beiden Kunsterscheinungen geführt hat. Auch die Halsringe von Erstfeld lassen sich in diesem Sinne interpretieren, wobei in diesem Fall neben der stilistischen auch eine ikonographische Orientierung an vorderorientalischen Bildvorlagen zu konstatieren ist. Besonderes Interesse verdient dabei die Tatsache, daß – nach Ausweis der Werkzeugspuren und stilistischer Überlegungen – mindestens drei verschiedene Goldschmiede an der Fertigung der beiden Halsringe Nr. 3 und 4 beteiligt waren⁴⁴. Ob es nur Zufall ist, daß sich die drei Meister bei der Schöpfung ihrer Figuren so eng an

⁴³ Zusammenhänge ähnlicher Art muß schon E. Vogt im Auge gehabt haben, wenn er den Ringschmuck von Erstfeld mit skythischen Kunstzeugnissen in Verbindung brachte. Vgl. dazu oben Anm. 32.

⁴⁴ Für Einzelheiten zur Herstellung und Meisterzuweisung der sieben Goldringe vgl. GUGGISBERG (Anm. 31) Kap. IV.2 und VIII.

den Bild- und Kompositionsprinzipien der Steppenkunst orientierten, oder ob wir hier den Spiegel einer geschlossenen, dem „orientalisierenden“ Stil besonders verpflichteten Goldschmiedewerkstatt vor uns haben, ist kaum zu entscheiden; ebenso wie unbekannt bleibt, ob, und wenn ja inwieweit, der persönliche Geschmack des Auftraggebers das stilistische Erscheinungsbild des Schmuckensembles beeinflusst hat. In jedem Fall wirft die Tatsache, daß keltische Bronzegießer und Goldschmiede für die Schöpfung ihrer Werke auf zwei der wichtigsten Gestaltungsmittel der skythischen Tierkunst, die „zoomorphe Junktur“ und die „Inversion“, Bezug genommen und diese in ihren Darstellungen bild- und sinngerecht umgesetzt haben, ein helles Licht auf die Intensität dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Osten. Zusammen mit den von P. Jacobsthal und O.-H. Frey vorgetragenen Überlegungen unterstreicht sie die Bedeutung der östlichen Steppenkunst bei der Herausbildung des frühen keltischen Stils, ein Sachverhalt, der wohl auch andere Gemeinsamkeiten wie die Vorliebe beider Kunstausrprägungen für Schulterspiralen und eingerollte Körperglieder begründet⁴⁵.

Welche Triebfedern für diesen Rezeptionsvorgang im einzelnen verantwortlich sind, läßt sich nur schwer ermitteln. Übereinstimmungen in der Lebensführung und der geistigen Vorstellungswelt dürften den Austausch und die Entwicklung einer verwandten Bildersprache jedoch von vornherein begünstigt haben, sahen sich doch beide Völker auf vergleichbare Weise in einer existentiellen Verbindung mit der Natur konfrontiert. Man darf davon ausgehen, daß die Wildtiere wegen ihrer Angriffskraft und Gefährlichkeit in beiden Kulturen gleichermaßen bewundert und gefürchtet wurden. Was lag näher, als sie unter diesem Aspekt in die darstellende Kunst zu integrieren, als Symbole der Hoffnung auf den eigenen Erfolg im Kampf und auf der Jagd? Augen und Ohren, vor allem aber die Krallen, Klauen, Schnäbel, Zähne und Hörner erweisen sich vor diesem Hintergrund als die wichtigsten Körperteile der Tiere. Wenn sie von beiden Kunsterscheinungen mit Vorliebe dargestellt und vielfach in besonderer Größe oder gar als alleiniges Bildthema wiedergegeben und ornamental ausgeschmückt sind, so kann man darin einen weiteren Hinweis auf die übereinstimmende Ideen- und Lebenswelt erblicken, in der sowohl der skythische als auch der keltische Tierstil verwurzelt ist.

⁴⁵ Es ist nicht zu bestreiten, daß Elemente des östlichen Tierstils auch in die orientalisierende Kunst Etruriens Eingang gefunden haben, so z. B. die „zoomorphe Junktur“, der wir bei einer Reihe von Tierdarstellungen in der *Bucchero-Keramik* begegnen (vgl. L. DONATI, *Rappresentazioni etrusche della capra e del cervo* die tipo „scita“. *Arch. Class.* 43, 1991, 919 ff.) Auch die Schulterspirale ist in der etruskischen Kunst kein unbekanntes Stilmittel; Beispiele dafür wurden erst vor kurzem von J. V. S. Megaw in der *Situlenkunst* nachgewiesen (MEGAW / MEGAW [Anm. 2] 58 Taf. 34a). Trotzdem erscheint es m. E. abwegig, die engen stilistischen Übereinstimmungen zwischen der skythischen und der keltischen Kunst ausschließlich über die Vermittlung Italiens zu begründen. Weder die „zoomorphe Junktur“ noch die Schulterspirale haben nämlich in der italisch-etruskischen Kunst einen dauerhaften, formbestimmenden Einfluß ausgeübt, ganz zu schweigen von anderen, bislang gar nicht nachgewiesenen Stilmitteln wie der „Inversion“ oder den eingerollten Körperextremitäten. Die spärlichen Reflexe der Steppenkunst in Italien können kaum alleine für das Aufblühen des Tierstils in der keltischen Kunst verantwortlich gemacht werden. Auch aus dieser Überlegung verdichtet sich die Wahrscheinlichkeit eines mehr als nur oberflächlichen Kontaktes zwischen der keltischen und der skythischen Kultur auf direktem, innereuropäischem Wege.

Zusammenfassung

Seit den grundlegenden Studien von P. Jacobsthal ist die Frage nach dem Anteil des skythisch-eurasischen Tierstils an der Entstehung der frühkeltischen Kunst umstritten. Während die Diskussion bislang vor allem auf ikonographischer Ebene geführt wurde, rückt eine vor kurzem am Dürrnberg gefundene Frühlatènefibula in Gestalt eines Raubtieres (*Abb. 1*) nun den Aspekt der stilistischen Berührung in den Vordergrund. In der Wiedergabe zweier Huftierbeine auf den Schultern dieses Raubtieres spiegelt sich nämlich das Phänomen der „zoomorphen Junktur“, der Verbindung von Körperteilen unterschiedlicher Tiere zu einem neuen, dynamischen Tierbild, wie wir es aus der Steppenkunst kennen. Ausgehend von dieser Beobachtung lassen sich weitere Besonderheiten des keltischen „Tierstils“ auf Impulse aus dem Osten zurückführen, wobei es wohl die vergleichbaren, naturverbunden Lebensumstände der Auftraggeber waren, welche die Herausbildung einer verwandten Formen- und Stilsprache in der skythisch-eurasischen und keltischen Kunst gefördert haben.

Abstract

Since the seminal studies by P. Jacobsthal, the question of the share of the Scythian-Eurasian animal style in the emergence of early Celtic art has been disputed. While the discussion has been conducted up to now primarily at the iconographic level, an early-Latène fibula in the form of a beast of prey recently discovered at the Dürrnberg (*fig. 1*) now brings the aspect of stylistic contact to the fore. The rendering of a pair of hooved animal legs on the shoulders of this predator reflects the phenomenon of “zoomorphe Junktur”, the combination of body-parts of different animals to create a new, dynamic animal image such as those we are familiar with from the arts of the Steppes. Taking this observation as a starting point, further distinctive features of the Celtic “animal style” may be traced back to stimuli from the East, though it should be noted that the comparable, nature-centered circumstances of life of the clients were such that they may have promoted the development of a related form- and style-vocabulary in Scythian-Eurasian and Celtic art.

C. M.-S.

Resumée

Depuis l'étude fondamentale de P. Jacobsthal, la question de la place du style animalier scytho-eurasien dans l'émergence de l'art celtique est controversée. Alors que la discussion, jusqu'à présent, se limitait essentiellement à un niveau iconographique, une fibule en forme de carnassier (*fig. 1*), datée du début de La Tène et découverte récemment au Dürrnberg, a ramené la question des rapports stylistiques au premier plan. En effet, dans l'exécution des deux pattes d'ongulés placées sur les épaules du carnassier se reflète le phénomène de “zoomorphe Junktur”, c'est-à-dire la réunion de parties du corps de différents animaux aboutissant à une nouvelle représentation animale dynamique, comme nous le connaissons dans l'art des Steppes. A partir de cette observation, d'autres particularités du “style animalier” celtique peuvent être ramenées à des influences orientales. Cependant, il semble bien que la naissance d'un langage stylistique apparenté, à la fois dans l'art scytho-eurasien et dans l'art celtique, ait été favorisé par les conditions de vie comparables, proches de la nature, des commanditaires.

S. B.

Anschrift des Verfassers:

Martin Guggisberg
Universität Bern
Institut für Klassische Archäologie
Länggass-Straße 10
CH-3012 Bern