

**Celtic Art in Ancient Europe. Five Protohistoric Centuries.** Proceedings of the Colloquy held in 1972 at the Oxford Maison Française. *L'Art Celtique en Europe protohistorique: débuts, développements, styles, techniques.* Edited by Paul-Marie Duval and Christopher Hawkes. Seminar Press, London-New York-San Francisco 1976. XXI und 316 Seiten sowie 114 Abbildungen.

Im Juli 1972 wurde unter dem Vorsitz von Christopher Hawkes und Paul-Marie Duval in der Maison Française in Oxford ein internationales Kolloquium über die keltische Kunst der fünf vorchristlichen Jahrhunderte in Alteuropa veranstaltet. Der geographische Rahmen war weit gespannt: Er umfaßte den gesamten keltischen Kulturbereich auf dem Kontinent mit Ausnahme Spaniens sowie Großbritannien und Irland. Einbezogen wurde auch der nichtkeltische skandinavische Raum.

Den in englischer oder französischer Sprache abgefaßten Vorträgen ist jeweils in der anderen Sprache ein kurzes Resumée beigefügt. Angeschlossen ist die Wiedergabe der Diskussion, und in einigen Fällen folgt ein Exkurs zu einem Spezialproblem, das in Vortrag oder Diskussion nicht ausreichend behandelt werden konnte.

In der Einleitung (S. XV–XVII) wird von Duval die Zielsetzung des Kolloquiums definiert. Die keltische Kunst, die nicht nur für unser Verständnis einer schriftlosen Gesellschaft von erheblicher Bedeutung ist, sondern auch starke Auswirkungen auf die mittelalterliche Kunst in Irland und Großbritannien ausübte, war lange Zeit von der Forschung vernachlässigt worden. Dieser erste Kongreß, der sich ausschließlich mit Fragen der Latènekunst befaßte, mußte notwendigerweise eine thematische Auswahl innerhalb eines geographisch wie auch zeitlich weitgespannten Rahmens treffen. Auf folgenden Schwerpunkten sollte das Gewicht liegen: Definition von Stilen, Darstellung ihrer Ursprünge, ihrer Statik oder Dynamik; Beschreibung von Lokalgruppen bzw. Werkstattkreisen; technische und Materialfragen. Von bisher wenig beachteten Materialgruppen sollten Münzen und Keramik berücksichtigt werden. Als Basis für alle Forschungen über die Latènekunst wurde angestrebt, das von Jacobsthal angelegte Corpus der vom keltischen Künstler verwendeten Motive auszubauen und eine einheitliche Terminologie festzulegen, die eine unmißverständliche Bezeichnung der Stile, der Motive und Techniken erlaubt. Schließlich sollten die Probleme der Latènekunst stets eng verknüpft bleiben mit den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten der keltischen Kultur insgesamt, vor deren Hintergrund allein sie wirklich verständlich seien.

Chr. Hawkes schneidet in seinem Beitrag „Celts and Cultures: Wealth, Power, Art“ (S. 1–27) einige der archäologisch-historischen Probleme an, die mit der Keltisierung Englands zusammenhängen. In den letzten Jahren hat sich erwiesen, daß, entgegen früheren Annahmen, keine vollständig entwickelte Latènekultur nach England gelangte, sondern daß zunächst nur einzelne Elemente die Insel erreichten, wo sie sich mit einheimischen Traditionen vermischten. Im übrigen lassen sich diese Kontakte bereits für die ausgehende Hallstattzeit belegen – wie die Verwandtschaft einiger Schwerter aus der Themse mit solchen aus dem Marnegebiet ausweist. Auch in den Keramikformen sind Übereinstimmungen zwischen Südengland und Frankreich festzustellen. Die zentrale Frage jedoch, wer die Träger dieser neu hereindringenden Kultur waren – Händler, Siedler, Krieger – und wie die Übermittlung verlief, bleibt ungeklärt. Jedenfalls erreichte die Latènekultur die Insel nicht in einer einzigen Welle, sondern in lokal und zeitlich voneinander abweichenden Schüben. Es ist deshalb wichtig zu betonen, daß die Bezeichnung Latène I für Großbritannien einen ganz anderen Bedeutungsinhalt hat als für die Zentren der voll ausgebildeten Latènekultur im Marnegebiet und dem Rheinland. So gibt es in England auch keinen dem Festland vergleichbaren Early Style, wie sich beispielsweise an Hand der

Schwertverzierung nachweisen läßt, die in der schematischen Reihung von Bogen- und Wellenmustern ein vergleichsweise ärmliches Ornamentrepertoire zeigt. Schließlich weist Hawkes noch auf den Zusammenhang zwischen Reichtum, Macht und Kunst am Beispiel der Goldfunde hin, die als Königsschätze oder Tempelhorte zusammengekommen seien. Erst eine machtvolle und wohlhabende Gesellschaft konnte derartigen Reichtum ansammeln und solche Kunstschätze produzieren lassen.

S. Champion („Coral in Europe: Commerce and Celtic Ornament“, S. 29–40) liefert einen interessanten Beitrag über den Handel mit der roten Koralle, einem Material, das ja im Kunsthandwerk der Latènezeit eine bedeutende Rolle spielte. Wenig beachtet wurde bisher die Tatsache, daß die Koralle bereits in der ausgehenden Hallstattzeit (HD) als Schmuckmittel benutzt wurde und die Technik ihrer Verarbeitung bruchlos von der älteren in die jüngere Eisenzeit übergeht. In Italien kam die Koralle bereits in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts in Gebrauch und blieb das ganze 6. Jahrhundert hindurch beliebt. Von hier aus dürfte die Anregung, sie als Schmuck zu verwenden, in den Norden gelangt sein. Was den Handelsweg anbelangt, neigt Champion der Auffassung zu, daß die Koralle über das Tessin, wo sie sich großer Beliebtheit erfreute, und den St. Bernhard zu den Kelten gelangte, da Südfrankreich und das Rhônetal fast fundleer sind, während sich in der Schweiz, an der oberen Donau und am Rhein die Vorkommen konzentrieren. In der Hallstattzeit wie der Latènezeit erscheint Koralle besonders häufig als Einlage auf Fibeln, wird jedoch auch zur Verzierung von Trachtzubehör und Waffen verwendet. Hingegen ist ihre Verwendung als Anhänger und als Perlen einer Kette fast ausschließlich auf die Hallstattzeit beschränkt. Mit dem Übergang von LT Ic-LT II verschwindet die Koralle aus dem Kunsthandwerk bis auf zwei kleine Sondergruppen – eine Tatsache, die Champion mit veränderten wirtschaftlichen Bedingungen erklären möchte, da Plinius berichtet, daß zu dieser Zeit die Koralle aus dem Mittelmeer bis Indien verhandelt wurde. Ein wichtiger Gesichtspunkt zur Verwendung dieses Materials als Schmuckmittel wird von Champion nur gestreift: Wie Plinius nämlich ebenfalls berichtet (der fehlende Verweis sei hier nachgetragen: nat. hist. 32, 2, 24), schrieben die Kelten der Koralle magische Bedeutung zu. Es ist deshalb meines Erachtens kein Zufall, daß sie in der Frühlatènezeit so häufig auf Gegenständen erscheint, die außerdem mit Masken und Fratzen verziert sind – Darstellungen, deren magischer, apotropäischer Charakter unverkennbar ist (zuletzt dazu: L. Pauli, Keltischer Volksglaube. Amulette und Sonderbestattungen am Dürrnberg bei Hallein und im eisenzeitlichen Mitteleuropa. Münchner Beitr. z. Vor- und Frühgesch. 28 [1975] 205ff.). Da nun die Korallenzier zur gleichen Zeit verschwindet wie diese ins Grotteske gesteigerte Bildwelt, scheint es erwägenswert, den Grund dafür eher in gewandelten religiösen Vorstellungen als in handelspolitischen Umwälzungen zu suchen.

N. K. Sandars widmet ihren Beitrag „Orient and Orientalizing: Recent Thoughts Reviewed“ (S. 41–60) den „östlichen“, orientalisierenden Zügen der keltischen Kunst, die ja bereits Jacobsthal registrierte, ohne daß er wegen des totalen Fehlens direkter Importe ihr Erscheinen befriedigend erklären konnte. Sandars bemüht sich nun, über indirekte Hinweise und an Objekten, die außerhalb der Kunstbetrachtung stehen, Kontakte zwischen Persien und dem Balkanraum nachzuweisen. Den historischen Hintergrund liefern die persischen Kriegszüge nach Thrakien in den Jahren zwischen 513 und 479 v. Chr. Der kulturelle Austausch, der durch dieses Zusammentreffen bewirkt wurde, läßt sich auch auf anderem Wege als nur über den Import von bestimmten Objekten aufspüren. So kommt beispielsweise die Sitte, Trinkhörner (wie sie im Kleinaspergle und anderen frühlatènezeitlichen Fürstengräbern gefunden wurden) zu benutzen, aus dem Iran und wurde in Griechenland, das sonst so zahlreiche Anregun-

gen an den Raum nördlich der Alpen vermittelte, nie heimisch. Ein wichtiges Bindeglied ist auch die Kenntnis der Eisenverarbeitung, die, wie jüngste Forschungen wahrscheinlich machen, aus Anatolien nach Thrakien und Makedonien gelangte. Auch die Töpferscheibe ist möglicherweise durch Vermittlung der Thraker, bei denen sie bereits im 6. Jahrhundert in Gebrauch war, aus dem Schwarzmeergebiet zu den Kelten gelangt. Assyrische und persische Texte bezeugen die Völkerkontakte über den Bosphorus. G. Kossack hat in seinen Studien über hallstattzeitliche Wagen bereits auf die Ähnlichkeit in der Konstruktion der Räder mit assyrischen Streitwagen hingewiesen. Auch diese Technologie kann außer über den Kaukasus, wie Kossack annahm, über den Bosphorus nach Thrakien und von dort nach Böhmen gelangt sein, wie die Wagendarstellung auf einer Grabstelle aus Aksakal-Daskyleion in der Nähe des Marmara-Meeres nahelegt. Zusammen mit neuen Technologien konnten aber sicherlich auch andere Einflüsse, wie sie sich letztlich in den orientalisierenden Zügen der keltischen Kunst spiegeln, aus Anatolien ins Gebiet nördlich der Alpen vordringen. Die keltischen Handwerker verschmolzen Stilmerkmale der persischen Hofkunst wie der ganz anders gearteten provinziellen thrakischen und dakischen orientalisierenden Kunst zu einer neuen Einheit, dem Latènestil.

F. Schwappach („L'art Ornamental du ‚Premier Style‘ celtique“, S. 61–110) behandelt in seinen Ausführungen zur frühlatènezeitlichen Ornamentik die von ihm schon mehrfach dargelegten Unterschiede zwischen westkeltischem vegetabilem und ostkeltischem geometrischem Stil. Er geht dabei von Jacobsthals Corpus aus, in dem ja überwiegend Muster verzeichnet sind, die sich auf Fundstücken aus dem westkeltischen Gebiet befinden. Der Osten blieb von Jacobsthal fast unberücksichtigt. Es muß hierzu aber angemerkt werden (vgl. auch die Diskussionsbemerkung von E. M. Jope), daß diese Auswahl nicht, wie unterstellt, aus mangelndem Verständnis resultiert, sondern aus der Tatsache, daß Jacobsthal aus politischen Gründen nicht mehr nach Böhmen usw. reisen konnte, um das dortige Material aufzunehmen (vgl. dazu Jacobsthal, *Early Celtic Art* [Oxford 1944] V). Schwappach kontrastiert dem westlichen floralen Stil einen in Bayern, Österreich und Böhmen verbreiteten, in dem geometrische Motive wie Bögen, Kreise und Spiralen in immer neuen Kombinationen variiert werden. Wie seine Karte eindrucksvoll demonstriert, sind die Beispiele dieser eher abstrakten Ornamentik im Westen selten anzutreffen. Demgegenüber erscheinen nur wenige rein florale Muster wie Lotosblüten und Palmetten im Osten. Hingegen gibt es, wie Schwappach in sorgfältigen Einzelanalysen zahlreicher Stücke dokumentiert, Einzelzüge des floralen Stils, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, auch in der östlichen Ornamentik. Ebenso steht es umgekehrt mit dem Bogenstil, der in reiner Form im Westen kaum erscheint, häufiger jedoch in Kombination mit floralen Mustern wie etwa auf der Bronzekanne aus Reinheim. Quellen für den Bogenstil sieht Schwappach in hallstattzeitlichen Traditionen und in Anregungen aus dem Mittelmeerraum. Durch Handelsbeziehungen oder eher noch durch wandernde Handwerker soll der Austausch zwischen den beiden Stilprovinzen zustande gekommen sein.

Bei dieser Interpretation der Stilrichtungen im ost- bzw. westkeltischen Gebiet wird jedoch der Tatsache wenig Gewicht beigemessen, daß sich die Bogenmuster überwiegend auf Keramik, die vegetabilen Ornamente hingegen meist auf Metallsachen befinden. Es ist also erwägenswert, ob sich die postulierten Stilkreise nicht eher als Materialkreise erklären lassen – eine Unterscheidung, die wiederum die differenzierten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in den Zentren der Frühlatènekultur spiegelt. Nicht zufällig entstammt die Masse der kunstvoll verzierten Metallarbeiten den Fürstengräbern und reichen Bestattungen in der Champagne und

im Rheingebiet, während im ostkeltischen Raum Hinweise auf eine ähnlich wohlhabende und mächtige Gesellschaftsschicht weitgehend fehlen. Ein kürzlich gefundener Bronzegürtelhaken aus Ossarn, Niederösterreich, stützt diese Auffassung: Er ist mit einem rein „westlichen“ Wirbelmuster verziert, das am besten dem Ornament auf dem Schwert aus Bavilliers, Belfort, vergleichbar ist (E. Kristin in: Festschrift f. R. Pittioni, Bd. 1. Urgeschichte. Arch. Austriaca Beih. 13 [1976] 377 Abb. 9).

V. Kruta unternimmt es in seinem Beitrag „Le Premier Style laténien en Bohême“ (S. 111–140), die Arbeiten des Frühen Stils wie des Waldalgesheimstils in Böhmen, die bisher stets überregional und damit in gewisser Weise aus dem Zusammenhang gerissen behandelt wurden, zusammenzustellen und in ihrer lokalen Entwicklung zu diskutieren. In Böhmen konzentrieren sich diese Funde zunächst in den Tälern der Vltava und der Berounka, wo Flußgold- bzw. Eisenerzvorkommen nachgewiesen sind. Ein drittes Gebiet am Fuß des Erzgebirges erlangt etwas später Bedeutung. Die Frühlatènekultur entwickelt sich kontinuierlich aus der Hallstattkultur heraus: Die Keramik bleibt fast unverändert, ebenso der Grabbrauch; in Tracht und Bewaffnung setzen sich langsam Latène-Typen durch. Diese Periode wird um die Mitte des 4. Jahrhunderts abgelöst durch die plötzliche Ausbreitung der Skelettgräberfelder. Zu den ältesten Kunstwerken des Early Style zählen die Vogelkopffibeln. Es folgen die hervorragend gearbeiteten Maskenfibeln, die sicherlich östlichen Ursprungs sind, aber durchaus Vergleiche mit westkeltischen Arbeiten zulassen. Entgegen Schwappachs Auffassung zieht Kruta für einige Stücke wie die Phaleren aus Hořovičky, die Fibelplatte aus Chlum und die zirkelverzierten Phaleren aus Želkovice und Nevězice westliche Werkstätten in Betracht. Die Werke des Frühen Stils waren in Auftrag gegeben von Angehörigen einer sozial gehobenen Schicht, die neben den Erzeugnissen einheimischer Handwerker auch Kunstwerke aus weit entfernten Gegenden erwerben konnten. Die Besitzer der Objekte, die in dem sich nun entwickelnden „Transitional Style“ (repräsentiert durch die Duxer Fibel) verziert sind, gehören einer anderen Schicht an, deren Tote in den Flachgräberfeldern bestattet wurden. Der neu gebildete Stil hat seine Werkstätten, in denen die Muster des Early Style zusammen mit neu aus dem Süden übernommenen Pflanzenmotiven zu einer Einheit verschmolzen werden, im Nordwesten Böhmens.

Die Beziehung der Metallornamentik zur Keramikverzierung ist nach Kruta noch nicht befriedigend geklärt. Einen Impuls zur Dekoration bildet die Stempeltechnik, für die Kruta norditalische Vorbilder heranzieht. Möglicherweise ist sie zusammen mit der Kenntnis der Drehscheibe nach Böhmen gelangt. Ein weiteres Charakteristikum bildet die Kombination von Stempeln mit Zirkelmustern. Die verzierte Keramik hat eine sehr viel größere Verbreitung als die im Early Style ornamentierten Metallsachen. Im Gegensatz zum Early Style in Böhmen, der in sich differenziert ist und Kunstwerke sehr unterschiedlicher Prägung mit Affinitäten zu weit entfernten Gebieten umfaßt, entwickelte sich im Lauf des 4. Jahrhunderts unter Einflüssen aus dem mediterranen Gebiet ein regional einheitlich geprägter Stil.

Dem interessanten Referat, das einen weiteren notwendigen Baustein für die umfassende Kenntnis der frühkeltischen Kunst liefert, folgt eine Liste der im Early Style und im „Transitional Style“ verzierten böhmischen Objekte – eine erfreuliche Arbeitsgrundlage für weitere Studien.

Einen wesentlichen Fortschritt im Verständnis des Latènestils ermöglicht die Studie von O.-H. Frey „Du Premier style au Style de Waldalgesheim. Remarques sur l'évolution de l'art celtique ancien“ (S. 141–163). Frey kann nachweisen, daß sich der Waldalgesheimstil nicht, wie Jacobsthal annahm und bisher nicht bezweifelt wurde, kontinuierlich aus dem Early Style heraus entwickelte. Es finden sich nämlich

kaum Objekte in einem „Übergangsstil“, der eine Zwischenphase zwischen beiden Stilrichtungen repräsentiert. Lediglich einige aus dem Marnegebiet stammende Stücke wie die Kanne aus Besançon lassen solche Übergänge erkennen. Ansonsten ist die additive Kompositionsweise des Early Style grundsätzlich verschieden von der des Waldalgesheimstils, dessen Wellenrankmuster nicht mehr in Einzelornamente auflösbar sind. In den verschiedenen Ateliers, die Arbeiten im Waldalgesheimstil herstellen, werden neu aus dem Mittelmeerraum aufgegriffene Anregungen verarbeitet. Der Bruch zwischen Early Style und Waldalgesheimstil wird auch in der Verbreitung der Objekte klar erkennbar: Im Gebiet des Early Style nämlich finden sich – mit Ausnahme der oben erwähnten Stücke aus Werkstätten im Marnegebiet – keine Arbeiten, die reine Waldalgesheim-Ornamentik zeigen. Diese konzentrieren sich im Gebiet der Flachgräberfelder, aus dem wiederum kaum Kunstwerke des Early Style bekannt sind. Die beiden Stilrichtungen sind also als zwei unterschiedliche Phänomene zu betrachten, nicht als Phasen einer kontinuierlichen Entwicklung. Der Early Style entstand und florierte im 5. Jahrhundert und lief im 4. Jahrhundert noch eine Weile parallel mit dem neu entwickelten Waldalgesheimstil. Einen kleinen „Schönheitsfehler“ in dieser wichtigen Studie bilden lediglich die verrutschten Fundpunkte auf Karte Abb. 7 S. 147 (Fürstengräber mit mediterranen Importen): Die Fundorte Hořín bzw. Mirkovice liegen jeweils nördlich der Flüsse Moldau bzw. Radbusa, nicht südlich.

Die Reihe der Beiträge, die sich mit Material aus Großbritannien und Irland befaßt, beginnt mit E. M. Jopes Diskussion des Wandsworth-Maskenschildes („The Wandsworth Mask Shield and its European Stylistic Sources of Inspiration“, S. 167 bis 184). Die Schildform und die spindelförmige Form des Schildbuckels waren in Italien lange bekannt und bürgerten sich im ausgehenden 3. Jahrhundert bei den Kelten ein. Der britische Waffenschmied folgte jedoch in der Technik, den ganzen hölzernen Schild mit einem dünnen Bronzeblech zu verkleiden, einer mediterranen Tradition, die sich im transalpinen Europa nicht durchgesetzt hatte, wo die keltischen Schilde normalerweise nur wenige Metallbeschläge trugen. Der stilistische Eindruck, den die Maske und das florale Ornament des Schildbuckels hinterlassen, ist bestimmt durch die Technik, aus einem Stück Bronze das Muster herauszutreiben. Beispiele dafür, wie spiralförmig zulaufende Bögen in hervortretende Halbkugeln enden, finden sich in LT Ie und LT II im gesamten keltischen Gebiet, jedoch sind nur aus Nordostfrankreich Stücke bekannt, auf denen in dieser Weise ein Gesicht mit hervorstechenden Augen gebildet wird. Neben solchen Einzelheiten, die Verbindungen zum Kontinent aufzeigen, stehen jedoch spezifisch britische Stilelemente, die sich auf Schwertscheiden des ausgehenden 2. Jahrhunderts wiederfinden. Der Schild verbindet mediterrane und transalpine Züge und steht als ein hervorragendes Stück am Beginn der Entwicklung des britischen Latènestils.

In der anschließenden Diskussion wird der Begriff „Plastic Style“ erörtert, da das Wort „plastic“ im Englischen ja eine andere Bedeutung hat (weich, formbar) als das deutsche Wort „plastisch“ im Sinne dreidimensionaler Gestaltung. Als Jacobsthal den Begriff „plastischer Stil“ prägte, übertrug er die deutsche Bedeutung auf das englische Wort, was seither zu Mißverständnissen Anlaß gab.

H. Savory geht in seiner Studie „The La Tène Shield in Wales“ (S. 185–199) auf die typologische Entwicklung der hölzernen Schilde in Großbritannien im 3. bis 1. vorchristlichen Jahrhundert ein. Im Unterschied zu den meisten zeitgleichen Schilden des Kontinents, die einen querverlaufenden Schildbuckel haben, tragen die britischen Exemplare längsgerichtete, spindelförmige Schildbuckel und stehen damit in der Tradition des kontinentalen Frühlatèneschildes. Savory unterscheidet zwei

parallel nebeneinander existierende Arten der Schildverzierung: eine im Osten Englands, die andere, die enge Beziehung zu Früh- und Mittelatläteneformen des Kontinents aufweist, in Nordwales und Südingland. Die Idee, ornamentierte Bronzebeschläge auf Holzschilden anzubringen, scheint ihr Vorbild in frühlatätenezeitlichen Stücken wie dem Schild aus Etrechy (Marne) mit seinen halbmondförmigen kurvilinear dekorierten Beschlägen zu besitzen. Nach stilistischen und technischen Kriterien und im Vergleich mit anderen Metallarbeiten wie den verzierten Schwertscheiden gruppiert Savory die englischen Schilde bzw. Schildbeschläge innerhalb des 3. bis 1. Jahrhunderts. Einen Grund für die recht zahlreichen Funde hoher Qualität aus Wales möchte er in dem Wohlstand dieses Gebietes sehen, der vielleicht aus dem Abbau der lokalen Kupfer- und Zinkvorkommen resultiert, der hier bereits seit der Bronzezeit belegt ist.

M. Duignan widmet seinen Beitrag „The Turoe Stone: its Place in insular La Tène art“ (S. 201–217) dem mit kurvulineaem Dekor verzierten Stein aus Turoe, Co. Galway, in Westirland. 1903 bekannt geworden, doch niemals exakt publiziert, ist der Stein bisher von den verschiedenen Bearbeitern höchst unterschiedlich beurteilt und datiert worden. So verglich ihn J. Déchelette mit armorikanischen Werken, andere Bearbeiter zogen rheinische Vergleichsstücke des späten 4. und 3. Jahrhunderts heran, R. J. C. Atkinson und S. Piggott schließlich sahen Verbindungen zu englischem Material wie beispielsweise dem „Pony-cap“ aus Torrs. Als Grundlage und Voraussetzung einer fundierten Beurteilung des kunstvoll gestalteten Reliefs, das sicher ursprünglich in seiner Kontrastwirkung durch Bemalung noch gesteigert wurde, legt Duignan nun erstmals eine ausführliche zeichnerische Analyse der Einzelmotive wie der Gesamtkomposition des Steines vor. Er kommt dabei zu dem überraschenden Ergebnis, daß das Muster sich nicht ungliedert über den Stein zieht, sondern kreuzförmig angelegt ist. Es stehen sich je zwei dreieckige bzw. D-förmige Felder gegenüber, die mit voneinander abweichenden Ornamenten gefüllt sind. Der Künstler muß somit eine pyramidenförmige Stele zum Vorbild gehabt haben. Die sorgfältige Analyse der Einzelmotive ergibt Verbindungen zum Stil der britischen Spiegel, auch finden sich insulare Metamorphosen des Waldalgesheimstils. Duignan stellt den Turoestein in seiner Verknüpfung verschiedener Traditionen deshalb in ein entwickeltes Stadium der britischen Latäteneornamentik.

Eine außerordentlich interessante Studie über „Celtic Design with Compasses as seen on the Holcombe Mirror“ (S. 219–231) liefern Ph. Lowery und R. Savage. Sie dokumentieren in Zeichnungen und Photographien, daß das kurvulineaere Ornament auf dem Rücken des ins 1. Jahrhundert v. Chr. zu datierenden Holcombe-Mirrors auf einer höchst kunstvollen und komplizierten Zirkelkonstruktion beruht. Vorgelegt wird zur Demonstration lediglich ein Ausschnitt aus der Gesamtkomposition, an dem Lowery und Savage belegen können, wie die scheinbar aus freier Hand gezogenen Linien auf einer erstaunlichen Zahl zirkelgezogener Bögen aufbauen. Eine Interpretation dieser verwirrenden Tatsache wird nicht versucht. In der Diskussion weist Hawkes auf die frühlatätenezeitlichen Zirkelkompositionen aus dem Marnegebiet hin (Phaleren aus Cuperly, Somme Bionne) – die grundsätzliche Frage, warum der keltische Künstler dieses enorme geometrische Kunststück ausgeführt hat, bleibt jedoch offen. Es scheint, daß der Zugang zum Verständnis dieser komplizierten Zirkelornamentik am ehesten über Zirkelkompositionen der Frühlatätenezeit möglich ist. Deren Anzahl ist nämlich erheblich größer, als bisher vermutet werden konnte (M. Lernerz-de Wilde, Zirkelornamentik in der Kunst der Latätenezeit. Münchner Beitr. z. Vor- und Frühgesch. 29 [1977]). Das Prinzip der Verschleierung des Zirkelentwurfs, der erst nach genauer Analyse erkennbar wird, ist für diese Muster jedoch

ebenso bestimmend wie auf dem Holcombe-Mirror (andere britische Spiegel sind, wie Lowery und Savage anmerken, ebenfalls mit zirkelkonstruierten Motiven verziert). Für die komplizierten Konstruktionen der kontinentalen Frühlatèneornamentik läßt sich ein über das Profane hinausgehender Sinn wahrscheinlich machen. Sicherlich ist die auf den Spiegeln verwirklichte Idee, kurvilinearen Dekor durch geometrische Konstruktionen zu entwerfen, vor dem Hintergrund der kontinentalen frühlatènezeitlichen Arbeiten zu sehen und aus dieser Tradition heraus verständlich. Vielleicht kann man deshalb entgegen Savages Ansicht, der hier reine Dekoration als Ergebnis eines Spielens mit dem Zirkel vermutet, auch für die Verzierung der britischen Spiegel einen wie immer zu spezifizierenden Bedeutungsinhalt in Erwägung ziehen.

Der Beitrag von O. Klindt-Jensen „L'Est, le Nord et l'Ouest dans l'art de la fin du II<sup>ème</sup> et du I<sup>er</sup> siècles avant J.-C.“ (S. 233–245) wirft Schlaglichter auf die Beziehung zwischen dem skandinavischen Norden und der Schwarzmeerregion gegen Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr., deren Hauptverbindungswege entlang der Flußtäler von Weichsel und Donau verliefen. Funde wie die Kronenhalsringe aus dem Norden begegnen in Südosteuropa, während große Goldhalsringe aus dem Schwarzmeergebiet nach Skandinavien gelangten, wo diese Importe das einheimische Kunsthandwerk in Stil und Technik beeinflussten. Ein weiteres Zeugnis für den Verbindungsweg, den die Donau bildete, stellen die silbernen Phaleren dar, die, wie neuere Forschungen ergeben haben, ins 1. Jahrhundert v. Chr. datiert werden können. Vergleicht man diese Silberarbeiten mit dem Gundestrupkessel, so ergeben sich gleichermaßen Ähnlichkeiten wie Unterschiede. So sind zwar die Figuren auf dem Kessel antithetisch angeordnet, doch fehlt ihnen insgesamt die enge innere Beziehung, die die Gruppen auf den Phaleren auszeichnet. Tierkämpfe erscheinen nicht. Die Technik ist hingegen ähnlich, besonders was die Wiedergabe des Felles der Tiere und des Hintergrundes angeht, doch weichen die Darstellungen stilistisch voneinander ab. Mit der Herstellung des Kessels, auf dem keltische Götter mit ihren Symbolen und religiöse Zeremonien dargestellt sind, waren mehrere Künstler beschäftigt. Einige dieser Götter kennen wir aus der gallorömischen Kunst. Die Darstellungsweise der Götter in ihrer Macht ist orientalisierend, doch unterscheidet sich die Ausführung durchaus von der Gestaltung ähnlicher Themen auf den Phaleren. Im übrigen hat die Abbildung von Büsten eine längere keltische Tradition – man denke an das Bronzeblech aus dem Grabfund von Waldalgesheim. Hier wie dort wird der menschliche Kopf ohne Ohren dargestellt. In der Frage nach dem Produktionsort des Gundestrupkessels neigt Klindt-Jensen zu der Annahme, daß er von gallischen Künstlern unter starkem östlichen Einfluß hergestellt worden sei. Schließlich wird noch ein weiteres Vergleichsstück angeführt, das weder östlichen noch westlichen Kontexten entstammt: eine goldene Statuette, montiert auf eine Fibel, die den Kampf zwischen einem nackten Krieger und einem Löwen zeigt. Stilistisch knüpft das Stück, das einer Privatsammlung entstammt, an Arbeiten aus dem Estekreis an. Der Krieger hat Ähnlichkeiten mit den Kämpfern auf dem Gundestrupkessel, der damit als Beispiel dienen kann für die weiträumigen und noch keineswegs erschöpfend geklärten Beziehungen im 1. vorchristlichen Jahrhundert. Bedauerlicherweise sind im englischen Resumée mehrere Passagen völlig durcheinandergeraten, was das Verständnis der Ausführungen erheblich erschwert: Nach Zeile 21 „... in South Russia“ müßten Zeilen 32–41 „... equally certain“ folgen; daran müßten anschließen Zeilen 21 „Com mon despite . . .“ bis 31; hier wäre dann Zeile 41 „Some of the . . .“ anzufügen.

Die letzten beiden Beiträge befassen sich mit keltischen Münzen, die ja lange Zeit kaum als Kunstwerke in Betracht gezogen wurden. Sie galten als mehr oder weniger unbeholfene Imitationen griechischer bzw. römischer Stücke, deren häufig

nur fragmentarisch erhaltene Bildkompositionen ein eingehendes Studium erschweren. Das wesentliche Vorbild war der makedonische Goldstater mit einem männlichen Kopf auf der einen Seite und einer Biga auf der anderen – Motive, die in der keltischen Umsetzung bald eine ganz eigenständige Ausformung erfuhren: P.-M. Duval demonstriert in „Matériaux pour l'étude stylistique des monnaies celtiques“ (S. 247 bis 263), daß ein Studium der Münzbilder jeweils die Kenntnis des kompletten Motivs voraussetzt, das jedoch nur auf wenigen sorgfältig geprägten und gut erhaltenen Exemplaren sichtbar ist. Um die Gesamtkomposition zu rekonstruieren, ist es nötig, soviel Exemplare wie möglich zu finden, die mit einem Prägestempel geschlagen wurden. Legt man dann die Abbildungen der verschiedenen Stücke übereinander, so läßt sich das Original aus den Einzelmotiven zusammenfügen. Ein so erstellter Musterkatalog kann dann auf regionale Differenzierungen, auf nicht-keltische Vorbilder und auf Verbindungen zu anderen Arbeiten der ausgehenden Latènezeit hin untersucht werden. In der Diskussion wird das Problem der graphischen Wiedergabe von Vorder- und Hintergrund erörtert, wobei die Teilnehmer sich einig sind, daß eine einheitliche Zeichentechnik erstrebenswert sei. (Dies trifft übrigens ebenso auf Arbeiten im Plastischen Stil zu!)

D. Allen schließlich geht in „Some Contrasts in Gaulish and British Coins“ (S. 265–280) auf gewisse Unterschiede zwischen gallischen und bretonischen Münzwerkstätten ein, die sich an stilistischen Merkmalen erkennen lassen. So sind trotz des für den gesamten keltischen Bereich gültigen Motivrepertoires, in dem Pferd, Eber und undefinierbare Monster vorherrschen, regionale Gruppierungen zu erkennen. Einige dieser Motive haben Beziehungen zu anderen Werken der Latènekunst. Der Eber z. B. ist sicherlich als religiöses Symbol zu verstehen, wie ein Vergleich des Ebers als Helmzier auf einer norischen Münze mit der gleichen Darstellung auf dem Gundestrupkessel deutlich macht. In den gleichen Bereich verweist eine Münze der Segusiavi, wo an der Stelle, die im griechischen Original von Herkules mit einer Trophäe eingenommen wird, ein keltischer Gott erscheint, der Torques und Hammer trägt. Wie das Studium von 150 Münzen des Cunobelinus (10–40 n. Chr.) ergab, läßt der Grad der Stilisierung keine Schlüsse auf die chronologische Stellung der Münzen zu. So zeigten die jüngsten Exemplare das „klassische“ Abbild, während sich der „primitivste“ Stil auf Münzen der mittleren Zeitphase befand – eine Tatsache, die bei der Beurteilung der Münzbilder zu großer Vorsicht mahnt.

Ein Schlußwort von S. Piggot (S. 283–298) faßt Anliegen und Hauptergebnisse des Kongresses zusammen.

Dem Ziel, die Kenntnis der verschiedenen Latènestile zu erweitern, ihre inneren Zusammenhänge zu klären und allmählich ein umfassendes Motivkorpus anzulegen, sind die Autoren der vorliegenden Studien sicherlich nähergekommen. Erfreulich ist die Tatsache, daß Material aus Großbritannien so ausführlich besprochen wurde, da auf diese Weise die Zusammenhänge mit kontinentalen Formen ganz deutlich gemacht werden konnten. Auch ist es begrüßenswert, daß man numismatische Themen, die ja normalerweise gesondert behandelt werden, einbezogen hat.

Plastischer Stil und Schwertstil sind leider nicht in eigenen Beiträgen diskutiert, sondern nur in einzelnen Diskussionsbemerkungen erwähnt worden. Hier hätte man sich ausführlichere Analysen gewünscht. Dem Anspruch, die Latènekunst stets im Zusammenhang mit den Gegebenheiten der keltischen Kultur insgesamt darzustellen, konnte wohl im Rahmen der zeitlich begrenzten Vorträge nicht genügt werden. Wenn auch in mehreren Beiträgen Ansätze dazu vorhanden sind, so war es doch meist nur möglich, die Probleme anzudeuten, nicht jedoch, sie ausführlich zu diskutieren. Soweit in der Frage der Terminologie unklare Begriffe besser definiert



wurden (besonders in den Ausführungen zum Plastic Style), ist das Ergebnis sehr zu begrüßen, doch scheint es mir problematisch, nun mehrere neue Bezeichnungen einzuführen. Sicherlich sind einige der von Jacobsthal geprägten Begriffe nicht optimal, doch dürfte es einen mit der Materie nicht vollkommen vertrauten Leser erheblich verwirren, wenn neue Begriffe, eventuell gar neben den bisher verwendeten begegnen, ohne daß sie jedesmal eingehend erläutert werden. Auch scheinen mir die hier vorgeschlagenen Termini ebenfalls nicht unbedingt akzeptabel: So läßt die Bezeichnung „Transitional Style“ (statt Waldalgesheimstil, im Beitrag von Kruta) an eine allmähliche Entwicklung aus dem Frühen Stil heraus denken – die ja, wie Frey zeigen konnte, nicht stattgefunden hat. „Strenger Stil“ und „Freier Stil“ (gebraucht von Duval) wiederum evozieren die Bedeutung dieser Begriffe in der Klassischen Archäologie, was mir ebenfalls die Gefahr von Mißverständnissen in sich zu bergen scheint.

Diese Einwände sollen nicht in Zweifel ziehen, daß der vorliegende Kongreßbericht einen erfreulichen Fortschritt in mehreren Problemkreisen der Latènekunst erbracht hat und einen ausgezeichneten Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand ermöglicht.

Münster.

Majolie Lenerz-de Wilde.

**Étienne Renardet, Vie et croyances des Gaulois avant la conquête romaine.** Éditions A. et J. Picard, Paris 1975. 249 Seiten und 15 Tafeln.

É. Renardet, Volkskundler aus der Schule André Varagnacs, Raymond Chevaliers und Jacques Le Goff's, macht in einem 250 Seiten starken Büchlein den interessanten Versuch, das Leben der alten Gallier vor der römischen Besetzung mit dem Archäologen ungewohnten Methoden wiedererstehen zu lassen. Historische und archäologische Ergebnisse betrachtet der Autor mit Skepsis, ‚Männer, die Geschichte machen‘ interessieren ihn nicht. Ihm geht es allein um die Lebensgewohnheiten der breiten Bevölkerung, um das ‚genre de vie‘ des kleinen Mannes.

Renardets Anliegen ist berechtigt und verständlich zugleich. Allzulange hat sich unsere Geschichtsschreibung nur mit den die Welt verändernden Fakten beschäftigt und darüber das tägliche Einerlei vernachlässigt. Es gibt in der Tat weite Bereiche der Geschichte, deren große Bezüge wir wohl kennen, die uns aber mangels entsprechender Quellen herzlich wenig über die tausend Dinge des täglichen Lebens vermitteln. Und auch die Archäologie, welche diese Lücke mindestens teilweise hätte ausfüllen können, hat sich weit mehr mit der typologischen und chronologischen Ordnung ihrer Ausgrabungsbefunde beschäftigt, als sich mit ihrem Sinngehalt für das menschliche Leben auseinanderzusetzen. Es ist diese einseitige Interpretation gewesen, welche die östliche Geschichtsforschung nach dem Kriege bewogen hat, das ‚Sozialökonomische‘ verstärkt in ihre Betrachtungsweise einzubeziehen, freilich auf einem bewußten, marxistisch-ideologischen Hintergrund. Von solcher Zielsetzung ist Renardet weit entfernt. Trotzdem verfällt auch er in gewissem Sinne einer ideologischen Grundhaltung, wenn er versucht, die bisher geübten Geschichtsmethoden eher abzuwerten und statt ihrer neue Gesichtspunkte in den Vordergrund zu rücken.

In einem ‚Prologue‘ bemüht sich der Verfasser, die besondere Art seiner Arbeitsweise zu erläutern. Natürlich kommt auch Renardet um historische und archäologische Fakten nicht herum, aber er schiebt andere Quellen in den Vordergrund, die ihm für sein Anliegen wichtiger und aussagekräftiger erscheinen. So stellt er bewußt