

# Frühkeltische Kunst: Vergangene Bildwelten – Vergessene Mythen

Holger Wendling

## Ikonographie – Keltische Kunst als Code

Als eine Ikone der keltischen Kunst fehlt die Schnabelkanne vom Dürrnberg in kaum einem einschlägigen Werk und ist auch am Salzburg Museum – dem Eigentümer des einzigartigen Gefäßes – immer wieder Gegenstand kunsthistorischer und archäologischer Analyse (Moosleitner 1985; 1994; 2003; Wendling / Rabsilber 2017). Es nimmt nicht Wunder, dass sich auch der Jubilar angesichts seines breiten kulturgeschichtlich-archäologischen Interessensspektrums mit dem wertvollen Stück auseinandergesetzt hat (Kovacsovics 2012). Wie der ‚Entdecker‘ der keltischen Kunst Paul Jacobsthal von Hause aus klassischer Archäologe, verwies Wilfried Kovacsovics in der kurzen Besprechung ausdrücklich auf den Kontext der Schnabelkanne und lässt ansonsten wohlthuende Zurückhaltung in der Deutung der auf ihr dargestellten Motive erkennen.

Ein erstes Urteil über Wesen und Bedeutung der frühkeltischen Kunst und damit auch der wilden Dämonen, Tiere und Fabelwesen der Dürrnberger Kanne zu fällen, kam selbstverständlich Jacobsthal als *arbiter artis Celticae* zu. Dabei ging er als Kunsthistoriker der Antike besonders den vielfältigen nahöstlichen und mediterranen Einflüssen auf den „ersten großen Beitrag der ‚Barbaren‘ auf die Gesamtkunst Europas“ (Jacobsthal 1934, 44) nach und betonte die grundlegende Bedeutung der prähistorischen Bildwerke für die Erforschung der Kultur der vorrömischen Eisenzeit in Mitteleuropa. Er sah in ihnen eine „wertvolle Ergänzung zu den spärlichen Informationen über die frühe keltische Geschichte, die von antiken Schriftstellern gewonnen werden können, das unschätzbare, einzige Dokument des spirituellen Lebens der Kelten in einem Zeitalter ohne Literatur“ (*a precious supplement to the scanty information on early Celtic history obtainable from ancient writers, the invaluable, only document of the spiritual life of the Celts in an age lacking literature*; Jacobsthal 1944, 162–163). Vor

diesem Hintergrund lieferte er eine metaphorische Umschreibung der frühen keltischen Kunst als Dokument und zeichenhafte Beschreibung kosmologischer Vorstellungen, die gleich einer (Form-)Sprache oder Schrift zu lesen sein könnten. Verzierung und Motivik der eisenzeitlichen Objekte liefere die Wörter und Satzteile einer Literatur, deren Morphologie er in einer „Grammatik keltischer Ornamente“ analysierte (Jacobsthal 1944, 60). Gleichwohl betonte Jacobsthal stets – immer mit dem Blick auf die impulsgebende griechische Kunst – das Unnarrative der keltischen Kunst im Sinne einer Darstellung von Geschichten: „Kein Bildwerk erzählt und schildert“ (Jacobsthal 1935, 186; zur Forschungsgeschichte s. Frey 2006; Megaw 2018).

Es ist nicht zuletzt dem Genie Jacobsthals zuzuschreiben, dass auch fast 75 Jahre nach dem Erscheinen seines grundlegenden Überblickswerkes Potential, Erkenntnisgewinn und Definition der frühkeltischen Kunst zwar in anderer, opulenterer Formulierung, aber doch nach ähnlichen Grundsätzen formuliert werden. Aktuelle Ziele und Ansätze der keltischen Bildanalyse wurden etwa in Vortragszusammenfassungen einer Sitzung bei der Jahrestagung der EAA 2015 in Glasgow formuliert (EAA 2015). Hier wird erklärt, dass „Bilder in der keltischen Kunst als interaktive Mittler sozialer Praktiken dienen – einschließlich Überzeugungen, mentaler Konzepte, technologischer Kenntnisse und Ideen“. Viele der Darstellungsmedien seien „nicht nur dekorative Bildträger, sondern Mittel der Materialisierung von Konzepten, Ideologien, Identitäten und Beziehungen.“ Ganz in der Tradition Jacobsthals versprochen Beiträge „neue Einsichten in die mythologischen Vorstellungen der frühkeltischen Zeit“, die „von Bildcodes übermittelt“ worden sei.

Sollten diese Codes wirklich Botschaften vermitteln, muss die Frage lauten, ob wir diese Codes heute lesen und die Nachrichten hinter den künstlerischen Darstellungen identifizieren können. Ist

es tatsächlich möglich, die Bedeutung hinter der Maske zu ‚lesen‘, die uns von einer frühlatènezeitlichen Fibel entgegen blickt? Können wir den Inhalt der keltischen Kunst erkennen oder bleibt die vermeintliche ‚Erzählung‘ kryptisch? Die mittlerweile schier unüberschaubare Zahl der keltischen Bildwerke lässt es einerseits zunächst kaum möglich erscheinen, einen angemessenen Zugang zum Problem ihrer Deutung zu finden. Andererseits sollte doch gerade jene große Zahl Perspektiven bieten und übergeordnete Muster offenbaren.

### Eine Literaturkritik prähistorischer Kunst

Eine kritische Bewertung der Erkenntnismöglichkeiten zur frühkeltischen figürlichen Kunst soll zunächst den Umweg über die Deutung einer anderen Form eisenzeitlicher Ikonographie beschreiten: Einige der interpretativen Fallstricke und Deutungsgrenzen der sogenannten Situlenkunst, die von Walter Torbrügge diskutiert wurden, besitzen auch für eine Bewertung der zentraleuropäischen keltischen Kunst Gültigkeit (Torbrügge 1992; vgl. Frey 2007b). Häufig wurden zahlreiche der auf Bronzegefäßen, Gürtelhaken und anderen Objekten vorkommenden, im ostalpinen Raum konzentrierten Bildkunst als Szenen des gemeinschaftlichen Gelages oder Feierns interpretiert (Abb. 1). Bankettszenen, Prozessionen oder explizite Darstellungen von Sexualität scheinen einerseits konkreten Bezug zur Totenkultur oder Jenseitsvorstellungen herzustellen, andererseits auf vermeintlich banale Inhalte des Alltags der Menschen um 500 v. Chr. einzugehen (kritisch zum Jenseitsbezug Torbrügge 1992, 595–596). Daneben erscheinen lebendige Darstellungen fröhlicher – oder gefährlicher? – Jagd oder gar dramatische Szenen eines Schiffskampfes (Eibner 2004; Mihovilić 2013, 243–249). Unklar ist hierbei, ob ein solches Bild ein konkretes, wenngleich mythisches Geschehen wiedergibt oder doch nur einen aus der griechisch-etruskischen Kunst übernommenen *topos* kriegerischen Mutes und maritimer Lebensweise darstellt (Koch 2002, 70–74). Die Bilder auf der berühmten hallstätischen Schwertscheide oder die zahllosen Bankettszenen scheinen häufig unmittelbare Einblicke in den Alltag einer männlich-kriegerischen Elite zu bieten und werden mitunter als mythische Darstellungen von diesseitigen Heldentaten oder heroischem Wirken im Jenseits angesehen. Rolle und Funktion der Frauen scheinen in ihrem alltäglichen Tun, aber auch in der Position als Herrscherinnen und Priesterinnen thematisiert zu werden (Kern u. a. 2009; Eibner 2000/01; 2003; 2014; 2015).

Die „Lesbarkeit der Bildsymbolik im Osthallstattkreis“ (Eibner 1993) wurde exemplarisch an einzelnen Objekten, aber auch in der Zusammenschau der bildtragenden Objekte der Situlenkunst scheinbar objektiv belegt. Hierbei wurde die hermeneutische Argumentation mitunter durch subjektive Prämissen – gereimte Tier- und Personenfriese stellten einen ‚Umzug‘ dar – und rein hypothetische Darstellungsinhalte – Musikanten „stellen [...] durch ihre Musik eine Verbindung zum Göttlichen her“ – arg strapaziert (Eibner 1993, 102; 109). Entsprechende Interpretationen gipfelten in einer suggestiven und positivistischen Darstellung des „Situlenfestes“ durch Christoph Huth im Reallexikon der Germanischen Altertumskunde (Huth 2005). Er sieht die Szenen auf den bronzenen Gefäßen als konkrete Teile einer episch-mythologischen Erzählung, die ein elementares kosmologisches Gerüst einer vor-schriftlichen Gesellschaft gebildet habe. Mit Hilfe kodierter Bildsprache seien die komplexen Hintergründe einer dies- und jenseitigen Vater-Sohn-Beziehung lesbar gemacht und das Konzept jährlicher Regeneration und Fruchtbarkeit in allgemein verständliche Formeln gebracht worden. Die auf den Situlen dargestellte Szenerie könne ferner direkt mit den als „Fürstengräber“ benannten Prunkgrablegen der mitteleuropäischen Späthallstatt- und Frühlatènezeit verknüpft werden. Durch die gegenseitige Bezugnahme ostalpin-adriatischer Ikonographie und der Sepulkralkultur des Westhallstattkreises lasse sich aus der Perspektive des Situlenfestes „in diesen Prunkgräbern lesen wie in einem Buch“ (Huth 2005, 526).

Fußend auf den Ausführungen Walter Torbrüggens wurde auch in neueren Untersuchungen Skepsis gegenüber einer narrativen Erklärung der Situlenkunst laut (Koch 2002; 2003; Gleirscher 2009). Die kritischen Anmerkungen können in einigen grundsätzlichen Aspekten auf die Interpretation figürlicher Darstellungen des frühen Stils der keltischen Kunst übertragen werden. Einer der wesentlichen Kritikpunkte hinterfragt die Annahme, dass die Motive der Situlenbilder eine Erzählung im Sinne einer inhaltlich genau festgelegten Abfolge bestimmter Szenen, also ein ‚Storyboard‘ mythologischer Art darstelle (Koch 2003, 354–356). Ein Vergleich mit der zeitgenössischen griechischen Kunst, die als eines der Vorbilder der adriatischen und ostalpinen Kunst gilt, lasse vielmehr an eine willkürliche Abfolge isolierter, inhaltlich völlig unzusammenhängender Szenen denken (Koch 2003, 359; 361–362). Eine Einbettung in eine allgemein bekannte, übergeordnete Handlung ist hierbei nicht auszuschließen, fand jedoch nicht in bildlicher Form statt, sondern



Abb. 1: Auf einem Situlenfragment vom Dürrnberg bei Hallein (o. M.) sind Jagd- und Festszenen abgebildet: Teile epischer Erzählungen oder künstlerischer Zierrat? (Keltenmuseum Hallein, Foto: T. Rabsilber).

musste vom Betrachter ‚mitgedacht‘ werden. Insofern seien die Einhaltung eines sukzessiven Erzählstranges und dessen ikonographische Wiedergabe weder vonnöten, noch beabsichtigt gewesen. Die szenische Wiedergabe sei hauptsächlich von formalen und künstlerischen Überlegungen geleitet worden. Dies könnte im übertragenen Sinne auch für die frühe Latènekunst Mitteleuropas gelten. Generell ist jedoch zweifelhaft, ob figürliche Darstellungen, die komplexere Szenen oder Situationen zeigen, auch tatsächlich eine Art von Erzählung bilden (Jacobsthal 1944, 16; *contra* Frey 2002, 193). Mitunter wurde das ‚Anti-Narrative‘ als in der Natur der keltischen Kunst begründet erkannt (Megaw / Megaw 1989, 20). Gleichwohl mag zumindest die charakteristische Kombination einzelner, ineinander verschränkter Bildelemente als ‚Bildprogramm‘ eines

freilich kurzen Erzählstranges verstanden werden. Allerdings bleiben derartige Bildkompositionen aus unterschiedlichen Formkomponenten, wie etwa die durchbrochenen Gürtelhaken, die die *potnia the-ron* oder den ‚Herrn der Tiere‘ zeigen, eher statisch und geben ein religiöses, ikonenartiges Grundbild wieder, das die darum gesponnene mythologische Handlung lediglich ‚im Hintergrund‘ transportiert und dem kulturell Eingeweihten bekannt ist (Frey 2002, 193; Rieckhoff 2010, 220) (Abb. 2, 1). Ob über eine solche ‚verkürzte‘ Thematik also tatsächlich weitergehend auf den inhaltlich-religiösen Hintergrund einzelner Motivkomponenten wie dem menschlichen Kopf als *pars pro toto* göttlicher Wesen zu schließen ist, ist ungewiss (Frey 2006, 21).

Wenn es innerhalb eines Kunstwerks eine bewusste Dynamik gibt, wie es unleugbar in Objekten

des Waldalgesheim-Stils oder des Plastischen Stils der Fall ist, ist diese Vitalität trotz aller exakt konstruierten geometrischen Zirkelmuster eher das Ergebnis eines spielerischen Umgangs mit einzelnen künstlerischen und ornamentalen Elementen, deren Zeichenhaftigkeit oder mythisch-erzählende Intention jedoch kaum aus der kulturellen Distanz zu entschlüsseln ist (Frey 1980, 83–84; Pauli 1975, 206–207). Folglich ist es problematisch, wenn nicht gar unmöglich, selbst in multiplen Bildkompositionen irgendeine mythologische Bedeutung erkennen zu wollen.

Da die Verbreitung der Situlenkunst einen recht heterogenen kulturellen Bereich abdeckt, bezweifelte Torbrügge (1992, 582–583) ferner, dass der ideologische Hintergrund ihrer Bildwerke einheitlich ist. Was in der mutmaßlichen Herkunftsregion der meisten Objekte in den Südostalpen und am Caput Adriae noch als szenische Geschichte zu verstehen gewesen wäre, dürfte im kulturellen Umfeld weit entfernter Fundorte kaum gleichermaßen ‚lesbar‘ gewesen sein. Ähnliches gilt sicherlich auch für die Frühlatènekunst, die häufig für emblematisch für die überregionale Homogenität des frühen Keltentums gehalten wurde (Jacobsthal 1934, 42–44; 1944, 160; vgl. Rieckhoff 2010, 221–222). Bereits Jacobsthal stellte allerdings fest, dass sich hinter einer kaum zu bezweifelnden formal-stilistischen Gleichartigkeit eine ungewisse Bedeutungsvielfalt verbergen dürfte: „Es ist schwer vorstellbar, was die Kelten in diese Symbole hineinlasen, die während den durch zahllose Länder führenden Wanderungen ihren Körper bewahren, jedoch ihre Seelen verändern“ (*It is hard to guess what the Celts read into these symbols, which throughout their migrations from land to land retain their bodies and change their souls*; Jacobsthal 1944, 162). Obwohl auch er regionale Besonderheiten und künstlerische Heterogenität erkannte und deutlich offen legte, vermutete Otto-Herman Frey, dass „verwandte, oder sogar gleichgerichtete Vorstellungen“ den La-Tène-Stil heraufbeschworen (Frey 2006, 18; vgl. Frey 1993, 153; 160; 1980, 87). Er stellte ferner fest, dass die künstlerisch-ikonographischen Ähnlichkeiten aus einem gemeinsamen religiösen Hintergrund erwachsen. Allerdings gab er zu, dass dieser religiöse Hintergrund zweifellos oft „den sichtbaren künstlerischen Ausdruck übersteigt“ (Frey 2006, 18).

Sowohl die Situlenkunst als auch die frühe keltische Kunst erfuhren bedeutende, ja grundlegende Impulse aus dem Mittelmeerraum. Ganz offenbar speisen sich viele formale Elemente aus unmittelbaren Vorbildern Griechenlands und Etruriens, aus skythischen oder thrakischen Quellen, aus der

Situlenkunst und letztlich aus wiederum über jene Kulturen vermittelten Vorlagen des Nahen Ostens oder Persiens (Frey 1980, 78–80; 2007b). Vor dem Hintergrund einer solchen formalen Anregung, so könnte man vermuten, scheint auch der Inhalt der mitteleuropäischen keltischen Kunst mehr oder weniger direkt mit den Modellen oder Mustern der Impulsgeber verbunden. Mitunter wurden in der archäologischen Auseinandersetzung mit den Inhalten der keltischen Kunst gleichartige Darstellungsformen oder ‚Bilder‘, etwa eine Sphinx oder ein Drache, als Reflexion der symbolischen oder mythischen Bedeutung im Herkunftsgebiet aufgefasst (vgl. Frey 1980, 76; 2002, 201–202). In der Regel ist die Wirkkraft einer solchen Argumentation allerdings dadurch begrenzt, dass sie die eigentümliche Transformation der Vorbilder, die Aneignung und die Schaffung von etwas Neuem ‚auf typisch keltische Weise‘ nicht ausreichend berücksichtigt (Torbrügge 1992, 585–590). Die inhaltliche Übernahme des Bedeutungsgehaltes scheint sich meist auf flüchtige Anspielungen magischer Art oder auf identische Symbole apotropäischen oder symbolischen Charakters zu beschränken, denen freilich keineswegs die exakt gleiche Bedeutung innewohnen muss (Frey 2002, 199). Erklärungen, die sich in vagen Anspielungen auf eine an sich bereits sehr unklare, zumindest doch wohl kaum homogene keltische Religion, auf keltische Kosmologie, Identität und Mythos ergehen, lassen die genaue Bedeutung des frühen Latènestils im Allgemeinen unklar (Pauli 1978, 456–460; vgl. Koch 2003, 364). Im Einzelfall mögen bildliche Analogien auf transkulturellen Gleichartigkeiten des Symbolgehaltes, besonders im Bereich der apotropäischen Schutzwirkung beruhen. So wurde und wird der geradezu globalen Angst vor dem ‚bösen Blick‘ in vielen Kulturen mit Augendarstellungen in Amulettform begegnet. Gleichermaßen darf die in den Mittelmeerkulturen nachgewiesene sexuelle Konnotation des Schuhs neben zahlreichen anderen Interpretationen auch bei den Schuhfibeln der Frühlatènezeit vermutet werden, zumal diese eine aus dem Süden stammende Schnabelschuhform abbilden (Jungbauer 1987, bes. 1292–1294; Bagley 2009). Die Kombination mit indigenen Kopf- oder Fratzen Darstellungen muss dabei jedoch nicht, wie Ludwig Pauli (1975, 205–206) annahm, eine apotropäische Funktion gehabt haben, sondern mag wiederum lediglich ein spielerischer Zusatz einheimischen Motivgutes darstellen.

Spezifischere Interpretationen versuchten, Bedeutung und Inhalt der frühen Latènekunst mit Hilfe literarischer Quellen nachzugehen (z. B. Hatt 1980). Frey (2002, 205; 2006, 21) und andere ha-

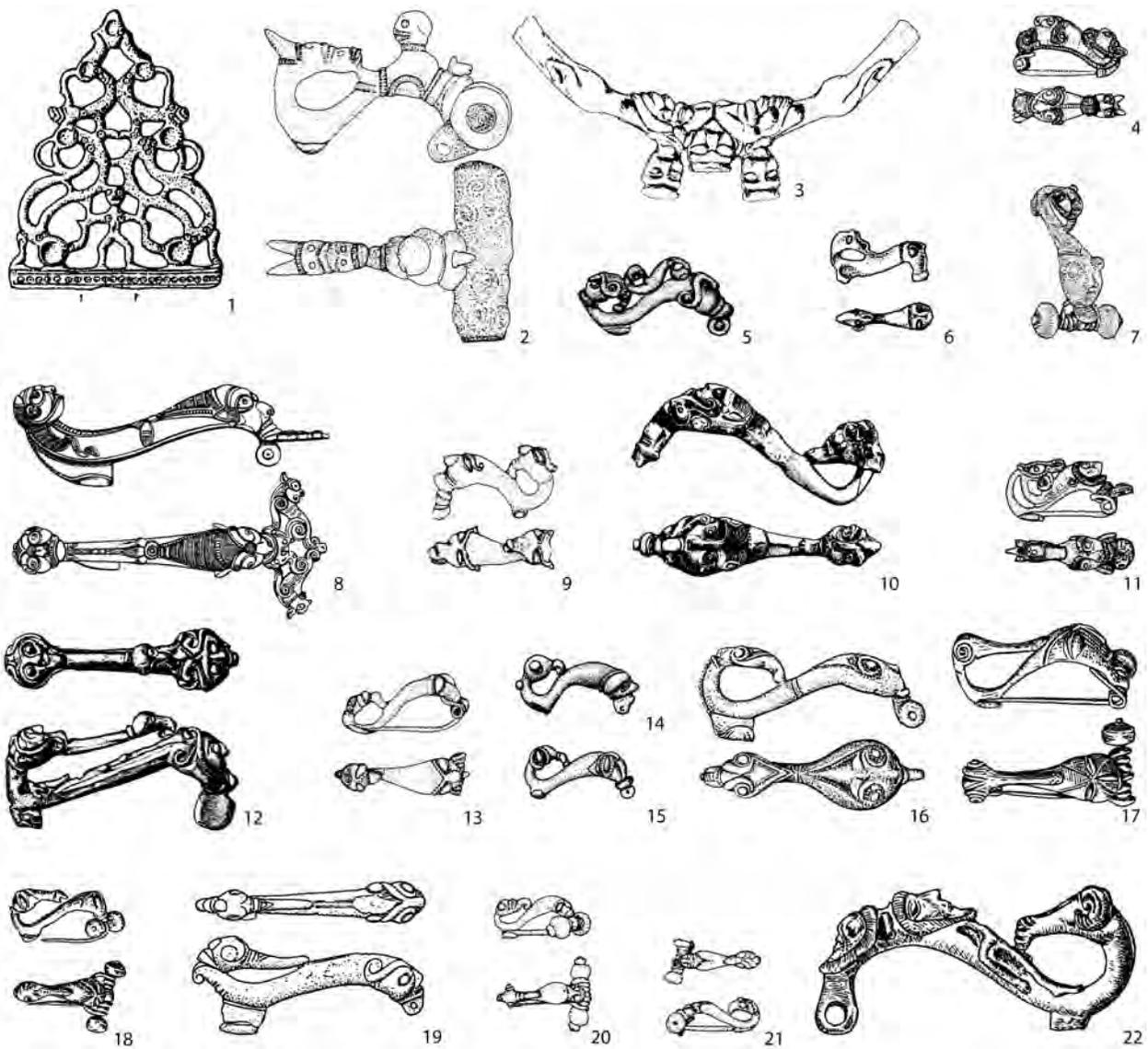


Abb. 2: Figürlich verzierte Schmuckformen (1 Gürtelhaken, 2 Halsring, 3–22 Fibeln) der Stufe LT A.

Halsring und Fibeln zeigen unterschiedliche Motivkombinationen von Menschenköpfen und Häuptionen von Tier- und Fabelwesen. 1 San Polo d'Enza – 2 Přemýšlení – 3 Glauberg – 4 Oberwittighausen – 5 Criesbach – 6 Mainz – 7 Kleiner Knetzberg – 8 Parsberg – 9 Hallein-Dürrnberg – 10 Kyšice – 11 Oberwittighausen – 12 Kleiner Knetzberg – 13 Pöfersdorf – 14 Reutlingen – 15 Rottenburg – 16 unbekannter FO – 17 & 18 Kleiner Gleichberg – 19–21 Hallein-Dürrnberg – 22 Berlin-Niederschönhausen – 1–6.8–22 M. 1:2; 7 o. M. (1.3 nach Bagley 2014, Taf. 8,2; 25,2. – 2.4–22 nach Binding 1993, Taf. 1,7; 3,7–9; 4,1.2.6.8; 5,2.5–7.10; 6,1–6; 44,9).

ben auf die Widersprüchlichkeit eines solchen Ansatzes hingewiesen. Nicht zuletzt aufgrund einer offensichtlichen Veränderung in der künstlerischen Gestaltung, die einen solchen diachronen Ansatz erschwert, ist eine unreflektierte Verwendung antiker oder mittelalterlicher Schriftquellen als Verständnisvorlagen einer vermeintlichen figürlichen Umsetzung von geringem Wert. Dies umso mehr, als die dahinter verborgene Mythologie durch Einfluss christlicher Überlieferung und Umdeutung kaum mehr den antiken Erzählgrundlagen entsprechen dürfte (Megaw / Megaw 1989, 22).

### Die Mär vom Menschenfresser

Möglichkeiten und Grenzen inhaltlicher Deutung der frühkeltischen Kunst können exemplarisch an der eingangs erwähnten Schnabelkanne aus Grab 112 des Halleiner Dürrnbergs erläutert werden (Abb. 3). Sie fasst an mehreren Stellen unterschiedliche Darstellungen und Motive zusammen, die hypothetisch als ‚Strophen‘ oder ‚Kapitel‘ einer zusammengehörigen Erzählung gedeutet werden könnten. Die prominenteste Szene ist am oberen Ende des Griffs dargestellt: Ein vierbeiniges Raubtier, eine große Katze oder ein Löwe mit einem



Abb. 3: Gesamt- und Detailansichten der frühlatènezeitlichen Schnabelkanne vom Dürrnberg (Salzburg Museum, Foto: R. Poschacher).

buschigen Schwanz – vielleicht ein Wolf – scheint einen menschlichen Schädel mit seinen Kiefern zu greifen. Schon Jacobsthal (1944, 14; 16; 23) sah in ihm ein „Opfer“, das tragische Schicksal eines sterblichen Mannes. Der angstvolle Gesichtsausdruck und die weit aufgerissenen Augen des männlichen Kopfes könnten diese Ansicht stützen, die Otto-Herman Frey später etwas relativierte: Er erkannte zwar kein verschlingendes Monster, gleichwohl eine im Hintergrund lauende „dunkle, gefährliche Macht“ (Frey 1993, 160). Im Gegensatz zu einer solchen aggressiven Haltung, gleichsam einer Drohgebärde des siegreichen Tieres kann die Szene indes auch als Schutzgestus interpretiert werden. Hier könnte der Schädel des Tieres – man mag hier kaum von „Untier“ oder Biest sprechen – auf dem Menschenkopf ruhen und ihn so als Wächter schützend bergen. Frey dachte andernorts bisweilen an einen „Herrn und seinen Dämon“ (Frey 1980, 80; 2006, 21; 2007a, 18). Jean-Jacques Hatt (1980, 58) erdachte in einer sehr weitgehenden Deutung

des Dürrnberger Henkelmotivs eine ‚Erzählung‘ über den keltischen Gott Taranis in Form eines gefräßigen Tieres, das den gehörnten Gott Teutates besiegt. Helmut Birkhan (1997, 737–738) steuert, ohne sich allerdings auf die Dürrnberger Schnabelkanne zu beziehen, den Mythos der keltischen Seekatze bei. Das in einigen Steinskulpturen überlieferte Monster hält ebenfalls einen menschlichen Kopf bzw. eine Extremität im Maul.

Bei all diesen grundlegenden Interpretationen des Schädel-Tier-Motivs fällt die extreme Dichotomie zwischen wohlwollendem Wächter und unheilvollem Dämon, zwischen positiver und negativer Deutung auf. Vertreter der sogenannten Postprozessualen Archäologie wurden seit den 1990er Jahren nicht müde zu betonen, dass die Interpretation antiker Relikte in hohem Maße ein Resultat der kulturellen, persönlichen und sozialen Prägung der deutenden Person ist (Bernbeck 1997, 281; 286–291; 314–319). Wie bereits Jacobsthal (1944, vi) nur allzu bewusst war, sind auch Beschreibungen und



Abb. 4: Bronzehenkel einer etruskischen Kanne aus einem Prunkgrab von Castel San Mariano, Perugia, 550–525 v. Chr. (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Inv.-Nr. NI 9 & NI 293; fotografiert von Renate Kühling).



Abb. 5: Frühlatènezeitlicher Bronzegürtelhaken aus Hügel 1, Grab 1 vom Glauberg (Foto: P. Odvody / Keltenwelt am Glauberg).

Interpretationen der keltischen Kunst in diesem Sinne ganz fundamental von zeitgenössischen Erklärungs- und Wahrnehmungsmustern geprägt. Die Lesung des Dürrnberger Motivs als unheilvolles, aggressives Raubtier oder schützender Geist dürfte sicherlich ebenfalls von der aktuellen Gemütsverfassung und der zeitgenössischen kulturellen Prägung der jeweiligen Interpreten abhängig sein (vgl. Torbrügge 1992, 592; 594). In einer Erweiterung dieser Thematik geht man momentan der Frage nach, wie die Archäologie die prähistorische Kunst zum Gegenstand eigener Geschichten und subjektiver Erzählungen macht (Rieckhoff 2010; 2012; Veit 2006).

Sabine Rieckhoff hat sich mit der narratologischen Dimension keltischer Kunst auseinandergesetzt und sie vor dem Hintergrund des sogenannten *iconic turn* als „materielle Erzählform“ erkannt, die als „ornamental konzipiertes Narrativ“ sehr wohl eine explizite Art visueller Kommunikation darstelle (Rieckhoff 2010, 216–220). Dabei vermittelt der im Bild jeglicher Kunstform enthaltene Symbolismus Bedeutungen und ‚erzählt‘ auf diese Weise eine von unmittelbarem Verständnis und Interpretation losgelöste Geschichte (Rieckhoff 2010, 221). Dabei sei auch das latènezeitliche Kunstwesen je nach Zeit und kultureller Einbettung Objekt und Subjekt bestimmter Erzählstrategien. Als Sub-

jekt archäologischer Kunstforschung sei sie Gegenstand von modernen „Meistererzählungen“ und „Erzählmustern“, die im müßigen Streben nach inhaltlicher Bedeutungsfindung ihre eigene Form von Geschichten konstruieren (s. auch Veit 2006). Dabei müsse der Versuch, die antiken Inhalte der keltischen Kunst zu erkennen und zu benennen jedoch unweigerlich scheitern: „Den Sinnzusammenhang, also die ‚Erzählung‘ selbst, verstehen wir ebenso wenig wie die fantastischen Wesen auf Schmuck und Gerät“ (Rieckhoff 2010, 221; 230).

Fritz Moosleitner (1985, 68–71; s. bereits Jacobsthal 1944, 33–34) hat in seiner umfassenden Darstellung der Kanne einige Parallelen zu den auf und an ihr im Relief oder als vollplastische Zutat angebrachten Motiven gezogen. Menschenfressende Ungeheuer oder Löwen finden sich auf den Situlen von Vace oder Certosa (Torbrügge 1992, 586). Der Griff eines griechischen oder umbrischen Bronzekrugs aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. aus dem Prunkgrab von Castel San Mariano bei Perugia kann als unmittelbares Vorbild des Dürrnberger Motivs gelten (Höckmann 1982) (Abb. 4). Selbst die beiden Eber auf beiden Seiten des Löwen und des menschlichen Kopfes ähneln stark dem frühkeltischen Objekt. Bereits Jacobsthal wies darauf hin, dass der menschenfressende Löwe ein bekanntes Motiv der persischen und nahöstlichen Kunst ist



Abb. 6: Frühlatènezeitliche Prunkfibel aus Hügel 1, Grab 1 vom Glauberg (Foto: P. Odvody / Keltenwelt am Glauberg).

(Jacobsthal 1944, 33–36). Die keltische Version dieses Mythos unterscheidet sich jedoch grundlegend vom Original. Der Löwe verwandelt sich in einen Wolf oder ein undefiniertes Monster, der menschliche Kopf wird kaum eindeutig von dessen Kiefern gehalten und die Wildschweine – wenn sie wirklich als Vorbild dienten – werden durch katzenartige Raubtiere ersetzt. Vermeintliche Bestien sind ein wiederkehrendes Motiv in der keltischen Kunst, das in den Bestattungen des Glaubergs zwei Mal erscheint (Baitinger / Pinsker 2002, 242 Kat.-Nr. 1.7; 1.13.1): An einem Gürtelhaken aus Grab 1 hat sich ein Raubtier in einen menschlichen Schädel verbissen (Abb. 5). Eine ähnliche Situation gibt der im typisch keltischen ‚Vexierstil‘ abgebildete Menschenkopf wieder, der auf einem umgedrehten Glaubergers Halsring von zwei Löwen mit weit aufgerissenem Maul gepackt wird (Abb. 2, 3). Die Prunkfibel aus genanntem Grab und eine ähnliche Gewandschließe aus Přemýšlení (CZ) lassen nur eine vage Übereinstimmung mit diesem Motiv erkennen. Der menschliche Kopf liegt auf dem Rücken eines Pferdes, das sich zurückdreht, um anscheinend den Kopf zu ergreifen (Abb. 2, 2; Abb. 6). Frey (2007a, 24) deutet die Szene als Gott auf seinem ‚Geisterross‘, der ganz nach mittelalterlich-neuzeitlicher Sage von einer ‚wilden Horde‘ begleitet wird. Nach der mut-

maßlichen apotropäischen Funktion der Fibeln geht er davon aus, dass nur positive Kräfte und Kreaturen dargestellt wurden. Bei einer Fibel aus Berlin-Niederschönhausen blickt ein Widderkopf auf den quasi auf dem Bügel liegenden Mann zurück (Abb. 2, 22). Fibeln ähnlicher Form zeigen ein zur Spirale gewandtes Gesicht auf dem Bügel, über dem wie auf dem Kannenhenkel eine aus dem zurückgebogenen Fibelfuß erwachsende Fratze oder ein Tierkopf schwebt (Abb. 2, 4–13) (Bagley 2014, 163). In zahlreichen Fällen ist dieser Kopf in Form eines Greif- oder Wasservogelkopfes gestaltet (Abb. 2, 14–20) (Bagley 2014, 186; 196). Letztlich tragen all diese Darstellungen, die eventuell dieselbe Szene oder denselben religiös-mythologischen ‚Kurztext‘ wiedergeben, jedoch nicht zur inhaltlichen Klärung bei. Entsprechende Stücke mögen demnach allgemeine Zier- und Kompositionsvarianten von Bügel und zurückgebogenem Fuß darstellen, der durch die charakteristische Formgebung des Frühlatèneschemas gewissermaßen vorgegeben war. Wie in anderen Beispielen kann der ‚Rückblick‘ als besondere Form der Inversion, d. h. der gegenläufigen Verdrehung von Form- oder Körperelementen, nach der ‚Logik der Komposition [...] ohne inhaltliche Erklärungen‘ erschlossen werden (Jung 2009, 301).

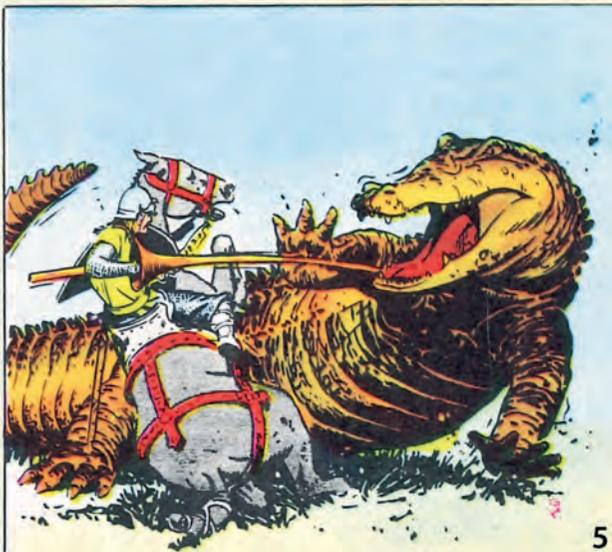
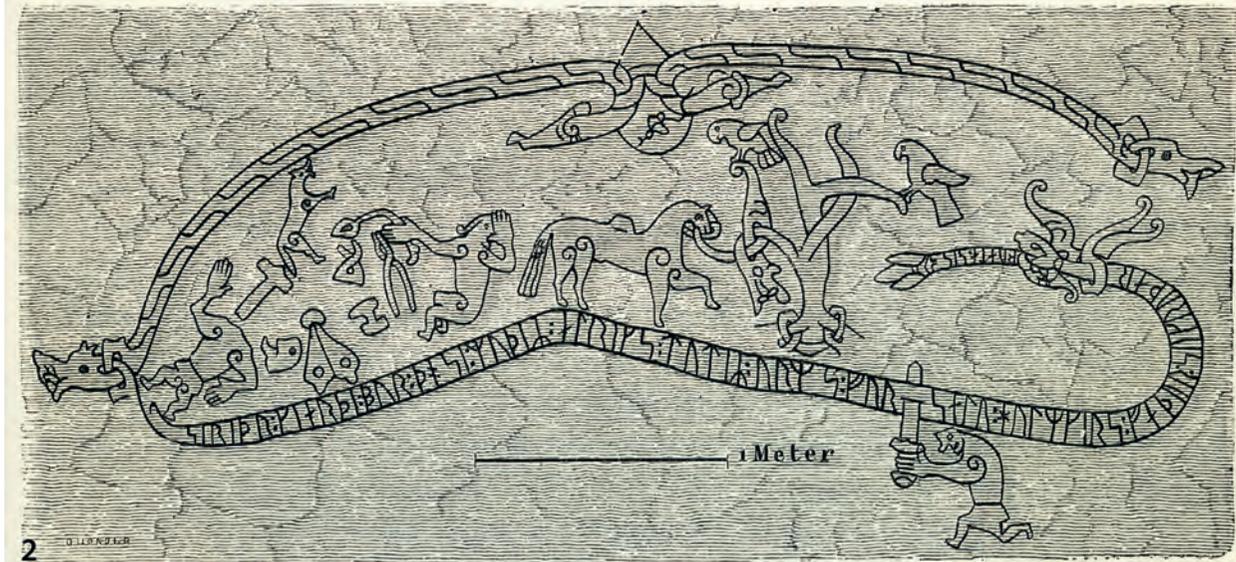


Abb. 7: Das recht einheitliche Motiv des ‚Drachentöters‘ zeigt unterschiedliche mythologische und fiktionale Personen und Erzählungsinhalte: 1 St. Georg in der Kirche Sogn Gieri (CH), ca. 1330/40 (CC BY-SA 3.0, Adrian Michael). – 2 Sigurd in der sog. Ramsundritzung, Eskilstuna (SE), 11. Jh. (nach Montelius 1877, 349 Fig. 406). – 3 St. Michael auf dem Altar der Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Florenz (IT). Andrea Orcagna, 1354–1357 (wikimedia commons, gemeinfrei). – 4 Perseus im „Manuscrit de la Reine“, Christine de Pizan, ca. 1414 (© British Library Board, Harley MS 4431, 098v). – 5 Sir Gawain in „Prinz Eisenherz – In den Tagen König Arthurs“ (© King Features Syndicate, Inc./Distr. Bulls. Mit freundlicher Genehmigung von Bulls Press).



Abb. 8: Ein liegender Löwe mit Gefangenenkopf aus dem altägyptischen Neuen Reich (ca. 1550–1070 v. Chr.) gibt das Motiv des pharaonischen „Niederwerfens der Feinde“ wieder (München, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, Inv.-Nr. ÄS 7265).

Mangels anderer fundierter Deutungen wird eine religiöse Interpretation der frühen keltischen figurativen Kunst als einzig plausible Erklärung begriffen, ohne dass das mythologisch-religiöse Fundament näher ergründet werden könnte. Selbst die so frappierende Übereinstimmung des Motivs aus Castel San Mariano lässt Fragen offen: Stellt sie reinen Zierrat eines Prunkgefäßes dar oder wurde der hier dargestellte Löwe darüber hinaus in emischer Wahrnehmung, also im kulturellen Umfeld seiner Herkunft als konkretes Tier erkannt? Vermittelt er als Nemeischer oder Kithaironischer Löwe einen heraklidischen Topos, der dem griechisch-etruskischen Mundschenk und seinen Herren und Gebieterinnen als ideologisches Symbol von Macht und Stärke galt? Derlei Spekulationen zeigen, wie müßig eine entsprechende Argumentation sein kann, zumal die potentielle etische Deutung des Löwen im transalpinen Kulturraum erheblich abgewichen sein dürfte. Hier wird man in Menschenkopf und Tierschädel wohl kaum eine asiatische oder afrikanische Großkatze, geschweige denn das von einem Löwen- bzw. Wolfsbalg bedeckte Haupt des Herakles erkennen wollen. Vielmehr könnten die Griffskulpturen der verwandten Kannen von Basse-Yutz, die als Hunde oder Wölfe angesehen werden, einen engeren Bezug zu einem gemeinsamen ‚keltischen‘ Bedeutungsfundus herstellen (Megaw / Megaw 1990, 58–59). Die Umformung einer mutmaßlichen Vorlage in einen aus der einheimischen Fauna be-

kannten Wolf, der ja als Symbol tatsächlich eine gewisse Rolle in der keltischen Mythologie und Gesellschaftspraxis gespielt haben dürfte (Birkhan 1997, 716–719; Wendling 2013, 12), belegt deutlich, dass die Transformation des Dargestellten in starkem Widerspruch zu einer ungefilterten Übernahme zugrunde liegender Inhalte steht.

Darüber hinaus transportiert selbst im gleichen kulturellen Umfeld ein ähnliches Motiv nicht zwingend die gleiche Bedeutung. Ohne jegliche schriftliche Information ist es schwer zu erkennen, ob der menschenfressende Dämon oder der tierische Schutzgeist einer konkreten Erzählung entstammt, oder ob es sich um ähnliche Darstellungen ganz unterschiedlicher mythologischer Berichte handelt. Versuche, derartige Darstellungen als Varianten ein und desselben Wesens zu erkennen, werden nie den Status einer fundierten Hypothese erreichen (Jung 2009, 302–303). So lässt sich ohne entsprechendes Hintergrundwissen kaum entscheiden, ob die unzähligen, im europäisch-abendländischen Kulturkreis kursierenden Darstellungen eines Kriegers, der ein Ungeheuer oder einen Drachen bekämpft, Varianten einer einzigen Person sind oder ganz unterschiedlichen Erzählungen entspringen (Abb. 7). Ohne literarische Quellen ist es für kulturell ‚Außenstehende‘ schier unmöglich, zwischen Siegfried dem Drachentöter, St. Georg, dem Erzengel Michael oder Thor, der mit der Midgardschlange kämpft, zu unterscheiden. Auch die antiken Helden Perseus

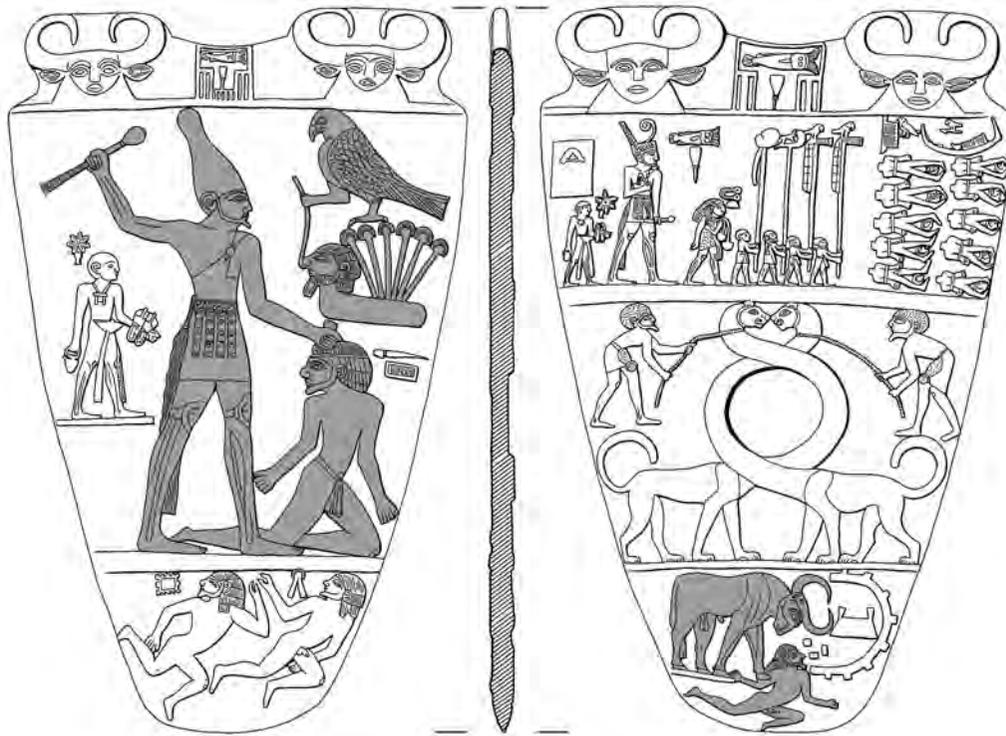


Abb. 9: Auf der Narmer-Palette eines Pharaos der altägyptischen 0. oder 1. Dynastie sind mehrere Darstellungsvarianten des siegreichen „Niederwerfens der Feinde“ vereint (nach Kemp 2006, 84 Fig. 27).

und Theseus oder gar Prinz Eisenherz und Sir Gawain kämpften „in den Tagen König Arthurs“ gegen Seeungeheuer und Drachen.

Dass die Archäologie aus der Masse solcher potentieller Inhalte nur eine minimale Zahl plausibler Möglichkeiten erkennen kann, zeigt darüber hinaus der mehr oder weniger zufällige Blick in die Überlieferung anderer antiker Kulturen. Das Spektrum möglicher Bedeutungen wird hierdurch nur gering, jedoch umso signifikanter erweitert: Eine kleine Steatitschnitzerei aus dem altägyptischen Neuen Reich (ca. 1550–1070 v. Chr.) weist verblüffende Ähnlichkeiten zum Henkelmotiv der Dürrnberger Kanne auf (Grimm / Schoske 2010; Nr. 134) (Abb. 8). Das Haupt eines mächtigen Löwen überragt einen einzelnen Menschenkopf und ähnelt so dem keltischen und etruskischen Motiv. Angesichts der Einflussnahme der altägyptischen Kunst insbesondere auf den orientalisierenden Stil soll eine Homologie nicht ausgeschlossen werden, die jedoch den Inhalt des Dargestellten wohl kaum transportiert hat. Die Ägyptologie erkennt in der Schnitzerei den Bildtopos des „Niederwerfens der Feinde“, bei dem der Pharaos als Mensch, Tier oder mythologisches Wesen dargestellt werden kann (Abb. 9). Hier hält er als Löwe den *vollständigen* Körper des unterlegenen Feindes in seinen Klauen. Dessen Körper ist indes unter dem mächtigen Leib des Tieres nicht zu erkennen, wurde aber von den Zeitgenossen frag-

los als vorhanden rezipiert. Ein solches Motiv mag auch den Dürrnberger Wolf erklären, der hiernach den toten Wagenlenker aus Grab 112 tiergestaltig oder gar in Form seines Totemtiers darstellte (vgl. Frey 2014, 17; Jung 2009). Der Spekulation sind Tür und Tor geöffnet...

Einer der interessantesten, wenngleich kaum hinreichenden Hinweise auf einen tatsächlichen mythologischen Hintergrund der Szenerie der Dürrnberger und Glaubberger Stücke stammt aus einem recht überraschenden Zusammenhang. Bei der Analyse der Baustrukturen der Manchinger „Zentralfläche“ konnten zahlreiche wohl kultische Objektdeponierungen in aufgelassenen Gruben oder Brunnen identifiziert werden. Auf dem Grund einer spätlatènezeitlichen Grube fand sich ein Pferdeschädel mit abgeschlagenem Maul, vor dem kaum zufällig ein menschlicher Schädel platziert worden war (Abb. 10). Dieser einzigartige Befund könnte im Zusammenhang mit den frühlatènezeitlichen menschenfressenden Tieren auf eine während der gesamten Latènezeit verbreitete Tradition mythischer Erzählungen und religiöser Vorstellungen hinweisen. Gleichwohl soll dabei nicht die Dynamik religiöser Vorstellungen und mythischer Erzählungen außer Acht gelassen werden, die auch in der latènezeitlichen Kulturentwicklung erzählerische Innovationen und Umbildungen hervorgerufen hat (Frey 2006, 21). Der hermeneutische



Abb. 10: Im jüngerlatènezeitlichen Oppidum von Manching (Bayern, D) finden sich zahlreiche kultische Objektniederlegungen in aufgelassenen Gruben und Brunnen. Die kombinierte Deponierung eines Menschenschädels vor einem Pferdehaupt mit abgeschlagener Schnauze wurde bewusst arrangiert (Foto: Römisch-Germanische Kommission des DAI).

Versuch, wiederkehrende Motive mit inhaltlichen Regelmäßigkeiten zu verbinden, steht folglich auch hier auf unsicherem Grund. Insofern bleiben Bedeutung und Inhalt dieses Mythos – sollte es sich denn tatsächlich um ein einzelnes Thema handeln – ungewiss. Vielleicht spielen bei der Mehrzahl der geschilderten Darstellungen und Szenen suprakulturelle Varianten eines Phänomens eine Rolle, das Mircea Eliade (1988; 2008, 73–75; 79–81) als den universalen Mythos von Untergang und Zerstörung beschrieben hat. Dieses Motiv tritt in einer Vielzahl von Kulturen als Voraussetzung für Wiedergeburt und Transformation auf. In traditionellen Gesellschaften wird es häufig in Übergangsritualen erlebt, die den pankulturellen Mythos von symbolischer Zerstörung und Regeneration darstellen.

### Kontextuelle Perspektiven

Angesichts der Kritik an einer immanenten Deutung des frühkeltischen Kunstschaffens und dem letztlich recht vagen Interpretationsrahmen, den Eliades ‚Regenerationsmythos‘ bietet, erscheint die Perspektive einer erklärenden ‚keltischen‘ Kunstanalyse recht trostlos. Zweifel, ob sich die zugrundeliegenden Mythen, Geschichten

und Erzählungen je wieder dem jahrhundertalten Vergessen entreißen lassen, sind durchaus berechtigt. Die Bilder, Skulpturen und Motive sind ihres kulturellen Kontexts beraubt und demnach nicht als ikonographische Erzählung verstehbar. Ohne kryptographischen Schlüssel lässt sich der Bildercode der Frühlatènezeit kaum dechiffrieren – das ‚Dokument des spirituellen Lebens der Kelten‘, wie es Jacobsthal erkannt und benannt hatte, lässt sich nicht entziffern. Selbst wenn bestimmte Bilder nicht nur als rein formale Übernahme und Umformung mediterraner Vorlagen, sondern als mutmaßliche ‚Erzählbruchstücke‘ wie Raubtier/Dämon/Totem und assoziierter Menschenkopf erkennbar sein sollten, bleibt ihr Sinngehalt rätselhaft. Daher steht zu fürchten, dass die Geschichte hinter den frühkeltischen Bilderwelten vergessen bleibt oder nur in schleierhaften Andeutungen und ominösen Metaphern in einem Nebel mythologischer Ungewissheit erscheint. Grundsätzlich kann nach all dem Gesagten schließlich auch nicht völlig ausgeschlossen werden, dass das konkrete figürliche Motiv in der beginnenden Latènekunst eben doch keinen ‚ganz bestimmten Sinngehalt in der Vorstellungswelt der frühen Kelten besaß‘ (Frey 1993, 156). Zwar kann man sich dem Eindruck einer solchen

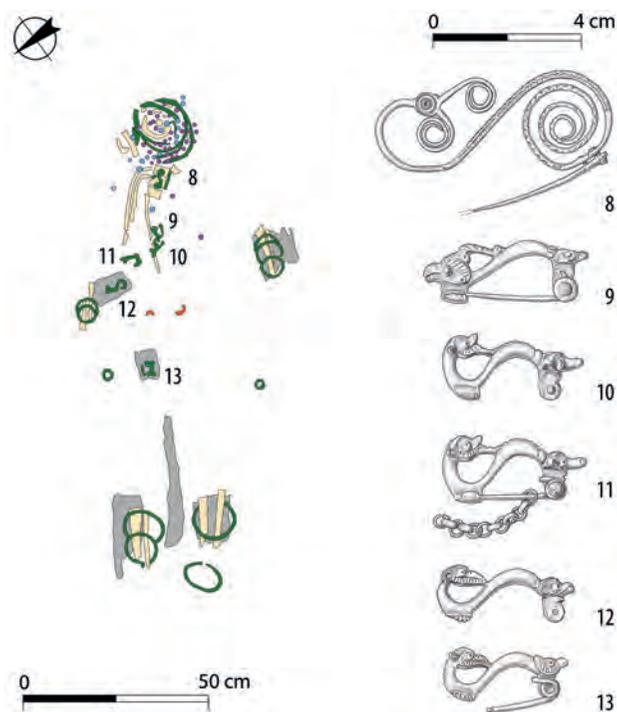


Abb. 11: Die Tote aus Grab 193#2 am Dürnberger „Römersteig“ wies ein komplexes Arrangement figürlich verzierter Gewandschließen auf. Ihre Kombination und Tragweise dürfte der Kommunikation sozialer Informationen gedient haben (Graphik: Dürnbergforschung KMH).

zugrundeliegenden ‚Sinnhaftigkeit‘ – wenngleich sie dem heutigen Menschen verschlossen bleiben wird – nicht erwehren, eine inhärente ‚Sinnlosigkeit‘ ist indes nicht *a priori* undenkbar. Viele der Figuren und Elemente mögen demnach rein dekorative Versatzstücke aus einem allgemeinen Repertoire von Motivkomponenten gewesen sein. Einer solchen Deutung wird bisweilen unterstellt, sie sehe in der indigenen Reproduktion fremder Elemente „Achtlosigkeit, ... falsch verstandenes Vorbild und Unvermögen“ (Eibner 1993, 102). Das Gegenteil ist der Fall: Die schöpferische Qualität in der Aneignung, Transformation und Neukomposition stellt den bildnerischen Akt in das Zentrum des frühkeltischen Kunstschaffens, der somit vermutlich weit über der narrativen Wiedergabe mythisch-religiöser Geschichten stand.

Informationen vermittelt die frühkeltische Kunst nichtsdestotrotz, sie müssen nur aus anderer Perspektive begutachtet werden. Eine hoffnungsvolle Möglichkeit, dem über künstlerische Motive vermittelten keltischen Glaubenssystem nahe zu kommen, besteht in der Kontextualisierung von Kunstobjekten. Schweigt das Motiv – der mundlose Kopf am unteren Ende des Dürnberger Kannenhengels spricht Bände –, muss sein Umfeld auf Muster, Regelmäßigkeiten und Vernetzungen geprüft wer-

den. Derartige Ansätze sind nicht neu und wurden im Sinne einer räumlichen Analyse keltischer Kunst schon früh unternommen (Megaw 1982). Über die konkrete Bedeutung des Dargestellten hinaus, bieten ethnographische Vergleiche Erkenntnismöglichkeiten zur Produktion und Rezeption von Kunst in vorindustriellen oder traditionellen Gesellschaften (Megaw / Megaw 1994, 297). Sie lassen Prozesse sozialer Integration und Wirkung von Kunstobjekten nachvollziehbar werden, die weit über die hypothetische Deutung des Dargestellten hinausgehen und die Wirkung von Kunst als Mittel sozialer Kommunikation begreifbar machen. Einer der jüngsten und progressivsten Schritte wurde mit der umfassenden und systematischen Kontextanalyse eines enormen Bestandes an figürlicher Frühlatènezeitlicher Kunst durch Jennifer M. Bagley (2014) getan. Motive, ihre Kombination, ihre Relation zum Trägerobjekt und ihre Einbindung in jeweilige Befundkontexte schaffen ein kontextuelles Bild frühlatènezeitlicher Kunst. Als insignienhafter Teil der Kleidung dürften die Bildträger, also Fibeln, Gürtelhaken und andere Schmuckstücke sicherlich als Informationsmedien genutzt worden sein. Die auf ihnen abgebildeten Bilder mögen demnach nicht als Kunstwerke *sui generis* sondern vornehmlich in Verbindung und räumlicher Assoziation mit anderen (Tracht-)Elementen gewirkt und Bedeutung über den oder die Träger der Bildelemente vermittelt haben (Torbrügge 1992, 594). Trageweise und Motivwahl könnten als bewusste Ornamentik eines optischen Gesamtkonzeptes individueller Ausstattung über das einzelne Bildmotiv hinaus soziale oder religiöse Botschaften mitgeteilt haben. Trägerin und Träger der Kleinkunstwerke nutzten so im Leben wie im Tod ihren Körper als plakatives Medium der Informationsweitergabe. Die nur aus der Nähe wahrnehmbaren kleinen Trachtbestandteile wie Fibeln und deren figürliche Gestalt könnten ein zentraler Faktor im unmittelbar-persönlichen Diskurs gesellschaftlicher Beziehungen gewesen sein. Als Informationsträger zu Verwandtschaftsverhältnissen, Alter oder horizontaler Gruppenzugehörigkeit dürften sie in der „wetteifernden Konkurrenz zwischen Ebenbürtigen“ eine wichtige Rolle gespielt haben (Arnold 2008, 375–381). Die kommunikative Aussage der einzelnen und paarigen Trageweise jeweils ähnlicher Motivfibeln in einer mutmaßlich geordneten Abfolge am Oberkörper einer Frau aus Grab 193#2 des Dürnberges bleibt freilich auch hier offen (Abb. 11).

Mit der Funktion der Kleinkunst als Übermittler von für den Gegenüber direkt erschließbaren Informationen ergab sich „der Impuls zur Beschäf-

tigung mit dem Medium Bild [...] im Ringen nach sozialem Ansehen in breiten Teilen der Bevölkerung“ (Bagley 2014, 272). Die detaillierte Analyse zeigt, dass die Nutzung unterschiedlicher, sowohl traditioneller als auch innovativer Motive Ausdruck sozialer Unterschiede und Identitäten sein kann. In ein solches Muster fügt sich auch die Dürrnberger Schnabelkanne ein, die als herausragendes Objekt in einem der wenigen Wagengräber der Salzmetropole den gesellschaftlichen Charakter ihres Besitzers als Kombination von sozialer Position und wandelbarem Prestige vermittelt haben mag. Dass entsprechende soziale Rollenbilder in der Frühlatènezeit vermehrt auf figürliche Darstellungen der Kleinkunst bauen, spiegelt die ideologische Dimension prähistorischer Bildwelten (so bereits Pauli 1978, 459). Nach einem ersten künstlerischen Impuls, der soziale Hierarchien festigen und ver(sinn)bildlichen sollte, könnte die plötzliche Massenhaftigkeit von

Kunstobjekten möglicherweise nivellierende Wirkung entfaltet haben. So scheint der Produktion frühkeltischer Kunst Ähnliches zu Eigen wie der modernen Medienindustrie, die „eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realitätsersatz, zu dessen Kriterien von jeher gehörte, die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern“ (Böhm 1995, 35).

### Dank

Die British Library, die Keltenwelten am Glauberg, das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst München und Bulls Press haben in großzügiger Weise Bildmaterial für diesen Beitrag zur Verfügung gestellt bzw. Nutzungsgenehmigungen erteilt. Ich bedanke mich herzlich bei allen Institutionen und beteiligten Personen für Ihr außerordentliches Entgegenkommen!

### Literatur

- Arnold B. 2008: „Reading the Body“ – Geschlechterdifferenz im Totenritual der frühen Eisenzeit. In: Kümmel C. / Schweizer B. / Veit U. (Hrsg.), Körperinszenierung, Objektsammlung, Monumentalisierung: Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Tübinger Arch. Taschenbücher 6. Münster, 375–395.
- Bagley J. M. 2009: Ein Schuh ist ein Schuh ist ein Schuh? Überlegungen zur Interpretierbarkeit späthallstatt- und frühlatènezeitlicher Schuhdarstellungen nördlich der Alpen. In: Bagley J. M. / Eggl C. / Neumann D. / Schefzik M. (Hrsg.), Alpen, Kult und Eisenzeit. Festschr. für Amei Lang zum 65. Geburtstag. Internat. Arch. Studia honoraria 30. Rahden/Westf., 221–235.
- Bagley J. M. 2014: Zwischen Kommunikation und Distinktion. Ansätze zur Rekonstruktion frühlatènezeitlicher Bildpraxis. Vorgesch. Forsch. 25. Rahden/Westf.
- Baitinger H. / Pinsker B. (Red.) 2002: Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Stuttgart.
- Binding U. 1993: Studien zu den figürlichen Fibeln der Frühlatènezeit. Universitätsforsch. Prähist. Arch. 16. Bonn.
- Birkhan H. 1997: Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur. Wien.
- Böhm G. 1995, Die Wiederkehr der Bilder. In: G. Böhm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München, 11–38.
- EAA 2015: 21st Annual Meeting of the European Association of Archaeologists, Glasgow 2015. Session CC1 „Celtic Arts in Context. Connecting Objects, Functions and People“. Abstract book. <http://eaaglasgow2015.com/wp-content/uploads/2015/07/EAA-Glasgow-Abstract-Book.pdf> [20.2.2018].
- Eibner, A. 1993: Zu Lesbarkeit der Bildsymbolik im Osthallstattkreis. *Thraco-Dacica* 14, 101–116.
- Eibner A. 2000/01: Die Stellung der Frau in der Hallstattkultur anhand der bildlichen Zeugnisse. *Mitt. Anthropolog. Gesellsch. Wien* 130/131, 107–136.
- Eibner A. 2003: Luxus in der Situlenkunst. In: Schwanzar C. / Winkler G. / Leskovar J. (Hrsg.), Worauf wir stehen. Archäologie in Oberösterreich. Bibliothek der Provinz 1. Kataloge Oberösterreichisches Landesmus. N.F. 195. Weitra 295–310.
- Eibner A. 2004: Die Bedeutung der Jagd im Leben der eisenzeitlichen Gesellschaft, dargestellt anhand der Bildüberlieferungen. In: Heftner H. / Tomaschitz K. (Hrsg.), *Ad fontes!* Festschrift für Gerhard Dobesch zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 15. September 2004. Wien, 621–644.

- Eibner A. 2014: Arbeitsdarstellung im Umfeld der Situlenkunst. *Mitt. Anthropolog. Gesellsch. Wien* 144, 35–60.
- Eibner A. 2015: Feste und Rituale in der Situlenkunst. *Mitt. Anthropolog. Gesellsch. Wien* 145, 55–84.
- Eliade M. 1988: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationsriten. Frankfurt a. M.
- Eliade M. 2008: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Köln (Orig. Reinbek 1957).
- Frey O.-H. 1980: Die keltische Kunst. In: Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur – Kunst – Wirtschaft. Salzburger Landesausstellung 1. Mai–30. Sept. 1980 im Keltenmuseum Hallein, Österreich. Salzburg, 76–92.
- Frey O.-H. 1993: Die Bilderwelt der Kelten. In: Dannheimer H. / Gebhard R. (Hrsg.), Das keltische Jahrtausend. Mainz, 153–168.
- Frey O.-H. 2006: Die Kunst der Kelten als Gegenstand der prähistorischen Forschung. In: Rieckhoff S. (Hrsg.), *Celtes et Gaulois dans l'Histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne. Actes de la table ronde de Leipzig, 16–17 juin 2005. Celtes et Gaulois – l'Archéologie face à l'Histoire. Coll. Bibracte 12/1. Gluxen-Glenne*, 15–31.
- Frey O.-H. 2007a: Keltische Kunst in vorrömischer Zeit. 80 Jahre Vorgeschichtliches Seminar. Kleine Schr. Vorgesch. Seminar Marburg 57. Marburg.
- Frey O.-H. 2007b: Über die Ostalpen zur Keltiké. Beziehungen zwischen der Situlen-/Este-Kunst und dem Latène A-Kreis. In: Blečić M. / Črešnar, M. / Hänsel B. (Hrsg.), Das Kulturgeflecht in den Metallzeiten Europas. *Scripta praehistorica in honorem Biba Teržan. Situla 44. Ljubljana*, 777–788.
- Frey O.-H. 2014: Wer war der Mann aus Grab 2 vom Glauberg? *Kl. Schr. Vorgesch. Seminar Marburg* 60. Marburg.
- Gleirscher P. 2009: Sopron – Nové Košariská – Frög. Zu den Bildgeschichten der Kalenderberg-Kultur. *Prähist. Zeitschr.* 84, 202–223.
- Grimm A. / Schoske S. 2010: Isisblut & Steinbockhorn. Amulett und Talisman in Altägypten und im Alpenraum, *Schr. Ägyptische Sammlung* 11.
- Hatt J.-J. 1980: Die keltische Götterwelt und ihre bildliche Darstellung in vorrömischer Zeit. In: Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur – Kunst – Wirtschaft. Salzburger Landesausstellung 1. Mai–30. Sept. 1980 im Keltenmuseum Hallein, Österreich. Salzburg, 52–67.
- Höckmann U. 1982: Die Bronzen aus dem Fürstengrab von Castel San Mariano bei Perugia. *Staatl. Antikensammlung München, Kat. Bronzen 1. München*.
- Huth C. 2005: *RGA II*, 28, 522–527 s.v. Situlenfest.
- Jacobsthal P. 1934: Einige Werke keltischer Kunst. *Die Antike* 10, 17–45.
- Jacobsthal P. 1935: Keltenkunst. *Atlantis. Länder/Völker/Reisen* 7(3), 186–191.
- Jacobsthal P. 1944: *Early Celtic Art*. Oxford.
- Jung M. 2009: Zur Deutung von Mischwesen in der Frühlatènekunst. In: Karl R. / Leskovar J. (Hrsg.), *Interpretierte Eisenzeiten 3. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 3. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie. Stud. Kulturgesch. Oberösterreich 22. Linz*, 295–306.
- Jungbauer G. 1987: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* 7, 1292–1353 s.v. Schuh.
- Kemp B. 2006: *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*. 2. Aufl. London.
- Kern T. / Guichard V. / Cordie R. / David W. 2009 (Hrsg.), *Situlen – Bilderwelten zwischen Etruskern und Kelten auf antikem Weingeschirr. Schr. Archäologiepark Belginum 8 [= Schr. kelten römer museum manching 2]*. Wien u. a.
- Koch L. C. 2002: Notizen zu zwei Bildern der Situlenkunst. *Arch. Korrbbl.* 32, 67–79.
- Koch L. C. 2003: Zu den Deutungsmöglichkeiten der Situlenkunst. In: U. Veit / C. Kümmel / T. Kienlin (Hrsg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur. Tübinger Arch. Taschenb. 4. Münster*, 347–367.
- Kovacovics W. K. 2012: Die Schnabelkanne vom Dürrnberg. *Salzburg Museum. Das Kunstwerk des Monats*, 25. Jg., Bl. 289.
- Megaw J. V. S. 1982: Finding Purposeful Patterns: Further Notes Towards a Methodology of Pre-Roman Celtic Art. In: Duval P. M. / Kruta V. (Hrsg.), *L'art celtique de la période d'expansion. IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles avant notre ère. Genève / Paris*, 213–229.

- Megaw J. V. S. 2018: Cheshire cats, Mickey mice and Bambi pots: fifty years of living with early Celtic art – an autobiographical sketch. In: Wefers S. u. a. (Hrsg.), *KunstHandWerk. Beitr.* 26. Tagung der AG Eisenzeit gemeinsam mit der Keltenwelt am Glauberg und der hessenArchäologie im Landesamt für Denkmalpflege Hessen in Bad Salzhausen – 3.–6. Oktober 2013. *Beitr. Ur- u. Frühgesch. Mitteleuropas* 84. Langenweißbach, 9–23.
- Megaw J. V. S. / Megaw M. R. 1990: The Basse-Yutz Find. Masterpieces of Celtic Art. The 1927 Discovery in the British Museum. *Reports Research Committee Soc. Antiquaries London* 46. London.
- Megaw M. R. / Megaw J. V. S. 1994: Through a Window on the European Iron Age Darkly: Fifty Years of Reading Early Celtic Art. *World Archaeology* 25(3), 287–303.
- Mihovilić K. 2013: Histri u Istri. Željezno doba Istre. – Gli Istri in Istria. L'età del ferro in Istria – The Histri in Istria. *The Iron Age in Istria. Monografije i katalogi (Istre)* 23. Pula.
- Montelius O. 1877: *Sveriges hednatid, samt medeltid, förra skedet, från år 1060 till år 1350.* Stockholm.
- Moosleitner F. 1985: *Die Schnabelkanne vom Dürrnberg. Ein Meisterwerk keltischer Handwerkskunst.* Salzburg.
- Moosleitner F. 1994: Keltische Schnabelkanne aus einem Fürstengrab (Grab 112) am Dürrnberg bei Hallein. *Salzburger Museum C.A. Das Kunstwerk des Monats, 7. Jg., Bl. 72.*
- Moosleitner F. 2003: Schnabelkanne. *Salzburger Museum Carolino Augusteum. Das Kunstwerk des Monats, 16. Jg., Bl. 178.*
- Pauli L. 1975: *Keltischer Volksglaube. Amulette und Sonderbestattungen am Dürrnberg bei Hallein und im eisenzeitlichen Mitteleuropa.* Münchner Beitr. Vor- u. Frühgesch. 28. München.
- Pauli L. 1978: *Der Dürrnberg bei Hallein III. Auswertung der Grabfunde.* Münchner Beitr. Vor- u. Frühgesch. 18, 1 & 2. München.
- Rieckhoff S. 2010: Happy End oder Aufruhr? Zur Narratologie der ‚keltischen Kunst‘. *Ethnogr.-Arch. Zeitschr.* 51, 215–238.
- Rieckhoff S. 2012: Wer hat Angst vor Hayden White? Archäologie zwischen Wissenschaft und Kunst. In: Karl R. / Leskovar J. / Moser S. (Hrsg.), *Interpretierte Eisenzeiten. Die erfundenen Kelten – Mythologie eines Begriffes und seine Verwendung in Archäologie, Tourismus und Esoterik.* Tagungsbeitr. 4. *Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarch. Stud. Kulturgesch. Oberösterreich* 31. Linz, 35–52.
- Torbrügge W. 1992: Bemerkungen zur Kunst, die Situlenkunst zu deuten. In: Metzger I. R. / Gleirscher P. (Hrsg.), *Die Räter. I Reti. Schriftenr. Arbeitsgemeinschaft Alpenländer.* Bozen, 581–609.
- Veit U. 2006: Der Archäologe als Erzähler. In: Wotzka H.-P. (Hrsg.), *Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert.* Tübingen, 201–214.
- Wendling H. 2013: Halbstarke und Rowdys – Jungmännerbünde als Ursache und Resultat sozialen Stresses. In: Wefers S. et al. (Hrsg.), *Bilder – Räume – Rollen. Beiträge zur gemeinsamen Sitzung der AG Eisenzeit und der AG Geschlechterforschung während des 7. Deutschen Archäologenkongresses in Bremen 2011.* *Beitr. Ur- u. Frühgesch. Mitteleuropas* 72. Langenweißbach, 7–19.
- Wendling H. / Rabsilber T. 2017: Schnabelkanne 3D – Digitale Dokumentation, Analyse, Archivierung und Präsentation keltischer Kunst. In: Karl R. / Leskovar J. (Hrsg.), *Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien, Methoden, Theorie.* Tagungsbeitr. 7. *Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarch. Stud. Kulturgesch. Oberösterreich* 47. Linz, 255–268.

# **Faber Salisburgi**

Festschrift für Wilfried K. Kovacsovics zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von:

Raimund Kastler  
Felix Lang  
Holger Wendling

Salzburg 2018



Schriften zur Archäologie und Archäometrie  
der Paris Lodron-Universität Salzburg 10

**Salzburg Studien**  
Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur 18

Herausgeber der ArchaeoPlus-Reihe:

Jan Cemper-Kiesslich  
Volker Höck  
Felix Lang  
Stefan Traxler  
Edith Tutsch-Bauer  
Christian Uhlir  
Michael Unterwurzacher  
Wolfgang Wohlmayr

Mit freundlicher Unterstützung von:



O.Prof.Dr. Heinrich Schmidinger, Rektor  
Fachbereich Altertumswissenschaften



Salzburg Museum



Land Salzburg – Wissenschaft



Stadt Salzburg



Verein der Freunde der Salzburger Geschichte  
Sektion Salzburger Archäologische Gesellschaft

## Impressum

ArchaeoPlus. Schriften zur Archäologie und Archäometrie der Paris Lodron-Universität Salzburg 10  
Salzburg Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur 18

Herausgegeben von:

Raimund Kastler, Felix Lang, Holger Wendling

Salzburg 2018

ISBN 978-3-9504667-0-6

Im Eigenverlag: c/o Universität Salzburg, Fachbereich Altertumswissenschaften, Residenzplatz 1, 5020 Salzburg, Österreich.  
Tel.: ++43-(0)662-8044-4550, [archaeometrie@sbg.ac.at](mailto:archaeometrie@sbg.ac.at), [www.archaeoplus.sbg.ac.at](http://www.archaeoplus.sbg.ac.at)

Für den Inhalt der Beiträge und die Einholung von Bildrechten sind die Autoren und Autorinnen verantwortlich.

Redaktion und Satz: Felix Lang, Raimund Kastler, Holger Wendling

Layout: David Wilhelm

Umschlaggestaltung: Ulrich Höllhuber

Umschlag Vorderseite: Weihealtar vom Residenzplatz in Salzburg, © Bundesdenkmalamt. Oinochoe. Salzburg Museum  
Inv. ARCH 3172A. Foto: L. Huber (siehe Huber in diesem Band, 122 Abb. 1). Zwei Münzen vom Kapuzinerberg. Fotos  
U. Schachinger (siehe Schachinger in diesem Band, 244f. Abb. 2,21; 3,43). Rückseite: Haterius-Inschrift. Foto: P. Scherrer  
(siehe Scherrer in diesem Band, 265 Abb. 1).

Druck: Friedrich Druck & Medien GmbH, Linz