

Martin Guggisberg

Handlungsbilder oder handelnde Bilder? Narrative Konstruktionen in der eisenzeitlichen Kunst nördlich und südlich der Alpen

Unter dem Einfluss des Südens öffnen sich die eisenzeitlichen Kulturen des circum-alpinen Raumes ab dem 7. Jahrhundert v. Chr. verstärkt der figürlichen Bildkunst. Anders als in der griechischen und etruskischen Kunst, wo narrative Darstellungen von Mythen, religiösem Kosmos und alltäglichem Dasein weit verbreitet sind, spielen erzählende Bilder in der Kunst der Veneter, Lepontier, Räter, Kelten und vieler anderer Völker des angesprochenen Gebiets jedoch nur eine untergeordnete Rolle; dies obschon – nicht zuletzt aufgrund der prominenten Darstellungen von Leierspielern in der Bildkunst – davon auszugehen ist, dass Dichter, Sänger und Barden auch in diesem Raum eine vielfältige Erzählkultur pflegten.¹ In der darstellenden Kunst steht jedoch nicht das Erzählen von Geschichten im Vordergrund, sondern die Verdichtung weiter gefasster, allgemeinerer Ideen in einzelnen, z. T. stark verfremdeten Bildern, die oftmals von symbolhaftem Charakter und heute nur mehr schwer entzifferbar sind. In besonderem Masse gilt diese Feststellung für die keltische Kunst der späten Hallstatt- und frühen Latènezeit, die sich unter dem Einfluss des Südens erstmals der figürlichen Bilderwelt öffnete, jedoch – bis auf wenige Ausnahmen – hieratische Kompositionen bzw. fantastische Figuren- und Figurengruppen – bevorzugte. Am Alpensüdfuß und in den südöstlichen Alpentalern ist die Offenheit gegenüber der erzählenden Kunst des Mittelmeerraumes etwas größer. Umfangreichere Bilderzyklen sind hier keine Seltenheit, namentlich in der sog. Situlenkunst mit ihren verschiedenen regionalen Ausprägungen.² Allerdings beschränkt sich das Spektrum der Bilder auch in der Situlenkunst auf einige wenige Themen wie Prozessionen und militärische Aufzüge, Bankette, Wettkämpfe, Symplegmata, Jagd und Ackerbau, deren narrative Dimension im Einzelnen oftmals eher schwierig zu beurteilen ist.³ Besonders beliebt waren die zuerst

¹ Reichenberger 1985.

² Huth 2003.

³ Erschwerend für die Beurteilung erweist sich insbesondere das Fehlen einer literarischen

genannten Darstellungen von Prozessionen und militärischen Aufzügen, die sich in der Regel durch eine lebhaftere Schilderung des Geschehens und eine bemerkenswerte Liebe zum Detail auszeichnen. Unter den Denkmälern ragt die reich verzierte Situla aus der Certosa von Bologna heraus (**Abb. 1**).⁴ Sie ist – von unten nach oben – geschmückt mit einem Tierfries, einem Register mit einer Pflugszene, einem sitzenden Musikantenpaar und einer Jagd, einem Fries mit einer Prozession von Frauen und Männer mit diversen Opferdienern sowie zuoberst einem nach links gerichteten Zug von schwer bewaffneten Soldaten. Obwohl der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Registern nicht *a priori* feststeht, geht man in der Forschung gemeinhin davon aus, dass sich die dargestellten Szenen auf Geschehnisse im Rahmen eines großen Festes beziehen, bei dem wohl auch die reich geschmückten Situlen selbst eine prominente Rolle spielten.⁵ Zeugnisse ähnlicher, mit Prozessionen, Opfern und Wettkämpfen verbundener Feste sind im eisenzeitlichen Mitteleuropa weit verbreitet. Erinnerung sei etwa an die auf dem ‚Kultwagen‘ von Strettweg dargestellte Prozession.⁶ Hier wird – in spiegelbildlicher Wiederholung – ein Hirsch von männlichen und weiblichen Kultteilnehmern zu Fuß sowie berittenen Soldaten mit Helm und Schild zum Opfer geführt.

Die bildlichen Zeugnisse der Situlenkunst und der mit ihr verwandten Werke werden gerne als Bezugspunkt für die Rekonstruktion der realen Lebenswelt in der Eisenzeit herangezogen, sowohl für die Bewohner des inner- und südalpinen Raumes als auch für die nördlich des Alpenbogens beheimateten Kelten. Doch gab es eine solche kulturelle Koiné tatsächlich, und wie widerspiegelt sie sich gegebenenfalls in der Bilderwelt diesseits und jenseits der Alpen? Im Folgenden möchte ich den Blick auf die Frage nach der narrativen Dimension des Kunstschaffens im angesprochenen Raum und möglichen transalpinen Verbindungen richten, dies am Beispiel zweier Monumente bzw. Monumentgruppen, die eine Schlüsselrolle für das Verständnis der eisenzeitlichen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. spielen, dem Fragment einer Reliefstele aus Bormio im Veltlin und den vier keltischen Kriegerstatuen vom Glauberg in Hessen.

Überlieferung, die Auskunft geben könnte darüber, ob die dargestellten Szenen ein reales Geschehen (z. B. ein bestimmtes ‚Fest‘) bildlich festhalten und damit in erster Linie beschreibender Natur sind, oder ob es sich um Ausschnitte aus einer überhöhten kosmologischen bzw. mythologischen Geschichte handelt mit entsprechendem erzählerischem Anspruch. Zur Unterscheidung von Beschreibung und Erzählung in der antiken Bildkunst s. Giuliani 2003, 21–37.

⁴ Lucke und Frey 1962, 59 Nr. 4 Taf. 16–20.64.

⁵ In Auswahl: Lucke und Frey 1962, 45; 49; Eibner 1981, 261; Kossack 1999, 67–68, 81–82, 88. Kritisch zur inhaltlichen Deutungsmöglichkeit der Situlenkunst: Torbrügge 1992; Koch 2003.

⁶ Egg 1996, 14–61 Abb. 6–17 Taf. 3–13.



Abb. 1: Situla aus der Certosa von Bologna, Umzeichnung (nach Kat. Wien 1962, Taf. 14).

Die Stele von Bormio

Das Fragment der Reliefstele war sekundär in einem Gebäude des Dorfes Bormio im Veltlin verbaut und wurde 1944 bei dessen Abbruch entdeckt (**Abb. 2**).⁷

Es besteht aus grünlichem Serpentin, wie er in der Umgebung des Fundortes ansteht, und dürfte demzufolge vor Ort entstanden sein. Ikonographie und Stil der Stele sprechen dafür, dass das Werk von einem Bildhauer mit engen Verbindungen zu den etruskischen Zentren der Poebene hergestellt wurde, wo die stilistisch nächsten Parallelen in Form der sogenannten Felsiner Stelen bekannt sind.⁸ Zeitlich dürfte sie in das spätere 5. oder 4. Jahrhundert v. Chr. zu datieren sein.⁹

Die Reliefplatte ist auf drei Seiten, unten links und rechts, gebrochen, während der obere, von einer horizontalen Leiste mit Zickzackornament begleitete Rand dem originalen Stelenabschluss entspricht. Das Bildfeld ist mittels eines horizontalen Ornamentbandes in zwei figürliche Friese aufgeteilt. Vom unteren ist nur noch ganz wenig erhalten: der Ansatz eines Helmes bzw. eines Helmbuschs, der mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem nach links schreitenden Krieger gehört. Krieger mit entsprechenden Helmen kennen wir beispielsweise von der Certosa-Situla in Bologna (**Abb. 1**). Wie dort könnte der Helmträger in eine nach links schreitende militärische Formation eingebunden gewesen sein.

Besser ist hingegen der Erhaltungszustand des oberen Frieses. Hier ist in der rechten Bildhälfte ein frontal stehender Krieger mit Hörnerhelm und großem Schild vor der Brust zu erkennen, der mit der rechten Hand eine Standarte hält. Der Schild hat die Form einer aufgespannten Tierhaut, wofür sich gute Parallelen in der keltischen Bewaffnung des 5. Jahrhunderts v. Chr. finden.¹⁰ Nach links folgt eine senkrecht auf dem Boden stehende Lanze mit der Spitze nach oben, des weiteren ein nach rechts ausschreitender Hornbläser mit kurzem kreuzschraffiertem Rock, mit dem ein Brustpanzer oder ein Kettenhemd gemeint sein könnte. Ein am Hüftgurt getragener Dolch unterstreicht auf jeden Fall den militärischen Charakter des Musikanten, ebenso der Rundschild, der mit einer Schleife an seinem linken Arm befestigt ist. Über dem Kopf des Hornbläusers ist ein länglicher, leicht gekrümmter Gegenstand zu erkennen, der mit dem einen geschwungenen Ende direkt an die Randleiste anstößt, mit dem anderen auf einem nicht ganz eindeutig bestimmbar Träger aufliegt. Es

⁷ Rittatore Vonwiller 1971; Pauli 1973; vgl. ferner Rittatore Vonwiller 1970–1973; Pauli 1970–1973; Sordi 1970–1973. Das erhaltene Fragment misst 34 cm in der Höhe und 31 cm in der Breite. Über den originalen Standort ist nichts bekannt. L. Pauli vermutet ihn in einem Heiligtum, das er im Umkreis der etwas oberhalb des Dorfes gelegenen warmen Quellen lokalisiert.

⁸ Ducati 1912; Sary-Rimpau 1988.

⁹ Pauli 1973, 113. Die Datierung erfolgt primär über antiquarische Details.

¹⁰ Vgl. z. B. die Schilde aus Gräbern vom Dürrnberg bei Hallein: Grab 39/2: Penninger 1972, 71–73 Taf. 36,6; Pauli 1973, 92–93; Pauli 1978, 238–247. Grab 373: Egg u. a. 2009.



Abb. 2: Relief von Bormio. Museo Archeologico Paolo Giovio; Foto nach Gipsabguss im Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz.



Abb. 3: Stele mit Darstellung eines mit der Machaira bewaffneten Kriegers aus der Umgebung von Volterra; Pomarance, Palazzo Ricci (nach Aranguren u. a. 2007, 820 Abb. 9).

könnte sich dabei um eine Hand handeln, die den länglichen Gegenstand umfasst. Dieser lässt sich am ehesten als ein Schwert bzw. eine Machaira mediterranen Typs identifizieren, deren Klinge einseitig geschwungen und vom Griff mit einem vorspringenden Handschutz abgesetzt ist. Die Machaira dient in der mediterranen Welt unterschiedlichen Zwecken. Als Hiebwaffe wird sie zum Töten von Tieren, besonders beim Opfer, verwendet, sie kann aber auch im Kampf das zweischneidige Schwert ersetzen.¹¹ Verwendet wurde die Machaira vor allem in der griechischen und orientalischen Welt, aber auch die Etrusker haben sie gekannt, wie namentlich die Darstellung eines mit dem Krummschwert bewaffneten Kriegers auf einer Reliefstele aus der Umgebung von Volterra bezeugt, die heute in der archäologischen Sammlung des Palazzo Ricci in Pomarance aufbewahrt wird (**Abb. 3**).¹² Auch auf einer profefelsinischen Grabstele aus Marano di Castenaso bei Bologna ist eine Machaira dargestellt, diesmal losgelöst von jedem Handlungsrahmen am oberen Rand des Bildfeldes über einem raubkatzenartigen Fabelwesen.¹³

¹¹ Jarva 2013, 411–412.

¹² Pomarance, Palazzo Ricci: Fiumi 1961, 266–267 Anm. 44; 291; Aranguren u. a. 2007, 820 Abb. 9.

¹³ Die Stele scheint bislang unpubliziert zu sein: vgl. http://www.archeobologna.beniculturali.it/bo_castenaso/marano_necropoli/scavo_07.htm (aufgerufen am 27.1.2016).

Auch wenn ein endgültiger Bildentscheid nicht möglich ist, spricht das Wenige, was erhalten ist, dafür, dass die Hand, die die mutmaßliche Waffe führt, weit nach hinten ausholt. Ähnliche Bildschemata sind in der mediterranen Kunst vor allem von Kampfdarstellungen bekannt, etwa vom Bild des Neoptolemos auf der Kalpis des Kleophrades in Neapel.¹⁴ Der jugendliche Hoplit holt mit der Machaira weit aus, um den Trojanerkönig Priamos auf dem Altar zu erschlagen. Ähnlich ist ein Zweikampf zwischen einem Griechen und einem Perser auf einer attisch rotfigurigen Schale des Triptolemos-Malers in Edinburgh gestaltet (**Abb. 4**).¹⁵

Der siegreiche Grieche holt auch in diesem Fall mit der Machaira zum finalen Schlag gegen den barbarischen Gegner aus. Die Darstellung lässt sich mit der Szene von Bormio nicht zuletzt deswegen gut vergleichen, weil die Machaira hier wie in Bormio die ornamentale Bildfeldumrandung mit der Spitze tangiert. Die angeführten Vergleiche in der attischen Keramik kommen der Darstellung auf dem Relief von Bormio ikonographisch recht nahe und können uns eine Vorstellung von der möglichen Rekonstruktion der Szene geben, obschon sie wegen der großen Distanz und fehlender konkreter Belege aus dem circumalpinen Raum als Vorbilder nur indirekt in Frage kommen.¹⁶ Eine Kampfszene würde auch gut zum Hornbläser passen, der ja ebenfalls bewaffnet ist. Auch eine Art Waffentanz, wie er auf der Kline von Hochdorf und auf Felsritzungen im Val Camonica dargestellt ist, könnte in Betracht kommen.¹⁷ Ein definitiver Entscheid in der Frage, wie die Szene links des Hornbläusers zu ergänzen ist, ist nicht möglich. Feststeht jedoch, dass sich der Relieffries im Rücken des Musikanten noch ein gutes Stück weiter fortgesetzt hat.

Die Thematik der beiden Relieffriese ist von einem militärisch-kriegerischen Unterton geprägt. Ludwig Pauli deutete die frontal dargestellte Figur mit Schild und Hörnerhelm als Götterstatue in einer Kultszene, aufgrund ihrer Übergröße, der frontalen Darstellungsweise sowie aufgrund der Tatsache, dass sie auf einem separaten Podest steht, das aus dem Reliefgrund herausragt. Der Musikant mit dem Horn scheint dem Götterbild im Rahmen einer Kulthandlung die Referenz zu erweisen. Hornbläser sind in der Kunst des südlichen Alpenraums und der Poebene

¹⁴ Beazley ARV² (1963) 189,74; Paralipomena (1971) 341; Simon 1981, Abb. 128; 129.

¹⁵ Beazley ARV² (1963) 364,46; Paralipomena (1971) 364; Addenda (1982) 110; Hölscher 1974, 79 Taf. 19; CVA Edinburgh, The National Museums of Scotland. Great Britain Fasc. 16 (Oxford 1989) 24–25 Taf. 23,7.8; Muth 2008, 245; 255 Abb. 160; 164. Das Innenbild mit der Kampfdarstellung ist partiell übermalt, doch ist von der Waffe des griechischen Hopliten genügend erhalten, um diese zu einer Machaira zu ergänzen.

¹⁶ Krieger, die mit ihrem Schwert in vergleichbarer Weise wie die griechischen Darstellungen weit nach hinten ausholen, sind auch von den Felszeichnungen des Valcamonica bekannt: Anati 2004, 280–281; Abb. 278; 279; 203 Abb. 280.

¹⁷ Kline von Hochdorf: Biel 1985, 94–95; Abb. 54 Taf. 28; Valcamonica: Anati 1994, 56 Abb. 45.



Abb. 4: Innenbild einer Schale des Triptolemos-Malers mit einer Kampfszene zwischen einem Griechen und einem Perser, um 460 v. Chr. Edinburgh, National Museums of Scotland (nach Hartwig 1893, Taf. 56).

keine Seltenheit. Sie stehen meist im Zusammenhang mit kriegerischen Aktionen oder mit einer Gottheit, die betont militärisch dargestellt ist. So ist beispielsweise auf einer Grabstele von der Via Righi in Bologna aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. ein Zweikampf zwischen zwei Soldaten zu sehen, deren einer in ein Horn bläst (**Abb. 5**).¹⁸ Ein weiterer Hornbläser ist auf dem Bronzespiegel Arnoaldi in Bologna dargestellt, der in seiner Frontalität und der hieratischen Kombination mit zwei Fabelwesen an eine göttliche Erscheinung gemahnt,¹⁹ nicht unähnlich der gehörnten

¹⁸ Stary-Rimpau 1988, 256 Nr. 209; Kat. Venedig 178 Abb. Vergleichbar ist die Szene auf der Situla Este-Benvenuti, in der ein rückwärts fallender Hornbläser von einem Krieger mit Lanze attackiert wird: Lucke und Frey 1962, 62–67 Nr. 7 Abb. 8, 17 Taf. 23–26; 65.

¹⁹ Sassatelli 1981, Nr. 1; Macellari 2002, 220–221 Nr. 11 Taf. 19.143. Vgl. ferner den Hornbläser auf einem Votivblech aus Este: Kat. Wien 1962, 123 Nr. 56



Abb. 5: Bologna, Via Righi. Scheibenkopfstele mit Zweikampf und Reiterfries
(nach Kat. Venedig 2000, 178).

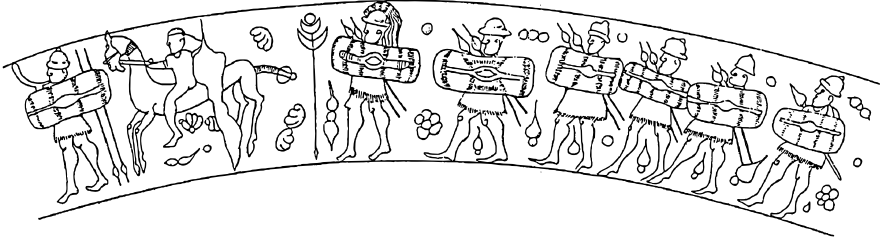


Abb. 6: Situla Arnoaldi: Ausschnitt mit Kriegerzug (nach Frey 1973, Abb. 1,1).

Kriegerfigur auf der Stele von Bormio selbst. Besonders gut ist schließlich die Szene auf der Situla Arnoaldi von Bologna mit unserem Reliefbild zu vergleichen (**Abb. 6**).²⁰

Hier führt ein mit Helm und Schild gerüsteter Hornbläser eine militärische Formation an. Er schreitet auf einen Baum zu, der von seiner Position her an die Götterstatue von Bormio erinnert. Hinter ihm sind zwei senkrecht in den Boden gerammte Lanzen zu erkennen, die zusammen mit dem standartenartigen Gebilde zwischen dem nachfolgenden Reiter und dem ersten bewaffneten Fußsoldaten mit der Szenerie von Bormio gut vergleichbar scheinen. Ludwig Pauli hat den militärischen Zug auf der Situla deshalb – durchaus plausibel – ebenfalls in den Kontext einer sakralen Handlung gestellt.

Sowohl auf der Situla Arnoaldi als auch auf der Stele von Bormio ist das Kultgeschehen mit einem Zug marschierender Krieger verbunden. Auch wenn es nicht möglich ist, die beiden Bildfriese des Reliefs von Bormio im Sinne eines kontinuierlichen Handlungsablaufs gesichert aufeinander zu beziehen – und die Fußsoldaten somit nicht zwangsläufig zu einer Prozession gehören, die sich auf das im oberen Register dargestellte Kultbild zubewegt –, bietet es sich dennoch an, in der militärischen Formation einen Hinweis auf den performativen Charakter der Geschehnisse zu erkennen, in welche die Kriegerstatue eingebettet ist.²¹

In ihrer Frontalität ist der Kriegerfigur ein Gestaltungsprinzip eigen, das in der mediterranen Bildkunst seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. für Götter- und Heroenbilder verwendet wird. Bevorzugt kommt es bei der sog. Herrin bzw. dem Herrn der Tiere und den mit diesen Gottheiten assoziierten Erscheinungen zur Anwendung und wird als Bildchiffre gerade auch im alpinen und circumalpinen Raum rezipiert.²² Erinnert sei in diesem Zusammenhang etwa an die figürlichen Gürtelhaken der Frühlatènezeit oder auch an den plastischen Figurenschmuck auf der Kanne vom Glaueberg. Südlich der Alpen finden sich Reflexe des Themas in der

²⁰ Lucke und Frey 1962, 59 Nr. 3 Taf. 12–15.63.

²¹ Auf dem Wagen von Strettweg begleiten berittene Soldaten eine Opferprozession mit Hirsch. S. o. Anm. 6.

²² Guggisberg 2010.

Poebene und im Picenum. Auffällig oft ist die göttliche Figur als Krieger charakterisiert.

Allen Darstellungen ist eine ausgeprägte zentralsymmetrische Darstellungsweise gemein, die sich nicht nur auf den Krieger beschränkt, sondern sich auch auf seine ‚Entourage‘ erstreckt, auf die Tiere und Fabelwesen, die ihn begleiten. Darf man gleiches auch für die Reliefstele von Bormio vermuten? Steht auch hier der schildbewehrte Krieger in der Mitte eines symmetrisch komponierten Geschehens? Wir müssen die Frage offen lassen.²³ Immerhin gibt es jedoch unter den verwandten Felsiner Grabstelen mindestens zwei Exemplare aus der Benaccinekropole von Bologna (Grab 63) (**Abb. 7**) und dem etwas südlich der Stadt gelegenen S. Lazaro di Savena im Tal des Idice (**Abb. 8**), die ebenfalls mit dem Motiv des frontalen Kriegers in zentralsymmetrischer Komposition geschmückt sind.²⁴ Die beiden Stelen datieren noch in das ausgehende 7. oder frühe 6. Jahrhundert v. Chr. und sind damit deutlich älter als das Reliefbild aus dem Veltlin. Allerdings kehrt das Motiv des mit Schild und Lanze bewaffneten, behelmten Kriegers auch auf späteren Felsiner Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder (**Abb. 9**).²⁵ Die Darstellungen unterscheiden sich vom älteren Bildtypus lediglich dadurch, dass der Krieger hier nicht mehr streng frontal, sondern in Ausfallstellung von der Seite gezeigt wird; ein Umstand, der in erster Linie der stilistischen Entwicklung der Bildstelen geschuldet sein dürfte. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass der ikonographische Typus der Kriegerstele in Norditalien einer langen eigenständigen Tradition folgt, in deren Ausstrahlungsradius auch das Relief von Bormio entstanden ist.

Kennzeichnend für die Felsiner Grabstelen ist ihre anthropomorphe Konzeption. Sie ist besonders deutlich bei den sog. Scheibenkopfstelen der Frühzeit zu fassen, so z. B. bei der bereits erwähnten Stele von der Via Righi in Bologna (**Abb. 5**), dürfte aber auch noch den stärker abstrahierten und hufeisenförmigen Grabsteinen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. innewohnen, die sich direkt aus der älteren Tradition ableiten lassen. Könnte gleiches auch für die Stele von Bormio gelten? Ist auch sie als Abbild eines Menschen gedacht? Die Frage lässt sich nicht mit Gewissheit beantworten, da eindeutige Hinweise auf eine anthropomorphe Formgebung fehlen. In Anbetracht der starken Abstraktion, die den Felsiner Stelen generell innewohnt, ist es jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass auch eine einfache Rechteckstele als Abbild eines Menschen verstanden werden konnte, dies umso mehr als auch andere Gesichtspunkte diese Annahme nahe legen.

²³ Bereits L. Pauli 1973, 111 hat diese Möglichkeit in Erwägung gezogen.

²⁴ Kossack 1999, 50–52 Abb. 31. 32.

²⁵ Ducati 1912, 655–667 Nr. 34; 35; 44 (Seite B); 62 (Seite B); 73 (Seite A); 80; 83 (Seite B); 84 (Seite B); 90; 104; 107 (Seite B); 109; 110; 156 (Seite B); 181 (Seite B); 192 (Seite B) Abb. 70–75; Stary-Rimpau 1988.

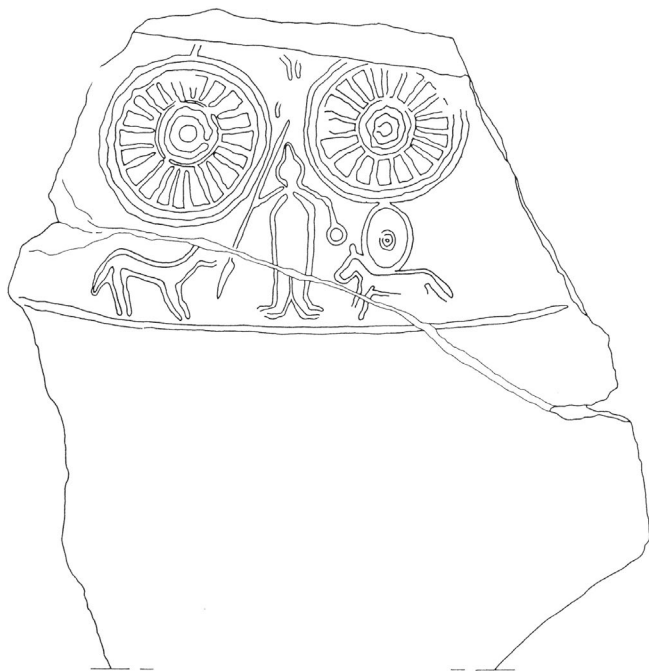


Abb. 7: Bologna, Benacci-Nekropole. Stele (Ausschnitt) mit frontalem Krieger zwischen zwei Tieren (nach Kossack 1999, 51 Abb. 31).

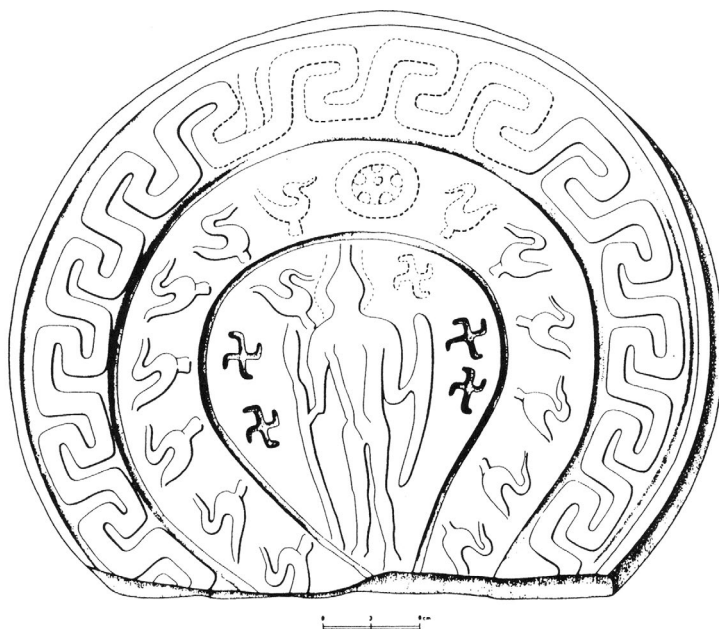


Abb. 8: S. Lazzaro di Savena. Scheibenkopfstele mit frontalem Krieger (nach Kossack 1999, 52 Abb. 32).

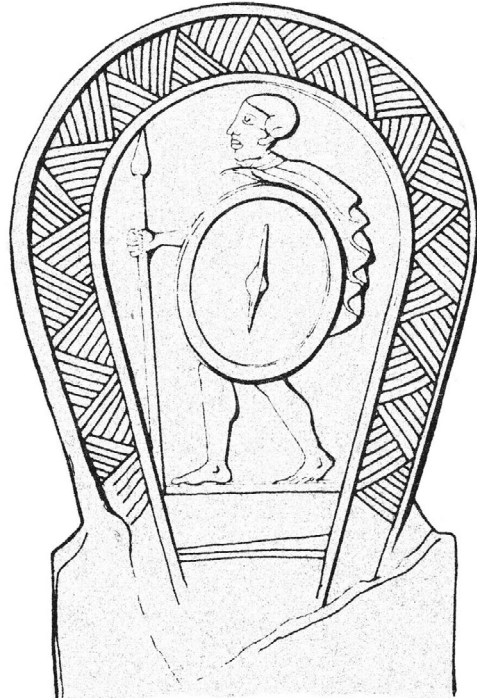


Abb. 9: Bologna, Stele mit Krieger
(nach Sary-Rampau 1988, Frontispiz).

So stellt das Relief von Bormio durch seinen Fundort in den Alpen ein wichtiges Bindeglied zwischen den anthropomorphen Stelen Norditaliens und der frühen menschlichen Großplastik im nordalpinen Raum dar, die von der italischen Steinplastik sichtlich beeinflusst ist. Gemeint sind in erster Linie die keltischen Steinskulpturen von Hirschlanden (**Abb. 10**) und vom Glauberg (**Abb. 11**), die sich sowohl in stilistischer als auch in ikonographischer Hinsicht gut mit der frontalen Kriegerdarstellung von Bormio vergleichen lassen.²⁶ Neben dem allgemeinen Bildschema der frontalen Figur sind es insbesondere Eigenheiten wie die Tragweise des Schildes oder die ungleiche stilistische Ausformung der massigen Beine und dünnen Arme, die die anthropomorphen Darstellungen diesseits und jenseits der Alpen eng miteinander verbinden.²⁷

Bemerkenswert ist außerdem, dass der Krieger von Bormio im Grunde selbst nichts anderes als eine abstrahierte Stele ist (**Abb. 12**). Von seinem Körper ragen nur die Beine, ein Arm und der behelmte Kopf hinter dem großen, brettartigen

²⁶ Frey 2002a, 104–107 Abb. 69–71 und 262–264 Kat. 3.3–3.4 Abb. 259–262 (Glauberg); 208–218 mit Abb. 191 (Hirschlanden).

²⁷ Wie bereits Pauli 1973, 92–93 erkannt hat, handelt es sich auch beim Schild des Kriegers von Bormio um einen Gegenstand, der in keltischer Tradition steht. Zum Motiv des frontal vor der Brust getragenen Schildes s. auch Guggisberg im Druck.

Schild hervor. Dieser wird selbst zum Körper der Figur. Sein oberer leicht gebogener Rand, der an den Ecken scharf nach unten umbricht und leicht nach innen zieht, bildet gewissermaßen die ‚Schultern‘ des Kriegers, analog zur abstrakten Grundform der Felsiner Stelen auf der einen und den nordalpinen Kriegerstatuen von Hirschlanden und vom Glauberg auf der anderen Seite.

Die dargelegten Bezüge erhärten damit die Annahme, dass die frontale Kriegerstatue von Bormio auf einer Stele dargestellt ist, die ihrerseits als frontales Menschenbild gedacht war. Das Bild und der Bildträger verschmelzen folglich wie bei der frühen Stelen von S. Lazzaro di Savena (**Abb. 8**) und ihren jüngeren Gegenständen aus Bologna (**Abb. 9**) zu einer konzeptionellen Einheit. Die die frontale Figur rahmenden Aktivitäten – Kriegeraufzüge, Kämpfe oder Waffentänze und musikalische Darbietungen – werden zum Spiegel von realen Handlungen, in deren Mittelpunkt die Stele selbst stand, sei es in einem Heiligtum, wie von Ludwig Pauli für das Relief aus Bormio vermutet, oder in einem sepulkralen Kontext, wie dies für die verwandten Felsiner Stelen mehrheitlich der Fall ist.

Die Krieger vom Glauberg

Von den Stelen und Grabskulpturen des italischen Raumes sind nachweislich starke Impulse über die Alpen in die keltische Welt gelangt, wo gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. mit der Skulptur von Hirschlanden und im 5. Jahrhundert v. Chr. mit den vier Kriegerstatuen vom Glauberg mit die ersten Zeugnisse einer monumentalen keltischen Steinplastik in Erscheinung treten.²⁸ Die Bezüge dieser Werke zur italisch-etruskischen Skulptur sind in der Forschung bereits gebührend beleuchtet worden. Das Relief von Bormio stellt, wie erwähnt, ein wichtiges Bindeglied zwischen den beiden Bildtraditionen dar, was nicht zuletzt auch daraus ersichtlich wird, dass sich die keltischen Skulpturen in der flachen und zweidimensionalen Ausarbeitung ihrer Oberkörper nicht nur ikonographisch und stilistisch, sondern auch formal eng an die Stelen des südalpinen Raumes anschließen. Nicht zuletzt aus diesem Grund liegt es nahe anzunehmen, dass die Kriegerdarstellung auf der Stele von Bormio und die freiplastischen Skulpturen aus Südwestdeutschland nicht nur unter formalen und ikonographischen Gesichtspunkten, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht miteinander in einer engen Beziehung stehen.

Ein entscheidender Unterschied zwischen den Bildwerken besteht allerdings darin, dass der Krieger von Bormio in einen größeren deskriptiven Kontext eingebettet ist, während es sich bei den Statuen vom Glauberg um scheinbar isolierte Einzelmonumente handelt. Der Eindruck scheint sich damit zu bestätigen, dass

²⁸ a.O. Anm. 26. Zur anthropomorphen Großplastik in Mitteleuropa: Bonenfant 1998; Kat. Frankfurt 2002, 313–327 Nr. 117–146.



Abb. 10–11: Der Krieger von Hirschlanden. Foto Landesmuseum Württemberg, Stuttgart;
Der Krieger vom Glauberg; Foto: Keltenwelt am Glauberg, U. Seitz-Gray.



Abb. 12: Die Kriegerstatue auf dem Relief von Bormio, Ausschnitt; Foto nach Gipsabguss im Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz.

die keltische Kunst narrativen Konzepten ablehnend gegenüber stand und stattdessen das symbolhafte Einzelbild bevorzugte. Ein Punkt wird dabei allerdings allzu leicht übersehen: der Aufstellungs- bzw. Verwendungskontext der Denkmäler.

Die Statuen vom Glauberg wurden in sekundärer Lage in einem Graben gefunden, der den großen Grabhügel umschließt.²⁹ Der originale Standort der Skulpturen innerhalb des monumentalen Grab- und Sakralkomplexes vom Glauberg ist nicht bekannt. Denkbar ist ein Zusammenhang mit einem hypothetischen ‚heiligen Bezirk‘, den die Ausgräber im Nordwesten des großen Grabhügels postulieren. Wie man den Komplex im einzelnen aber auch immer rekonstruiert, feststeht, dass die Skulpturen zusammen mit den fürstlichen Gräbern und den sie umgebenden architektonischen Strukturen den Mittelpunkt einer monumentalen Anlage bildeten, die als sepulkrales und sakrales Zentrum einer größeren Gemeinschaft fungierte und als solches Ort von besonderen rituellen Handlungen war. Gerade die fast 400 m lange ‚Prozessionsstrasse‘, die von Südosten auf den Grabhügel zuführt, lässt die Dimension der hier praktizierten rituellen Aktivitäten erahnen. Die vier Kriegerstatuen dürften zentraler Bestandteil dieses Geschehens und somit in einen übergeordneten Handlungsrahmen eingebunden gewesen sein, wie dies oben aufgrund des Bildkontextes auch für die Stele von Bormio und die darauf dargestellte Kriegerstatue postuliert wurde.

Die Skulpturen vom Glauberg stellen demzufolge keine isolierten Einzelmonumente dar. Vielmehr waren sie auf ein spezifisches rituelles Geschehen mit Umzügen und anderen performativen Aktionen ausgerichtet, das für ihr Verständnis existentiell gewesen sein muss. In Analogie zur Darstellung auf der Stele von Bormio und in gleichzeitiger Verdichtung des dortigen Bildprogramms werden sie damit zu eigenständigen Akteuren in einem durch die Kultgemeinde *realiter* inszenierten ‚Handlungsbild‘.

Schlussfolgerungen

Zu Beginn dieses Beitrags wurde die Frage aufgeworfen, ob und, wenn ja, inwiefern das Konzept einer die Völker nördlich und südlich der Alpen miteinander verbindenden kulturellen Koiné im Bereich einer narrativen Bildkunst tragfähig ist. Diese Frage lässt sich mit dem alleinigen Blick auf die Skulpturen von Bormio und vom Glauberg nicht abschließend beantworten, und es muss noch einmal betont werden, dass von ‚Erzählungen‘ im Sinne der mediterranen Kunst kaum gesprochen werden kann. Immerhin hat die Gegenüberstellung gezeigt, dass wir die Monumente in beiden Fällen nicht als isolierte Einzelobjekte betrachten dürfen, sondern

²⁹ Kat. Frankfurt 2002, 103 mit Abb. 68 (Fundlage der großen Statue); Frey und Herrmann 1997, 470–474 Abb. 10–14; Herrmann 2008, bes. Pläne Abb. 1; 2 und 12.

als Denkmäler, die in einen größeren performativen Aktionsrahmen eingebunden waren und so zum Mittelpunkt eines durch die jeweiligen Kultgemeinschaften inszenierten ‚Handlungsbildes‘ mit Aufzügen, Tanz, Musik, Banketten und anderem mehr wurden.

Mit Blick auf das Kunstschaffen im nordalpinen Raum ist diese Beobachtung nicht zuletzt auch für das Verständnis der frühkeltischen Kunst als Ganzes von Interesse. Diese ist in erster Linie eine angewandte Kunst, die auf funktionalen Trägern wie z. B. Gefäßen, Waffen oder Trachtutensilien aufgebracht war. Im Gegensatz zur mediterranen Kunst kennt die keltische Kunst von wenigen Ausnahmen abgesehen so gut wie keine für sich selbst konzipierten Einzelmonumente. Die keltischen Kunstwerke sind stattdessen mit Objekten verbunden, die in konkreten Kontexten verwendet wurden. Dabei manifestiert sich der spezifische Charakter der Darstellungen oftmals erst im Moment der Manipulation des Bildträgers bzw. erst dann, wenn dieser gedreht oder bewegt wird. Was ich damit meine, offenbart sich besonders deutlich am goldenen Halsring von Waldalgesheim,³⁰ dessen Pufferenden mit üppigen, ineinander verschlungenen Ranken geschmückt sind (**Abb. 13**). Erst wenn man den Ring in die Hand nimmt und ihn um seine eigene Achse dreht, wird man gewahr, dass dem scheinbar willkürlichen Verlauf der Ranken die klare Struktur einer spiegelsymmetrischen Palmette zugrunde liegt (**Abb. 14**). Ebenso offenbart sich die komplexe, teils geritzte, teils plastisch aufgesetzte Figurenzier bei Gefäßen, wie etwa der keltischen Röhrenkanne vom Glauberg, erst in dem Moment, in dem man das Gefäß in die Hand nimmt, es manipuliert und zum Ausschütten seines Inhalts ansetzt. Hingewiesen sei hier insbesondere auf den Schmuck am Ansatz des Röhrenaussgusses, wo sich inmitten der pflanzlichen Ornamentik ein menschliches Gesicht mit großen Augen, Nase und mächtigen Augenbrauen verbirgt.³¹ Der bärtige Männerkopf, der die Henkelattasche der Röhrenkanne von Waldalgesheim bildet, wird von einem vegetabilen Gebilde gerahmt, das sich bei einer Drehung um 180° in zwei Vogelfiguren verwandelt (**Abb. 15**).³²

Durch das Drehen und Wenden des Halsrings oder der Kannen kommt ‚Bewegung‘ in die Darstellung, entschlüsselt und transformiert sich das Bild, wird aus einer wild wuchernden Ranke eine geordnete Palmette bzw. aus einem Palmettenornament ein schemenhaftes menschliches Gesicht oder ein Vogel.

Wir wissen über die Bedeutung der keltischen Bilderwelt nur sehr wenig. Aber es ist anzunehmen, dass die Kelten mit den angesprochenen Transformationen ganz spezifische mythologische Ereignisse und Geschichten verbanden. Paul Jacobsthal

³⁰ Joachim 1995, 60–66 Abb. 37–43 Farbtaf. 5b; Kat. Frankfurt 2002, 304 Nr. 99 Abb. 342.

³¹ Kat. Frankfurt 2002, 144 Abb. 104; Frey 2002b, 202 Abb. 186,1.

³² Joachim 1995, 38–53 Abb. 18–31; bes. Abb. 19, 23,3 und Farbtaf. 2. Vgl. Kruta 1986, 20; 22 Abb. 10; Frey 2002a, 202 Abb. 186,2; Bagley 2014, 266.



Abb. 13 (links), 14 (rechts oben) und 15 (rechts unten): Mit Palmette verziertes Pufferende des Goldhalsrings von Waldalgesheim. Foto LVR-LandesMuseum Bonn, J. Vogel; Umzeichnung der Palmette auf dem Halsring von Waldalgesheim (nach Frey 1995, Abb. 120); Henkelatlasche der Röhrenkanne von Waldalgesheim mit bärtigem Männergesicht und Palmette, die sich bei einer Drehung um 180° in zwei fantastische Vögel verwandelt (nach Kruta 1986, 22 Abb. 10).

hat das Phänomen mit der Geschichte von Alice im Wunderland verglichen, und insbesondere mit der Katze von Cheshire, die im einen Moment schemenhaft im Baum zu erkennen ist, und im nächsten hinter den Blättern wieder verschwindet.³³ Indem er den Bildträger und damit auch die Darstellung bewegt und verändert, wird der Betrachter selbst zum konstitutiven Bestandteil dieser Bilder, mit anderen Worten zum Akteur in einem letztlich durchaus erzählerischen Prozess. Ein Vorgang, der sich, unter ähnlichen Vorzeichen, auch bei den beiden eingangs betrachteten Skulpturen von Bormio und vom Glauberg beobachten ließ und als Zeichen dafür gewertet werden kann, dass dem süd- und nordalpinen Kunstschaffen mehr Gemeinsamkeiten eigen sind, als man auf den ersten Blick vermuten möchte.

³³ Jacobsthal 1944, 19; Megaw 1970.

Literatur

Anati 1994

E. Anati, *Valcamonica Rock Art. A New History for Europe* (Capo di Ponte 1994).

Anati 2004

E. Anati, *Civiltà delle pietre. Valcamonica una storia per l'Europa* (Capo di Ponte 2004).

Aranguren u. a. 2007

B. Aranguren u. a., *Guerrieri e artigiani. L'alta valle del Cecina dalla Preistoria al Rinascimento*. Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana 3, 2007, 818–822.

Bagley

J. M. Bagley, *Zwischen Kommunikation und Distinktion. Ansätze zur Rekonstruktion frühlatènezeitlicher Bildpraxis*, Vorgeschichtliche Forschungen 25 (Rahden/Westf. 2014).

Biel 1985

J. Biel, *Der Keltenfürst von Hochdorf* (Stuttgart 1985).

Bonenfant 1998

P.-P. Bonenfant, *La statuaire anthropomorphe du premier âge du fer*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté / Université de Franche-Comté 43 = 667 (Besançon 1998).

Ducati 1910

P. Ducati, *Le pietre funerarie felsinee*. Monumenti Antichi 20,1, 1910, 360–727.

Egg 1996

M. Egg, *Das hallstattzeitliche Fürstengrab von Strettweg bei Judenburg in der Oststeiermark* (Mainz 1996).

Egg u. a. 2009

M. Egg, R. Goedecker-Ciolek, M. Schönfelder und K. W. Zeller, *Ein eisenzeitlicher Prunkschild vom Dürrnberg bei Hallein, Land Salzburg*. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentrum Mainz 56, 2009, 81–103.

Eibner 1981

A. Eibner, *Darstellungsinhalte in der Kunst der Hallstattkultur. Gedanken zum „überhöhten“ Leben im Situlenbergbereich und Osthallstattkreis*, in: *Die Hallstattkultur. Symposium Steyr 1980* (Linz 1981) 261–296.

Fiumi 1961

E. Fiumi, *La "facies" arcaica del territorio volterrano*. Studi Etruschi, 29, 1961, 253–292.

Frey 1973

O.-H. Frey, *Bemerkungen zur hallstattischen Bewaffnung im Südostalpenraum*. Arheološki vestnik 24, 1973, 621–636.

Frey 1995

O.-H. Frey, *Das Grab von Waldalgesheim. Eine Stilphase des keltischen Kunsthandwerks*, in: H.-E. Joachim (Hrsg.), *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin*, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 3 (Köln 1995) 159–206.

Frey 2000

O.-H. Frey, *Keltische Großplastik*, in: J. Hoops (Hrsg.), *Realexikon der germanischen Altertumskunde* 16 (2000) 395–407.

Frey 2002a

O.-H. Frey, *Menschen oder Heroen? Die Statuen vom Glauberg und die frühe keltische Großplastik*, in: Kat. Frankfurt 2002, 104–107.

Frey 2002b

O.-H. Frey, *Frühe keltische Kunst – Dämonen und Götter*, in: Kat. Frankfurt 2002, 186–205.

Frey und Herrmann 1997

O.-H. Frey und F.-R. Herrmann, *Ein frühkeltischer Fürstengrabhügel am Glauberg im Wetteraukreis, Hessen*. *Germania* 75, 1997, 459–550.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Guggisberg 2010

M. A. Guggisberg, *The Mistress of Animals, the Master of Animals. Two Complementary or Oppositional Religious Concepts in Early Celtic Art?*, in: D. B. Counts, B. Arnold (Hrsg.), *The Master of Animals in Old World Iconography* (Budapest 2010) 223–236.

Guggisberg im Druck

M. A. Guggisberg, *Beitrag* in: O. Cavalier (Hrsg.), *Le guerrier de Mondragon. Recherches sur une oeuvre celtique de la fin de l'époque hellénistique, Avignon, Musée Calvet* (im Druck)

Hartwig 1893

P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles* (Stuttgart 1893).

Herrmann 2008

F.-R. Herrmann, *Fürstengrabhügel 2 am Glauberg in seinem Umfeld*, in: *Der Glauberg in keltischer Zeit. Zum neuesten Stand der Forschung. Öffentliches Symposium 14.–16. September 2006 Darmstadt* (Wiesbaden 2008) 89–107.

Hölscher 1974

T. Hölscher, *Ein Kelchkrater mit Perserkampf*. *Antike Kunst* 17, 1974, 78–85.

Huth 2003

Chr. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild. Anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit* (Berlin 2003).

Jacobsthal 1944

P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (London 1944).

Jarva 2013

E. Jarva, *Arming Greeks for Battle*, in: B. Campbell und L. A. Tritle (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World* (Oxford 2013) 395–418.

Joachim 1995

H.-E. Joachim, *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin* (Köln 1995).

Kat. Frankfurt 2002

Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Ausstellungskat. Frankfurt (Stuttgart 2002).

Kat. Venedig 2000

M. Torelli (Hrsg.), *Gli Etruschi*. Ausstellungskat. Venedig (Mailand 2000).

Kat. Wien 1962

Situlenkunst zwischen Po und Donau. Verzierte Bronzearbeiten aus dem ersten Jahrtausend v. Chr. Ausstellungskat. Naturhistorisches Museum (Wien 1962).

Koch 2003

L. C. Koch, *Zu den Deutungsmöglichkeiten der Situlenkunst*, in: U. Veit u. a. (Hrsg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*, Tübinger archäologische Taschenbücher 4 (Münster 2003) 347–367.

Kossack 1999

G. Kossack, *Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.–6. Jahrhundert v. Chr. Geburt)*, Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse N.F. 116 (München 1999).

Kruta 1986

V. Kruta, *Le corail, le vin et l'arbre de vie. Observations sur l'art et la religion des Celtes du Ve au Ier siècle avant J.-C.*, *Etudes Celtiques* 23, 1986, 7–32.

Lucke und Frey 1962

W. Lucke und O.-H. Frey, *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, *Römisch-Germanische Forschungen* 26 (Berlin 1962).

Macellari 2002

R. Macellari, *Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna (550–350 a.C.)* (Venedig 2002).

Megaw 1970

V. Megaw, *Cheshire Cat and Mickey Mouse. Analyses, Interpretation and the Art of the La Tène Iron Age*. *Proceedings of the Prehistoric Society* 36, 1970, 261–279.

Muth 2008

S. Muth, *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Image & Context* 1 (Berlin 2008).

Pauli 1970–1973

L. Pauli, *Per un'interpretazione del rilievo preromano di Bormio*. RAComo 152–155, 1970–1973, 91–112.

Pauli 1973

L. Pauli, *Ein latènezeitliches Steinrelief aus Bormio*. Germania 51, 1973, 85–120.

Pauli 1978

L. Pauli, *Der Dürrnberg bei Hallein III,1*, Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte (München 1978).

Penninger 1972

E. Penninger, *Der Dürrnberg bei Hallein I. Katalog der Grabfunde aus der Hallstatt- und Latènezeit I*. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 16 (München 1972).

Reichenberger 1985

A. Reichenberger, *Der Leierspieler im Bild der Hallstattzeit*, Archäologisches Korrespondenzblatt 15, 1985, 325–333.

Rittatore Vonwiller 1971

F. Rittatore Vonwiller, *Bassorilievo con figurazione preromana a Bormio*, in: *Oblatio. Raccolta di studi di antichità ed arte in onore di Aristide Calderini* (Como 1971) 691–702.

Rittatore Vonwiller 1970–1973

F. Rittatore Vonwiller, *Ancora del bassorilievo di Bormio*. RAComo 152–155, 1970–1973, 113–124.

Sassatelli 1981

G. Sassatelli, *Corpus Speculorum Etruscorum* (Bologna 1981).

Simon 1981

E. Simon, *Die griechischen Vasen*²(München 1981).

Sordi 1970–1973

M. Sordi, *Qualche osservazione sul rilievo di Bormio*. RAComo 152–155, 1970–1973, 125–132.

Sary-Rimpau 1988

J. Sary-Rimpau, *Die Bologneser Stelen des 7. bis 4. Jh. v. Chr.*, Kleine Schriften aus dem Vorgeschichtlichen Seminar Marburg / Philipps-Universität Marburg. Vorgeschichtliches Seminar 24 (Marburg 1988).

Torbrügge 1992

W. Torbrügge, *Bemerkungen zur Kunst, die Situlenkunst zu deuten*, in: I. R. Metzger und P. Gleirscher (Hrsg.), *Die Räter – I Reti*, Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer / Arbeitsgemeinschaft Alpenländer N.F. 4 (Bolzano 1992) 581–609.