

Gallorömische plastische Kunst in Gallien und Germanien

Stephan Seiler

Zusammenfassung

Die Entwicklung der provinzialrömischen Kunst in den gallischen und germanischen Provinzen des Römischen Reichs vom 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum 4. Jahrhundert n. Chr. ist von der Auseinandersetzung zwischen einer indigenkeltischen Tradition und griechisch-römischen Einflüssen geprägt. In diesem Spannungsfeld entwickelte sich ein eigenständiges Kunstschaffen, das insbesondere in der Großplastik bemerkenswerte Denkmäler hervorrief, die sowohl aus kunsthistorischer als auch soziologischer Sicht von Interesse sind. So können beispielsweise klassische Formen und keltische Stilelemente und damit die Adaption mediterraner Einflüsse unter Beibehaltung einer eigenen Ausdruckskraft gleichzeitig in einem Werk vorkommen. Bei der Beurteilung der provinzialrömischen Kunst stellen sich demnach Fragen nach der „Romanisierung“ der keltischen Bevölkerung, der *Interpretatio romana* bzw. *Interpretatio celtica* religiöser Kunstwerke und nach dem Kulturtransfer in der antiken Welt.

La sculpture gallo-romaine dans les provinces de Gaules et de Germanies

Le développement de l'art dans les provinces gauloises et germaniques de l'empire Romain du II^e siècle av. J.-C. au IV^e siècle apr. J.-C. est marqué par la réflexion entre la tradition indigène celte et les influences gréco-romaines. Dans ces circonstances ont été élaborées des œuvres d'art autonomes. Les sculptures surtout sont d'un grand intérêt du point de vue artistique mais aussi du point de vue sociologique. Dans une seule œuvre d'art peuvent être identifiées des formes classiques et des éléments indigènes, ce qui exprime une adaptation des influences méditerranéennes et la conservation de propres modes d'expression. Dans l'estimation de l'art des provinces romaines se posent des questions sur la romanisation des populations celtes, sur l'*interpretatio romana* ou sur l'*interpretatio celtica* des œuvres d'art religieuses et sur la transmission de la culture dans l'Antiquité.

*

Einführung

Der Bestand an antiken Denkmälern im Bereich der römischen Nordwestprovinzen im Allgemeinen und in der Großregion im Besonderen bietet eine Vielzahl plastischer Werke aus der gallorömischen Epoche zwischen dem beginnenden 1. und dem ausgehenden 4. Jahrhundert. Sie bieten Archäologen zahlreiche Möglichkeiten ihre Erforschung unter verschiedenen Ansatzpunkten durchzuführen. Die zentrale Frage, die sich immer wieder bei Betrachtung dieser Bildwerke stellt, dreht sich darum, wie sich innerhalb weniger Jahre eine Kunstform in den gallischen und germanischen Provinzen des Imperium Romanum etablieren konnte, die vordergründig von hellenistisch-römischen Einflüssen geprägt war, einheimische Traditionen jedoch nicht vergaß. Die Durchdringung der keltischen Kultur mit importierten Gattungen, Formen, Typen und Stilen sowie der griechisch-römischen Ikonographie ließ eine neue Kunstproduktion entstehen, die in der archäologischen Forschung allgemein als gallorömisches oder provinzialrömisches Kunstschaffen angesehen wird.

Durch die Analyse der Bildwerke entstehen neben den Fragen nach künstlerischen Einflüssen und Kontexten auch solche nach den Werten und Aussagen, die sich hinter dem visuellen Kommunikationssystem der gallorömischen Plastik verstecken: nach Normen, Vorstellungen und Identitäten. Der vorliegende Beitrag möchte sich diesen Fragen widmen, aber auch den äußeren Rahmenbedingungen wie der gattungsspezifischen Einteilung des Materials, der historisch-künstlerischen Entwicklung und der Aufstellungskontexte.

Forschungsstand

Die Beschäftigung mit dem Kulturtransfer in Form von statuarischer Bildsprache zwischen der hellenistisch-römischen Welt und den Nordwestprovinzen stellt trotz des großen Denkmälerbestands nach wie vor ein Desiderat dar. Die Erforschung provinzialrömischer Kunst stand im deutschsprachigen Raum lange Zeit zwischen den Disziplinen der Klassischen und der Provinzialrömischen Archäologie. Vertreter der ersten Richtung suchten nach klassischen Vorbildern in den gallorömischen Skulpturen,

unterzogen diese einem stilistischem Vergleich und bewerteten deren Ästhetik (Scott 2003, 1-7). Dies betraf sowohl die britische, als auch die deutschsprachige Forschung (vgl. Scott 2003, 3). Mit der Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien setzte sich u. a. 1937 Lothar Hahl auseinander (Hahl 1937). Zwar beschrieb Hahl detailreich die Unterschiede an datierten Denkmälern und setzte sich mit dem Phänomen der Übernahme eisenzeitlicher Stil- und Formelemente in der Kunst auseinander, doch fällt sein Urteil zeitgemäß eher abwertend aus. Für ihn trägt die Plastik das typische „provinzielle Gepräge“, es handle sich um „primitive Stücke, die jegliche handwerkliche Schulung vermissen lassen“ (Hahl 1937, 58).

Einen ganz anderen Weg fand bereits 1957 Helmut Schoppa, indem er sich zwar kurz, jedoch sehr prägnant in seinem Überblickswerk zur Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien mit dem keltischen Erbe und dem griechischen Einfluss auseinandersetzte (Schoppa 1957, 35-39). So sei das Auftreten „unrömischer“ Stilmerkmale nicht mit einer geringen künstlerischen Qualität zu erklären, sondern der keltischen Haltung zugutezuschreiben. Die einzelnen Stilphasen ließen sich an beliebten Göttertypen wie Apoll, Diana oder Victoria ablesen. Zudem weist Schoppa darauf hin, dass sich die provinzialrömische Kunst seit dem 2. Jahrhundert von der römischen emanzipierte und in der sog. „keltischen Renaissance“ einen eigenen Ausdrucksstil gefunden habe.

Die deutschsprachige provinzialrömische Forschung wiederum richtet ihren wissenschaftlichen Fokus primär auf die Untersuchung der antiken Materialkultur. Zwar gehören auch Kunstobjekte in dieses Spektrum, doch liegt der Schwerpunkt eher in der Untersuchung von Fundgattungen aus dem Militär- und Siedlungsbe- reich (Fischer 2001, 152-163). Einzelne rundplastische Funde werden in Grabungsberichten und in Monographien vorgestellt und besprochen, doch fehlt bislang eine übergreifende Analyse. Die Romanisierungsfor- schung beleuchtet zahlreiche Aspekte in kultureller und materieller Hinsicht, widmet sich jedoch auch nur bedingt der Thematik (Haffner / Von Schnurbein 2000; Pferdehirt 2007). Als Beispiel der positiven Bewertung provinzialrömischer Kunst kann der Ausstellungskatalog „Imperium Romanum: Roms Provinzen an Neckar, Rhein und Donau“ aus dem Jahr 2005 dienen, in dem sich Nina Willburger in einem zwar kurzen, jedoch ebenfalls sehr prägnanten Beitrag mit dem Phänomen der römischen Kunst in den Provinzen auseinandersetzte (Willburger 2005, 318-326). Willburger klassifiziert die provinzialrö- mische Plastik (in Baden-Württemberg) in zwei Gruppen: Skulpturen und Reliefs, die eindeutig in der Tradition der klassisch-römischen Plastik stehen und diejenigen sich daran orientierten, jedoch eindeutige keltische Stilele- mente aufwiesen (Willburger 2005, 324).

Die französischsprachige Forschung kann aufgrund des Denkmälerreichtums auf eine lange Tradition zur Thematik der gallorömischen Plastik zurückblicken. Be- reits ab 1907 publizierte Emile Espérandieu den „Recueil

général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine“, eine Sammlung der in französischen Museen vorhandenen Reliefs, Statuen und Büsten (Espérandieu 1907-1928; Lantier 1947-1965; Duval 1981). Dieser wird seit 2003 als „Nouvel Espérandieu“ mit Neufunden wei- tergeführt (Lavagne et al. 2003). Von großer Relevanz für die Thematik sind die Publikationen des französi- schen Archäologen Jean-Jacques Hatt (Hatt 1966; ders. 1979; ders. 1989). Insbesondere seine positive Neube- wertung der provinzialrömischen Plastik trug viel zu de- ren besserem Verständnis bei. Hatt widmete sich zudem in mehreren Schriften ihrer Entwicklung und arbeitete eisenzeitliche Traditionen, norditalische und hellenisti- sche Stilelemente heraus (Hatt 1966, 8-10; ders. 1979, 247-260).

Aktuelle Ansätze britischer Archäologen setzen in ihrer Bewertung der Kunst in den römischen Provinzen insbesondere bei der Überwindung der „kolonialen“ Betrachtungsweise dieser Denkmäler an (Scott 2003, 5-7). Neuere soziologische und anthropologische Frage- stellungen untersuchen die Auseinandersetzung der indigenen Gesellschaft mit der vorherrschenden Staats- kultur. Dabei spielen insbesondere die kulturelle und ethnische Interaktion sowie soziale und religiöse Funkti- onen der Artefakte eine Rolle (Johns 2003, 9-23; Webster 2003, 24-51).

Die Erforschung der provinzialrömischen Plastik hat in den letzten Jahrzehnten europaweit einen Auf- schwung erhalten. Dies liegt einerseits in deren Zu- sammenstellung in „Corpus Signorum Imperii Romani“ (CSIR) als auch durch die zweijährig stattfindenden in- ternationalen Kolloquien zur provinzialrömischen Kunst. Der CSIR dient seit 1964 der Erfassung und Veröffent- lichung römischer Skulpturen nach europäischen Län- dern, das „International Colloquium of Provincial Roman Art“ befasst sich seit 1989 mit Themenschwerpunkten.¹

Der kurze Überblick zeigt, dass sich die Bewertung der provinzialrömischen Kunst seit den Anfängen ih- rer Erforschung stark verändert hat. War die Prämisse zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine ästhetische Bewertung, so gehen heutige Untersuchungen Fragen nach keltischen Traditionen, der Auseinandersetzung mit römischer Kunst sowie religiösen und gesellschaft- lichen Aussagen nach. Die kunsthistorische Dimension der provinzialrömischen Plastik hinsichtlich ihrer typolo- gischen Vorbilder, der stilistischen Entwicklung und der Entstehung eigener Ausdrucksmöglichkeiten ist dem- nach bei weitem noch nicht ausgereizt. Ebenso bieten Fragestellungen zu Ikonographie und visueller Narrati- on in der Interaktion von eisenzeitlicher Tradition und mediterranem Einfluss noch viel Raum für weitere For- schungen.

Gattungen und Aufstellungskontexte

Der Fokus des vorliegenden Beitrags richtet sich auf die Gattungen Plastik, Koroplastik und Relief im gallisch-

1 <https://congress-provart-2017.uni-graz.at/en/geschichte/geschichte/>

germanischen Raum in der Großregion während der römischen Kaiserzeit. Der Aufstellungskontext kann aus dem häuslichen Bereich *domus/Villa* stammen, beispielsweise aus Larenheiligtümern, Villenheiligtümern und Nekropolen sowie aus der statuarischen Ausstattung von Häusern und Villen (Ronke 2005, 332-338).

Neben den Privatheiligtümern fanden sich plastische Darstellungen in öffentlichen Tempelbezirken und Nekropolen sowie auf Foren, in Bädern und Staatsheiligtümern. Fast alle gefundenen Objekte befinden sich heute in Museen und Beständen der Denkmalämter. Nicht zu jedem kann eine Kontextualisierung durchgeführt werden, aber zu einigen. Nach Möglichkeit müssen jedoch Datierung und Aufstellungskontext in die Untersuchung miteinfließen, denn insbesondere durch ihre Kontextualisierung wird die Bildaussage fassbar. Die Intention eines reichen Villenbesitzers, der in seinem Privatheiligtum eine Kultstatue nach klassischem griechischem Vorbild aufstellt, mag eine andere sein als diejenige eines Pilgers, der in einem ländlichen Heiligtum eine Statuette stiftet. Neben der künstlerischen Intention müssen also auch Kundenwünsche, technische Fähigkeiten, Material, Zeitpunkt und Region beachtet werden (Johns 2003, 14f.). Statuen- und Reliefstiftungen aus einem urbanen Kontext vermitteln aller Wahrscheinlichkeit nach eine andere Aussage als solche aus dem ländlichen Raum. Bewohner mit italischem Hintergrund hatten vermutlich einen anderen Geschmack als solche mit einer keltisch-einheimischen Tradition.

Entwicklung, Einflüsse und Elemente der gallorömischen Plastik

Das gallorömische Kunstschaffen mit seinen zahlreichen Einflüssen und Eigenheiten ist kein unmittelbar mit der römischen Eroberung auftretendes Phänomen, sondern entstammt einem Kulturtransfer, dessen Beginn in der späten Hallstatt-Epoche liegt (Laing / Laing 1996, 23-40; Maier 2012, 118-129). Die eisenzeitliche Kunst, insbesondere die Kleinkunst, zeichnete sich im Allgemeinen durch technische Perfektion, Liebe zum Detail, Ornamentik, Abstraktion und Vieldeutigkeit aus. Im Gegenzug fehlten weitestgehend szenische Darstellungen von Handlungs- und Bewegungsabläufen sowie individuelle und realistische anthropomorphe Figuren. Diese waren im Gegenzug stilisierter und zeichneten sich durch einen hohen Symbolgehalt aus. Ebenfalls relativ selten waren großplastische Werke; wenn sie dennoch geschaffen wurden, scheinen sie durch mediterrane Vorbilder beeinflusst worden zu sein (Maier 2012, 120).

Ein solches frühes Beispiel ist der sog. „Krieger von Hirschlanden“ (Baden-Württemberg) aus der Zeit um 530 v. Chr., der immer wieder vergleichend griechisch-archaischen Kouros wie dem „Kouros von Anavysos“ um 530 v. Chr. oder dem etruskischen „Krieger von Capestrano“ aus der Zeit um 550 v. Chr. gegenübergestellt wird (Müller 2009, 180f.). Weitere Kulturkontakte zwischen den griechischen und keltischen Einflusszonen ergaben sich durch die Gründung der griechischen Kolonie

Massalia, dem heutigen Marseille, und durch Handel, beispielsweise mit Etrurien (Laing / Laing 1996, 31; Botermann 2005, 47-82; Müller 2009, 96; Maier 2012, 120). Seit Latène A (ca. 450-380 v. Chr.) fanden vermehrt Darstellungen von Menschen, Tieren und Fabelwesen Einkehr in die keltische Kunstproduktion (Laing / Laing 1996, 41-88). Im Verlauf von Latène B und C (ca. 380-150 v. Chr.) entstand in der Provence, die durch die Gründung Marseilles seit langem in der griechischen Einflusszone lag, die sog. Keltoligurische Gruppe mit großplastischen Werken, die in Roquepertuse und Entremont ihren Höhepunkt fand (Lescure 1995, 75-82). Der Einfluss des Handels zwischen dem Mittelmeerraum und keltischen Gebieten in Mitteleuropa verstärkte sich seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. Der Austausch von Gütern, Ideen, Lebensformen und somit auch von künstlerischen Innovationen und Einflüssen fand nicht nur durch Handel statt, sondern auch durch die Besiedlung großer Teile der norditalienischen Ebenen durch keltische Stämme seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. In Folge der römischen Eroberungen in Norditalien im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. ergaben sich durch den Rückstrom der Kelten nach West- und Mitteleuropa mediterrane Impulse, die große Auswirkungen auf die nun entstehende städtische Oppidumkultur hatten (Wittke et al. 2012, 80f. mit Karte). Die anschließende Spätlatènezeit D stand bereits unter den Auswirkungen der römischen Eroberungen in Gallien, zunächst der Provence Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. und der caesarischen Feldzüge Mitte des 1. Jahrhunderts. In diesen größeren Zeitrahmen zwischen dem 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. fällt nach allgemeiner Annahme auch die bekannte Darstellung einer Gottheit oder eines Ahnen, die sog. „Stele aus Euffigneix“ (F, Dép. Haute-Marne). Sie kann beispielhaft für die Auseinandersetzung der keltischen Kunst mit mediterranen Einflüssen herangezogen werden. Einerseits ist der Körper unterhalb des Torques in einer blockhaften Form ohne genauere Wiedergabe anatomischer Details ausgeführt, andererseits lassen sich in der Wiedergabe Genauigkeit der Augenpartie mit Augenlidern und Pupillen bereits südliche Einflüsse vermuten (Maier 2012, 127f.). Die Nachahmung mediterraner Lebensformen latènezeitlicher Eliten blieb zwar in ihrer Auswirkung auf die eisenzeitliche Gesellschaft begrenzt, dennoch lassen sich in keltischen Kunstwerken der vorrömischen Epoche bereits zahlreiche hellenistisch-römische Einflüsse nachweisen.

Eine wichtige Voraussetzung für die weitere Entwicklung der gallorömischen Plastik waren die römische Konsolidierung der Nordwestprovinzen bis ca. 70 n. Chr. und die römische Toleranz gegenüber der keltischen Religion und die dadurch entstehende langsame Assimilierung der griechisch-römischen mit der einheimischen Götterwelt seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. (Altjohann 2004, 237-240). Importierte Einzelstücke, offizielle Staatsdenkmäler, das römische Militär sowie reisende Handwerker bildeten die Ausgangslage der Adaption mediterraner Formen. Als Fallbeispiel für den Import römischer Kunstwerke oder die Ausfertigungen



Abb. 1. Die Bronzestatuette eines Merkurs aus dem Heiligtum im Altbachtal, einem gallo-römischen Heiligtumskomplex in Trier, weist Parallelen zu hellenistischen Herrscherporträts auf (Foto: Th. Zühmer, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz).

italischer Künstler in Gallien und Germanien kann die statuarische Ausstattung der Civitas-Hauptstadt und späteren kaiserlichen Residenzstadt *Augusta Treverorum* (Trier) herangezogen werden. Die sog. „Barbara-Thermen“, die größte Thermenanlage nördlich der Alpen, entstanden in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, und waren mit hochklassischen Bildwerken ausgestattet. Unter ihnen sticht die Kopie einer ephesischen Amazone des Phidias besonders hervor.² Die Bronzestatuette eines Merkurs aus dem Heiligtum im Altbachtal, einem gallo-römischen Heiligtumskomplex in Trier, weist in ihrer rotierenden Körperhaltung, dem Muskelaufbau und ihren individualisierten Gesichtszügen eindeutige Parallelen zu hellenistischen Herrscherporträts auf (Abb. 1).³ Eine unterlebensgroße weibliche Gewandsta-

2 Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. G 41. Die Römer an Mosel und Saar, 265-266, Kat.-Nr. 226.

3 Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. ST 13723. Menzel 1966, 13-15, Kat.-Nr. 28.

tue aus Marmor, gefunden im Umfeld des sog. Procuratorenpalastes in Trier, bis in das dritte Jahrhundert ein Wohnbereich, erinnert in ihrer Gestik an Musendarstellungen und gehört stilistisch an den Beginn des 2. Jahrhunderts (Seiler 2011, 32-36). Der Aufstellungskontext dieser Plastiken befindet sich sowohl im öffentlichen, privaten als auch im kultischen Bereich. Allen gemeinsam ist, dass es sich um äußerst qualitätsvolle Stücke handelt, die den Geschmack einer reichen und an klassischen Vorbildern orientierten gallorömischen Gesellschaft widerspiegeln. Man könnte diese Stücke und ihre Auftraggeber auch im Sprachgebrauch des 21. Jahrhunderts als „Influencer“ bezeichnen.

Elemente der klassischen Form lassen sich anhand von plastischen Darstellungen der griechischen Hochklassik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. definieren, die sie von den bisherigen antiken Kunstlandschaften unterscheiden und die auf das weitere Kunstschaffen der hellenistischen und römischen Epochen von großer Bedeutung sind. Dies betrifft insbesondere die Auffassung des menschlichen Körpers als Ganzem durch Proportionalität und Ineinanderwirken der einzelnen Gliedmaßen, den Ausgleich von Bewegung und Gegenbewegung durch Kontrapost, die Dreidimensionalität und den größeren Realismus (Krahmer 1923/24, 138-184; Boardman 2005, 20f.; Martini 2003, 164). Hinzu kommen die Auseinandersetzung mit der geistigen Daseinsform sowie semantische Elemente wie Personifikationen, Symbole und Attribute (Martini 2003, 62, 164; Lang 2002, 236-237). Die klassischen Formen fanden insbesondere seit Augustus Verbreitung im ganzen römischen Reich, insbesondere durch die römische Staatskunst, die in den neu gegründeten Provinzen, Kolonien und Munizipien zum Ausdruck kam. Einflüsse der italischen Volkskunst finden sich ebenfalls häufig in der provincialrömischen Kunst. Zu ihnen gehören Frontalität, Symmetrie der Figuren, große Augen, Bedeutungsperspektive, summarische Darstellung und Flächigkeit (Hölscher 2012, 27-58).

J.-J. Hatt versuchte für die nun folgenden vier Jahrhunderte eine stilgeschichtliche Entwicklung zu formulieren, welche sicherlich ihre Berechtigung hat und für weitere Forschungen als Referenz dienen kann, die allerdings sehr von einem älteren kunsthistorisch geprägten Diskurs über Entstehung, Höhepunkt und Verfall der künstlerischen Entwicklung geprägt ist (Hatt 1979, hier 247-260). Hatt postuliert für das 1. Jahrhundert n. Chr. zunächst eine Koexistenz indigener und neuer Kunstformen und eine anschließende Assimilierung der importierten Lehren und Vorbilder nach eigenem „Gutdünken“ unter den Flaviern (Hatt 1979, 249-251.). Für das 2. Jahrhundert n. Chr. beobachtet er eine „Hellenisierung“, die sich auch in Gallien durchgesetzt habe und für das 3. Jahrhundert ein Wiederaufleben keltischer Tendenzen. Dieses Phänomen wird auch von weiteren Wissenschaftlern als „keltische Renaissance“ bezeichnet (MacMullen 1965, 93-104; Nuber, 2005, 75-79). Für das 4. Jahrhundert sieht Hatt eine „Vertiefung“ zwischen einer gelehrten und einer dekadenten Kunst, deren Schere zwischen aristokratischer Kultur und Barbarismus volks-

naher Kunst auseinanderklafft (Hatt 1979, 257-260). Obwohl Jean-Jacques Hatt ein großer Kenner der Materie war, müssen solche Stilentwicklungen und ästhetische Beurteilungen aus heutiger Sicht um weitere Kriterien erweitert werden. Neben der rein kunsthistorischen Beurteilung fließen noch zahlreiche weitere Aspekte und Kriterien in die Untersuchung ein. Insbesondere Fragen nach den kultischen Zusammenhängen und Emotionen, die bei den meisten Stücken vorausgesetzt sind, solchen nach Identität und Assimilierung, die aus den Bildwerken spricht, nach Kontexten und Aussagen sozialer Gruppen, werden weitestgehend ausgeklammert.

Die unterschiedliche Qualität der nun zahlreichen Stücke kann selbstverständlich auf der Qualität der Handwerker und Künstler basieren. Abweichungen von der klassischen Form müssen jedoch nicht zwangsläufig aus einer mangelhaften künstlerischen Ausführung resultieren. Sie können Hinweis auf Kultformen und Traditionen geben. Zu den Stilelementen, die sich in der gallorömischen Plastik durchgesetzt haben, gehören beispielsweise große starrende Augen, die auf göttliche Herkunft oder die Heroisierung der Dargestellten hindeuten. Die unproportionale Größe des Kopfes im Vergleich zum restlichen Körper ist ein Hinweis auf seine Bedeutung in der keltischen Religion. Die Schematisierung der Form stellt einen Rückgriff auf den Symbolgehalt und die Abstraktion keltischer Kunst dar, ebenso der Rückgriff auf ornamentale Darstellungsformen (Johns 2003, 12f. mit weiterer Literatur). Beispielhaft können diese Elemente auf einem Weihrelief gezeigt werden, das sich im Musée Archéologique in Straßburg befindet und die Darstellung dreier Gottheiten trägt (Abb. 2). Von links sind dies Apollon mit einem sitzenden Greifen zu seinen Füßen, in einen Mantel drapiert mit einer Leier in der linken Hand, in der Mitte Minerva mit Helm und Speer sowie links Merkur mit Caduceus, Flügelkappe und sitzendem Hahn zu seinen Füßen (Hatt 1964, Kat. 197). Die Köpfe mit ihren deutlichen großen Augen sind im Vergleich zu den Körpern deutlich plastischer herausgearbeitet und besitzen ein tieferes Relief. Die Körper orientieren sich in ihren Standmotiven an den klassischen Vorbildern, sind jedoch in ihrer Ausführung ohne Genauigkeit in Standmotiven und Bewegungsabläufen. Jean-Jacques Hatt datiert die Stele in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. und ordnet sie dem „art semi-savant“, also der „halb-gelehrten“ Kunst zu.

Fallbeispiele

Herkules-Darstellungen aus dem Heiligtum von Deneuvre

Wie sehr die Darstellungsformen innerhalb eines Heiligtums variieren können, zeigt das Beispiel des Quellheiligtums in Deneuvre (F, Meurthe-et-Moselle), das zwischen der Mitte des 2. Jh. n. Chr. und dem letzten Viertel des 4. Jh. n. Chr. genutzt wurde (Moitrieux 1992; Moitrieux 2002; Deru / Delmaire 2010, 90-92 mit Abb. 91).



Abb. 2. Das Weihrelief im Musée Archéologique in Straßburg (4. Jh. n. Chr.) greift indigene Stilelemente auf (Foto: M. Bertola, Musée Archéologique de Strasbourg).

Die dort gefundene große Anzahl an Herkulesdarstellungen bietet die Möglichkeit, technische, stilistische und typologische Unterschiede herauszuarbeiten (Abb. 3) (im Folgenden: Moitrieux 1992, 37-39, 152-182). Es handelt sich um einen Fundzusammenhang von über hundert Monumenten: Stelen und Altäre mit oder ohne Inschriften sowie frei stehende plastische Werke. Typologisch lassen sich die Denkmäler in „Herkules auf Keule stützend“, „Herkules mit Keule über der Schulter“, „Herkules kämpfend“ und „Herkules opfernd“ aufteilen. Die im Folgenden herangezogenen Beispiele zeigen den bekannten Typus des Herkules, der sich auf seine Keule stützt, in verschiedenen Ausführungen. Der seit dem vierten vorchristlichen Jahrhundert häufig in der griechischen, italischen und römischen Kunst dargestellte Typus verbreitete sich in römischer Zeit in weiten Teilen der Westprovinzen. Die Werke aus Deneuvre lassen sich in statisch-frontale und bewegte Herkules-Abbildungen unterscheiden. Bei den statischen, frontal dargestellten Stücken fehlt der Kontrapost, sowohl die Schultern als auch das Becken befinden sich auf einer horizontalen Linie, die Ausführung ist meist von handwerklich geringerer Qualität. Gérard Moitrieux deutet die Frontalität jedoch nicht als mangelnde Ausführungsmöglichkeit des Künstlers, sondern als religiöse Form der Darstellung, in der sich die Gottheit frontal den betenden Gläubigen zeigt.



Abb. 3. Die Herkulesdarstellungen aus dem Quellheiligtum von Deneuvre (Meurthe-et-Moselle), die zwischen dem 2. und dem 4. Jahrhundert entstanden, weisen unterschiedliche Stilelemente und Qualitätsstufen auf (Foto: Musée des Sources d'Hercule de Deneuvre).

Die bewegten Typen nehmen den Kontrapost auf, sind jedoch in seiner Durchführung oftmals nicht konsequent, beispielsweise im Wechsel von Stand- und Spielbein mit den Schultern, die sich weiterhin auf einer horizontalen Linie befinden. Die technische Ausführung ist bei dieser Gruppe unterschiedlich. So ist bei einigen Stücken der Übergang zwischen Thorax und den Gliedmaßen nicht besonders naturalistisch. Bei der Darstellung der Köpfe und Gesichter stimmen teilweise die Relationen nicht, doch ist Moitrieux aufgefallen, dass die Köpfe in ihrer Ausarbeitung meist qualitativ besser sind als der restliche Körper. Er interpretiert dies mit der Bedeutung des Kopfes in der keltischen Tradition als Zentrum der Gedanken und in dieser Konsequenz letztlich als „trace de conservatisme artistique“ (Moitrieux 1992, 162).

Stilistisch lassen sich die Herkules-Figuren in Kopien nach hellenistischem Vorbild und deren Ableitungen sowie Produktionen mit lokalem Charakter unterteilen. Produkte der ersten Kategorie orientieren sich stark an den Vorbildern und adaptieren sie; diejenigen der zweiten Kategorie lassen stärker die keltische Tradition erkennen. Die Darstellungsweise des Heroen ist hierarchischer und abstrakter in ihrer Ausführung, sie entfernt sich bewusst von einer naturalistischen Konvention, geht aber dennoch auf das klassische Vorbild zurück.

Cernunnos aus Reims

Als deutlich indigene Merkmale der Kunstproduktion können sowohl stilistische als auch ikonographische Darstellungsweisen gelten. Das Weihrelief an *Cernunnos* aus Reims stellt sowohl in religionsgeschichtlicher als auch kunsthistorischer Weise ein bemerkenswertes Denkmal dar (Abb. 4) (Reims, Musée Historique Saint-Remi, Inv. 3653. Vgl. Bober 1951, 13-51, hier 42-44 und Kat. C 1; Altjohann 2003, 67-80). Das in die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. datierte Relief zeigt eine von einer Tempelarchitektur umrahmte Figurengruppe, bestehend aus dem keltischen Gott *Cernunnos*, in der Mitte hockend, und den griechisch-römischen Göttern Apollon rechts und Merkur links stehend. *Cernunnos* ist in seiner bekannten Ikonographie mit Hörnern, einer *torques*, *bracae* und einem Beutel, aus dem Münzen fließen, dargestellt. Die Münzen werden auch als Getreide, Eicheln oder Bucheckern interpretiert (vgl. Bober 1951, 44). Apollon trägt als Attribut seine Lyra, Merkur den *caduceus*, eine Flügelkappe und einen Beutel. Beide sind in heroischer Nacktheit mit einem drapierten Mantel abgebildet. Unter dem Schemel des *Cernunnos* sind antithetisch ein Stier und ein Hirsch angebracht, im Giebel des Tempels eine Ratte.

Das Relief wurde von P. F. Bober unter kultischen Aspekten besprochen, doch stellt es auch aus kunst-



Abb. 4. Cernunnos, Apollo und Merkur auf einem Weihrelief aus Reims, Mitte 2. Jahrhundert n. Chr. im Musée Saint-Remi, Reims) (Foto: Musée Saint Remi de Reims).

historischer Sicht eine interessante Mischform dar. Die hier gezeigte Göttertrias ist bislang einzigartig in ihrer Zusammenstellung. Hier wird mit der Darstellung der keltischen Gottheit ein klar traditioneller Bezug hergestellt und zwar nicht in der Form der *interpretatio romana*, sondern in der eindeutigen Verehrung einer keltischen Gottheit, auch wenn diese in einigen Interpretationen mit dem italischen *Dis Pater* gleichgestellt wird. Merkur fungiert einerseits als Vermittler zwischen dem Totenreich und den Menschen, andererseits ist er für den Überfluss (*abundantia*) zuständig, ähnlich Cernunnos als Gottheit der Natur, der Tiere und der Fruchtbarkeit. Insgesamt werden beide chthonisch interpretiert. Apollo hingegen hat zwar in der klassischen Mythologie einige Anhaltspunkte zu Merkur (Hermes), seine Interpretation im Zusammenhang des Reliefs ist jedoch schwierig und bislang nicht zufriedenstellend gelöst worden (zur genauen Interpretation und dem Problem der Apollo-Darstellung vgl. Bober 1951, 43f.). Durch die Gleichzeitigkeit einheimischer und griechisch-römischer Elemente, sowohl in der Religiosität als auch in der Darstellungsweise, wird die Verschmelzung beider Kulturen unmittelbar erfahrbar. Doch darüber hinaus bietet das Relief viele weitere, insbesondere kunsthistorisch interessante Aspekte. Apollon und Merkur stehen typologisch mit ihrem Standmotiv, stilistisch mit der

Ausarbeitung der Körper und ikonographisch mit ihren Attributen und der heroischen Nacktheit in einer klar klassischen Tradition. Cernunnos hingegen wird sowohl typologisch als auch ikonographisch in seiner sitzenden Pose und seinen ursprünglichen Attributen wie den Hörnern und den ihm geweihten Tieren in keltischer Tradition dargestellt. Die umrahmende Tempelarchitektur mit ihren Säulen und dem Giebel ist wiederum römisch. Darüber hinaus weisen die oben angesprochenen Stilmittel der Bedeutungsperspektive, Frontalität und Axialität Cernunnos mit künstlerischen Mitteln als die eindeutig wichtigste der drei Gottheiten aus. Er ist gegenüber seinen griechisch-römischen Götterkollegen sowohl breiter als auch höher ausgeführt und stellt unmissverständlich den Mittelpunkt dar.

Resümee und Ausblick

Das Gros der heute noch vorhandenen Skulpturen und Skulpturfragmente aus dem römischen Gallien und Germanien, das wir bearbeiten können, orientierte sich eindeutig an den mediterranen Vorbildern. In unzähligen Großplastiken und Werken der Koroplastik wird der römisch-griechische Götterkanon durchdekliniert. Die Darstellungen waren bereits aus vorrömischer Zeit zumindest Teilen der Bevölkerung durch Handel und

Tausch bekannt. Die relative religiöse Toleranz und die Assimilierung der Gottheiten begünstigten die rasche Übernahme des klassischen Kanons. Weiterhin scheint diese Kunst auch auf weite Bevölkerungsteile eine große Anziehungskraft ausgeübt zu haben und unterlag einer allgemeinen Akzeptanz. Diese stammt aus der Möglichkeit, mit relativ einfachen Mitteln eine Darstellungsform für vorhandene Gottheiten gefunden zu haben, die erstens die Bevölkerung anspricht und die zweitens mit den neuen Machtverhältnissen konformgeht. Die genauere Betrachtung offenbart jedoch interessante Details, die sich oftmals erst auf den zweiten Blick erschließen und die eine Erinnerung an alte Traditionen oder einen Konservatismus, je nach Einstellung, offenbaren.

Allein das Nebeneinander von einheimischen und römischen Elementen in ein und demselben Kunstwerk ist an sich eine Aussage, die sich auf einen zunächst einfachen Nenner bringen lässt: Einerseits wird das Neue, Gute und Innovative darin akzeptiert und umgesetzt, andererseits die Traditionen und Glaubensvorstellungen insgeheim beibehalten. Unklar ist, inwiefern diese Aussage bewusst oder unbewusst in die Denkmäler einfließt. Traditionen der Glaubensvorstellung und des sozialen Gefüges scheinen sich während der gesamten römischen Kaiserzeit gehalten zu haben.

Die allgegenwärtigen Bilder sind Ausdruck der kollektiven Identität der provinzialrömischen Bevölkerung. Sie steht zwischen der anerkannten Zugehörigkeit zum Imperium, die sich in der Adaption der klassisch-römischen Form äußert, und dem Bewahren einer eigenen Tradition durch keltische Elemente in der statuarischen Darstellung von Göttern, Heroen und Ahnen. In dieser Auseinandersetzung entstand nach und nach ein eigenes Kunstschaffen.

Die besprochene Plastik bietet der Forschung noch zahlreiche Möglichkeiten, die sich nicht auf archäologische Fragen beschränken, sondern auch soziologische und kunsthistorische Aspekte mit einbezieht. Aus archäologisch-historischer Sicht wäre eine bessere Klärung und Einordnung der Aufstellungskontexte und Datierungen sehr zu wünschen. Plastische Darstellungen sind als Ausdruck der gallorömischen Bevölkerung auch immer ein Gesichtspunkt der Romanisierungsforschung und dem Zusammenspiel zwischen indigenen und römisch-mediterranen Bevölkerungskreisen. Aus soziologischer Sicht kann dieses Zusammenspiel als Konflikt zwischen der Bewahrung der eigenen Identität und der Adaption neuer Formen und Lebensweisen angesehen werden. Kunst ist auch immer ein Mittel der Selbstdarstellung, der Identität und der Emotion. Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit ikonographischen und ikonologischen Informationen, die in den Bildwerken stecken, könnte präzisere Antworten für die Rekonstruktion antiker Lebens-, Glaubens- und Vorstellungswelten der Menschen in den gallisch-germanischen Provinzen geben.

Literatur

- Altjohann 2003 = M. Altjohann, Cernunnos-Darstellungen in den gallischen und germanischen Provinzen. In: P. Noelke (Hrsg.), Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum - Neue Funde und Forschungen: Akten des VII. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2. bis 6. Mai 2001 (Mainz 2003), 67-80.
- Altjohann 2004 = M. Altjohann, Einheimische Kulte. In: L. Wamser u. A. (Hrsg.), Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer (Düsseldorf 2004).
- Boardman 2005 = J. Boardman, Greek Sculpture. The Classical Period (London 1985, Reprint 2005).
- Bober 1951 = P. F. Bober, Cernunnos: Origin and Transformation of a Celtic Divinity, in: American Journal of Archaeology 55, 1951, 13-51.
- Botermann 2005 = H. Botermann, Wie aus Gallien Römer wurden. Leben im Römischen Reich (Stuttgart 2005).
- CSIR = Corpus Signorum Imperii Romani (seit 1964).
- Deru / Delmaire 2010 = X. Deru / R. Delmaire, Die Römer an Maas und Mosel (Mainz 2010).
- Duval 1981 = P. M. Duval, Indexband zu Espérandieu (Paris 1981).
- Espérandieu 1907-1928 = E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, 12 Bände (Paris 1907-1928).
- Fischer 2001 = T. Fischer (Hrsg.), Die römischen Provinzen. Eine Einführung in ihre Archäologie (Stuttgart 2001).
- Haffner / von Schnurbein 2000 = A. Haffner / S. von Schnurbein (Hrsg.), Kelten, Germanen, Römer im Mittelgebirgsraum zwischen Luxemburg und Thüringen. Akten des internationalen Kolloquiums zum DFG-Schwerpunktprogramm „Romanisierung“ in Trier vom 28.-30. September 1998. Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte, Band 5 (Bonn 2000).
- Hahl 1937 = L. Hahl, Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien (Darmstadt 1937).
- Hatt 1964 = J.-J. Hatt, Strasbourg, Musée Archéologique. Sculptures antiques régionales. Inventaire des collections publiques françaises 9 (Paris 1964).
- Hatt 1966 = J.-J. Hatt, Sculptures gauloises. 600 av. J.-C. / 400 apr. J.-C. (Paris 1966).
- Hatt 1979 = J.-J. Hatt, Kelten und Gallo-Romanen (Genf 1970, Nachdruck München 1979).
- Hatt 1989 = J.-J. Hatt, Mythes et dieux de la Gaule, Bd. 1. Les grandes divinités masculines (Paris 1989).
- Hölscher 2012 = T. Hölscher, >Präsentativer Stil< im System der römischen Kunst. In: F. de Angelis (Hrsg.), Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der «arte plebea» bis heute; Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8. - 9. Juni 2007. Palilia 27 (Wiesbaden 2012), 27-58.
- Johns 2003 = C. Johns, Art, Romanisation and Competence, in: S. Scott / J. Webster (Hrsg.), Roman Imperialism and Provincial Art (Cambridge 2003), 9-23.

- Krahmer 1923/24 = G. Krahmer, Grundlagen hellenistischer Plastik Stilphasen, in: *Römische Mitteilungen* 38/39, 1923/24, 138-184.
- Laing / Laing 1996 = L. Laing / J. Laing, *Art of the Celts* (London 1996).
- Lang 2002 = F. Lang, *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Tübingen/Basel 2002).
- Lantier 1947-1965 = R. Lantier, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine. Suppléments* (Paris 1947-1965).
- Lavagne et al. 2003 = H. Lavagne et al. (Hrsg.), *Nouvel Espérance dieu* (Paris seit 2003).
- Lescure 1995 = B. Lescure, Das kelto-ligurische »Heiligtum« von Roquepertuse. In: A. Haffner (Hrsg.), *Heiligtümer und Opferkulte der Kelten* (Stuttgart 1995), 75-82.
- MacMullen 1965 = R. MacMullen, *The Celtic Renaissance*. In: *Historia* 14/1, 1965, 93-104.
- Maier 2012 = B. Maier, *Geschichte und Kultur der Kelten* (München 2012).
- Martini 2003 = W. Martini, *Sachwörterbuch der Klassischen Archäologie* (Stuttgart 2003).
- Menzel 1966 = O. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland, Bd. 2, Tier* (Mainz 1966).
- Moitrieux 1992 = G. Moitrieux, *Hercules Salvтары. Hercule au sanctuaire de Deneuvre* (Nancy 1992).
- Moitrieux 2002 = G. Moitrieux, *Hercules in Gallia. Recherches sur la personnalité et le culte d'un dieu romain en Gaule* (Paris 2002).
- Müller 2009 = F. Müller (Hrsg.), *Kunst der Kelten. 700 v. Chr. – 700 n. Chr.* (Bern 2009).
- Nuber 2005 = H. U. Nuber, *Kelten im Römischen Baden-Württemberg. Eine Renaissance im 2./3. Jh.* In: *Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg* (Hrsg.), *Imperium Romanum. Roms Provinzen an Neckar, Rhein und Donau. Begleitband zur Ausstellung des Landes Baden-Württemberg im Kunstgebäude Stuttgart, 1. Oktober 2005 bis 8. Januar 2006* (Stuttgart 2005), 75-79.
- Pferdehirt 2007 = B. Pferdehirt (Hrsg.), *Die Entstehung einer gemeinsamen Kultur in den Nordprovinzen des Römischen Reiches von Britannien bis zum Schwarzen Meer. Das EU-Projekt „Transformation“* (Mainz 2007).
- Römer an Mosel und Saar = *Die Römer an Mosel und Saar. Zeugnisse der Römerzeit in Lothringen, in Luxemburg, im Raum Trier und im Saarland* (Mainz 1983).
- Ronke 2005 = J. Ronke, *Mythenerzählung und Mythenbild als Ausdruck provinziäl-römischen Wohngefühls*. In: *Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg* (Hrsg.), *Imperium Romanum. Roms Provinzen an Neckar, Rhein und Donau. Begleitband zur Ausstellung des Landes Baden-Württemberg im Kunstgebäude Stuttgart, 1. Oktober 2005 bis 8. Januar 2006* (Stuttgart 2005), 332-338.
- Schoppa 1957 = H. Schoppa, *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien* (München/Berlin 1957), 35-39.
- Scott 2003 = S. Scott, *Provincial Art and Roman Imperialism: An Overview*. In: S. Scott / J. Webster (Hrsg.), *Roman Imperialism and Provincial Art* (Cambridge 2003), 1-7.
- Seiler 2011 = S. Seiler, *Eine römische Muse? Überlegungen zu einem weiblichen Gewandtorso vom Konstantinplatz in Trier*. In: *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier* 43, 2011, 32-36.
- Webster 2003 = J. Webster, *Art as Resistance and Negotiation*. In: S. Scott / J. Webster (Hrsg.), *Roman Imperialism and Provincial Art* (Cambridge 2003), 24-51.
- Willburger 2005 = N. Willburger, *Kunsthandwerk als Ausdruck der romanitas. Dekoration und Statussymbol*. In: *Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg* (Hrsg.), *Imperium Romanum. Roms Provinzen an Neckar, Rhein und Donau. Begleitband zur Ausstellung des Landes Baden-Württemberg im Kunstgebäude Stuttgart, 1. Oktober 2005 bis 8. Januar 2006* (Stuttgart 2005), 318-326.
- Wittke et al. 2012 = A.-M. Wittke / E. Olshausen / R. Szydlak, *Historischer Atlas der antiken Welt* (Stuttgart 2012).

Anschrift des Verfassers

Dr. Stephan Seiler
 Moosbachstraße 9
 79256 Buchenbach
 stephan.seiler@outlook.com