

Anmerkungen zur Herkunftsfrage des Gundestrupkessels¹

von Frank Falkenstein, Heidelberg

Gundestrup; Silberkessel; Kelten; Cernunnos; Zierscheiben.
Gundestrup; chaudron d'argent; Celtes; Cernunnos; plaques décoratives.
Gundestrup; silver kettle; Celts; Cernunnos; ornamented plaque.

In der kontroversen Herkunftsdiskussion des Silberkessels von Gundestrup wird ein neuer Deutungsansatz vorgeschlagen, indem zwischen kultureller und geographischer Herkunft einerseits sowie Ursprung der Auftraggeber und der Handwerker andererseits differenziert wird. Die Herkunft der Auftraggeber wird anhand technologischer und ikonographischer Indizien auf Gallien eingegrenzt. Ausgehend von einer Stilanalyse der dekorierten Silberplatten werden zwei durch jeweils einen Meister repräsentierte ‚Schulen‘ identifiziert. Während der eine Meister ebenfalls dem gallischen Kulturraum entstammte, steht der zweite Meister in Tradition eines thrakisch-hellenistischen Silberhandwerks. Dabei könnte es sich um einen exilthrakischen Toreuten handeln, der an den römischen Reichsgrenzen Silberphalaren für thrakische Hilfstruppen produzierte.

Dans la controverse sur l'origine du chaudron de Gundestrup, on propose une nouvelle approche qui distingue sa provenance culturelle et géographique de l'origine des commanditaires et des artisans. L'origine des commanditaires se délimite à la Gaule grâce à des indices technologiques et iconographiques. L'analyse des plaques en argent décorées permet d'identifier deux „écoles“ représentées chacune par un maître. Alors que l'un est également issu de l'aire culturelle gauloise, l'autre se situe dans la tradition de l'orfèvrerie thraco-hellénistique. Il s'agit là peut-être d'un toreute thrace exilé fabriquant des phalères en argent pour les troupes auxiliaires thraces aux frontières de l'empire romain.

Amidst the controversial discourse on the provenance of the silver cauldron of Gundestrup, a new interpretation is proffered that distinguishes between cultural and geographical provenance on the one hand and the provenance of the contractors and the craftsmen on the other. Technological and iconographical evidence points to Gallia as the provenance of the contractors. Based on a style analysis of the decorated silver plaques, two „schools“ represented by one master each have been identified. While one of the masters also originated from the Gallic Culture range, the second master follows in the tradition of Thracian Hellenistic silver craftsmanship. This might be an exiled Thracian metalsmith who produced silver phalerae for Thracian reinforcements on the border to the Roman Empire.

¹ Vorliegender Artikel ist die erweiterte Fassung der im Januar 2003 an der Universität Heidelberg gehaltenen Antrittsvorlesung „Der Silberkessel von Gundestrup (Dänemark) – ein keltisch-thrakisches ‚joint-venture‘?“.

1. Einleitung

Der silberne Kessel von Gundestrup zählt zweifellos zu den meistbeachteten Fundobjekten der Eisenzeit. Unmittelbar nach seiner Entdeckung von Sophus Müller (1892) der Fachwelt vorgestellt, entfaltete sich im Verlaufe der einhundertjährigen Forschungsgeschichte eine kontroverse Debatte um Alter und Herkunft. Angesichts der profunden Untersuchung von Rolf Hachmann (1990) schien es, als sei das Thema des Gundestrupkessels beim gegenwärtigen Fundbestand ganz und gar erschöpfend behandelt. Wie jedoch aus den jüngsten Studien etwa von Flemming Kaul (1991b; 1999) und Garrett Olmsted (2001) hervorgeht, kann die Diskussion um den Silberkessel keineswegs als abgeschlossen gelten. Vielmehr stehen sich die Standpunkte, insbesondere hinsichtlich seiner Herkunft, nach wie vor unvereinbar gegenüber. Der unentschiedene Forschungsstand hat den Autor ermutigt, sich der Herkunftsfrage mit einem eigenen Interpretationsansatz zu nähern, der gerade die dem Kunstwerk eigentümliche Widersprüchlichkeit thematisiert. Auch wenn dieser Beitrag nicht zum Ziele haben kann, die Herkunftsfrage des Gundestrupkessels endgültig zu klären, möchte er doch die Diskussion um einige neue Ideen und Argumente bereichern².

Im Jahre 1891 wurde beim Torfstechen in der Feldmark Gundestrup, in der nordjütischen Landschaft Himmerland, der bis heute einzigartige Silberkessel entdeckt. Der Fund inmitten eines kleinen Moores mit Namen Ravæmosen kam 0,6–0,9 m unter der neuzeitlichen Bodenoberfläche ans Tageslicht. Wie die Nachuntersuchung der Fundstelle ergab, war der Kessel nicht, wie zunächst vermutet, im Moor versenkt worden, sondern er wurde auf der festen und grasbewachsenen Bodenoberfläche niedergelegt, wo er von der Moorvegetation überwuchert und so im Laufe der Zeit in die Torfablagerungen eingebettet wurde.

Das fragile Silbergefäß war bei der Auffindung in seine Bestandteile zerlegt. Die gebogenen Innen- und Außenplatten waren ineinandergelegt und kompakt in dem halbkugeligen Kesselunterteil deponiert worden. Offenbar wurde der Gegenstand freiwillig und geordnet auf dem Moorboden niedergelegt. Eine Entwendung der über geraume Zeit frei zugänglichen Silberplatten wurde möglicherweise durch Tabus wirksam verhindert, ein Umstand, der an eine religiös motivierte Niederlegung – etwa eine Votivgabe an numinose Mächte an einem heiligen Ort – denken läßt (Müller 1892, 36f.; Olmsted 1979, 16f.; Larsen 1987, 393ff.; Hachmann 1990, 573; 576; Kaul 1991a, 1ff. Abb. 2; ders. 1999, 195f.; Geisslinger 2002, 132).

Der mehrteilige, in Silberblech getriebene Kesselkörper besteht aus einem halbkugeligen, unverzierten Unterteil und einem doppelwandigen Oberteil (Abb. 1). Von dem oberen Kesselmantel wurden fünf silberne Innenplatten und sieben von ursprünglich acht äußeren Wandplatten gefunden. Hinzu kommt eine aufwendig verzierte Rundplatte von 26 cm Durchmesser. Die ebenfalls in reicher Treibarbeit dekorierten Innen- und Außenplatten bildeten mit den Rückseiten gegeneinander gesetzt das etwa 20 cm hohe zylindrische Kesseloberteil. Der unvollständige Kessel hat im demontierten Fundzustand ein Gewicht von 8885 Gramm und besteht aus 97 Prozent Silber und 0,3 Prozent Gold. Wie der exakt gleiche Silbergehalt der Platten anzeigt, wurden sie aus einem Silberbarren ausgeschmiedet. Die Menschen- und Tierfiguren hat man von der Innenseite herausgetrieben und auf der Außenseite mit feinen Punzen überarbeitet. Die Außenplatten tragen partielle, die Bodenplatte ganzflächige Vergoldung, und die Gesichts-darstellungen auf der äußeren Gefäßwand besaßen zudem mit blauer Glaspaste eingelegte Augen (Olmsted 1979, 16f.; Kaul 1999, 196. f).

Ein wichtiges technologisches Merkmal des unikaten Gefäßes bildet eine ursprünglich eiserne Randverstärkung, die mit umlaufenden röhrenförmigen Silberblechmanschetten verblendet war. Bei der ersten Montage wurden die verzierten Platten fachkundig mittels Zinn und Silberblechstreifen aneinander gelötet. Mit einem Durchmesser von 69 cm und einer Höhe von etwa 40 cm ist der Kessel nicht nur wegen des wertvollen Materials, sondern auch hinsichtlich seiner Größe exzeptionell (Hachmann 1990, 577ff.; Kaul 1999, 196f.; Larsen 1987, 395).

Wie kreisförmige Lötspuren auf dem inneren Kesselboden verraten, war hier die Rundplatte leicht exzentrisch fixiert und kaschierte so eine möglicherweise schon beim Treiben des halbkugeligen Kesselunterteils entstandene Beschädigung (Larsen 1987, 402). Die zum Teil hochplastisch dekorierte Bodenplatte hebt sich durch besondere künstlerische und technische Qualität von den Innen- und Außenplatten ab. Andererseits paßt sich die Scheibe durch enge stilistische und ikonographische Gemeinsamkeiten mit einigen Platten in das Gesamtwerk ein. Manche Autoren betrachten aus diesem Grund die Anbringung dieser Bodenplatte als eine nachträgliche Reparaturmaßnahme (Larsen 1987, 402; Hachmann 1990, 583; Kaul 1999, 197).

Der vollständige Kessel ist nach einer ersten Gebrauchsphase gewaltsam zerlegt und später ganz unprofessionell wieder zusammengesetzt worden. Unbestimmte Zeit danach wurden seine abermals demontierten Silberbestandteile im Moor deponiert. Nicht mit letzter Sicherheit geklärt ist der Grund für das Fehlen der achten Außenplatte. Wahrscheinlich fehlte sie, ebenso wie Teile der silbernen Randtüllen, bereits bei der zweiten Montage des Kessels, doch könnte sie auch

² Prof. F. Bertemes danke ich für die Durchsicht des Skriptes und die konstruktive Kritik.



Abb. 1. Der Silberkessel von Gundestrup, Dänemark

erst bei der Entdeckung des Silberfundes abhanden gekommen sein (Hachmann 1990, 576ff.; 584; Kaul 1999, 197).

Anlässlich umfangreicher Restaurierungsarbeiten im Jahre 1977 führte B. Larsen (1987, 396ff.) eine ergologische Analyse des Kessels durch. Von allen Silberplatten wurden Silikonabgüsse angefertigt und diese unter dem Rasterelektronenmikroskop nach Werkzeugmarken untersucht. Insgesamt konnten 15 verschiedene Punzen in der Form von Punkten, Kreisen und Kreisbögen nachgewiesen werden. Entscheidend war jedoch die Feststellung, daß die Punzen von drei verschiedenen, sich gegenseitig ausschließenden Werkzeugsätzen erzeugt wurden. Zwei Punzsets kamen bei der Herstellung der Innen- und Außenplatten zur Anwendung, während das dritte Set nur an der Bodenplatte belegt ist. Da bei der Bearbeitung zweier Außenplatten keine Punzen verwendet wurden, lassen sich diese auch keinem bestimmten Werkzeugsatz zuweisen (Larsen 1987, 399ff.).

Seit der erstmaligen Vorlage des Gundestrupkessels durch S. Müller (1892) ist die Zeit seiner Herstellung eine grundlegende Frage geblieben. Da der Silberkessel noch immer ohne direkte und gut datierte Vergleichsfunde ist, bot seine detailreiche Bilderwelt den Bearbeitern die zuverlässigste Quelle für chronologische Stu-

dien. Daneben wurden auch immer wieder technologische Aspekte sowie historische und kulturgeschichtliche Zusammenhänge als Datierungshilfen herangezogen. Der von den verschiedenen Gelehrten in einer über einhundertjährigen Forschungstätigkeit abgesteckte Datierungsrahmen erstreckt sich von etwa 200 v. Chr. bis 400 n. Chr., wobei der Schwerpunkt der Datierungen um das 1. Jahrhundert v. Chr. liegt (Abb. 2). Doch entzieht sich der Kessel bis heute einer genauen und endgültigen chronologischen Einordnung (Kaul 1999, 201).

Noch schwieriger als die Produktionszeit ist der Zeitpunkt der Niederlegung des Silbergefäßes im Moor zu bestimmen. Der Kessel selbst gibt hierzu nur vage Auskunft. Neben äußeren Abnutzungsspuren belegt die zweimalige Montage, daß er keineswegs gleich nach seiner Herstellung, sondern nach verschiedenen Benutzungsphasen entäußert worden ist. Ein Gebrauch des Silberkessels über viele Jahrzehnte wäre deshalb durchaus denkbar (Hachmann 1990, 578ff.; 850ff.; Kaul 1999, 197). Fragmente von bronzenen Prunkkesseln und andere importierte Bronzegefäße belegen eine besondere Sitte der Deponierung von Metallgefäßen in Mooren während der jüngeren vorrömischen Eisen- und älteren römischen Kaiserzeit Dänemarks. So weisen die Indizien der Niederlegung in den gleichen Zeit-

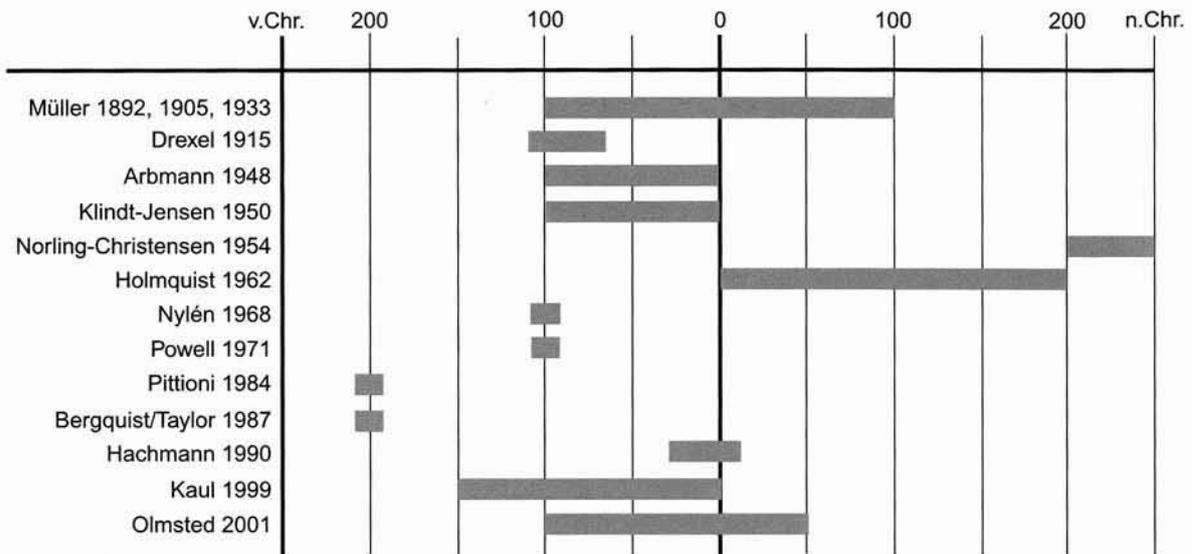


Abb. 2. Vorschläge zur Zeitstellung des Gundestrupkessels

abschnitt wie die Hinweise auf seine Herstellung, ohne daß jedoch die Benutzungsdauer zuverlässig eingrenzbar wäre (Hachmann 1990, 859 f; Kaul 1999, 201).

2. Herkunftsfrage

Neben der Datierung ist die Frage der Herkunft des Silberkessels ein zentrales Anliegen seiner Erforschung³. Vor allem in der frühen Forschungsphase wurde die Ansicht über eine Herstellung im germanischen Kulturraum vertreten, obwohl man sich über die Dominanz keltisch-römischer Motive in der Bilderwelt des Kessels durchaus im klaren war (Müller 1892, 66f.; Bertrand 1893, 283 ff.; Kossinna 1910, 203 ff.; Holmquist 1962, 337 ff.). Um die Mitte des 20. Jahrhunderts entspann sich die bis heute andauernde Diskussion um eine östliche oder westliche Herkunft des Gundestrupkessels. Die wichtigste Gemeinsamkeit der beiden kontroversen Lehrmeinungen besteht darin, daß sie eine germanische Herkunft ausschließen und das Silbergefäß statt dessen als Import aus einer entfernten Region betrachten.

Nachdem E. Petersen (1893, 246 ff.) und A. Voss (1896, 367 ff.) einen südöstlichen Ursprung des Prunkgefäßes in Erwägung gezogen hatten, verglich F. Drexel (1915, 23 f.) den Gundestrupkessel erstmals systematisch mit der Silberkunst Südosteuropas und beheimatete ihn in einer Gegend, in der sich Einflüsse vom Pontus und vom keltischen Stammland überschneiden, wie etwa an der mittleren und unteren Donau. Einen süd-

osteuropäischen Ursprung favorisierten in der Folgezeit zahlreiche Gelehrte. Ihre Argumentation stützte sich dabei zumeist auf stilistische Vergleiche mit den reichen thrakischen und dako-getischen Silberfunden, die vor allem in Nordwestbulgarien und Westrumänien vorkommen (von Jenny 1935; Jacobsthal 1944; Norling-Christensen 1959; Megaw 1961; Brøndsted 1963; Horedt 1967; Berciu 1969; Rusu 1969; Powell 1971; Nylén 1972; Bémont 1979; Bergquist/Taylor 1987; Kaul 1991b; Marazov 1991; Taylor 1992; Birkhan 1997, 382 ff.).

In Anlehnung an die Ausführungen von Drexel (1915, 22 ff.) identifizierten Autoren wie K. Horedt, A. Bergquist, T. Taylor und zuletzt F. Kaul die Herkunft des Kessels konkret mit den keltischen Skordiskern, deren Stammesgebiet dem dakischen Kulturraum unmittelbar benachbart lag. Verlockend erscheint den Gelehrten die Deutung des Silberkessels als Beutestück aus den Zügen der Kimbern in das Karpatenbecken, wo diese zwischen 118 und 113 v. Chr. mit den Skordiskern in Kämpfe verwickelt waren. Denn der nordjütische Fundort Gundestrup befindet sich im Stammland der germanischen Kimbern, das noch heute den Namen ‚Himmerland‘ trägt (Horedt 1967, 141 ff.; 142; Bergquist/Taylor 1987, 22; Kaul 1991b, 35 ff.; 39 ff.).

Auf der anderen Seite erkannten bereits S. Müller (1892, 66 f.) und J. de Malafosse (1894, 96 f.) in den Bildinhalten westkeltische Einflüsse neben römisch-hellenistischen. Doch erst seit den späten vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts etablierte sich mit den Arbeiten von O. Klindt-Jensen (1949), H. Arbmann (1948) und P. Reinecke (1950) eine Forschungsmeinung, die sich um den Nachweis einer Fabrikation des Gundestrupkessels im gallischen Kulturraum bemüht.

³ Ausführliche Darstellung der Forschungsgeschichte zur Herkunftsfrage bei Pittioni 1984, 2 ff.; Hachmann 1990, 619 ff.; Kaul 1999, 201 ff.; Olmsted 2001, 129 ff.

Während Reinecke und R. Pittioni (1984, 33ff.) Hinweise auf eine südgallische Herkunft des Kessels namhaft machen, halten Klindt-Jensen (1976, 233ff.), C.-A. Moberg (1952, 362ff.) und G. Olmsted (1979, 53f.; 99ff.) eine Fertigung in Nordost- oder Nordwestgallien für wahrscheinlicher. Auch R. Hachmann (1990, 847) vertritt in seiner umfangreichen Studie zum Gundestrupkessel die Auffassung eines nordgallischen Ursprungs.

Wie die jüngsten Arbeiten etwa von Kaul (1999, 206ff.) und Olmsted (2001, 129ff.) veranschaulichen, stehen sich noch immer die Auffassungen vom ostkeltischen oder westkeltischen Ursprung des silbernen Prunkkessels unvereinbar gegenüber. Die wohlbegründeten Argumentationen auf beiden Seiten lassen jedoch erahnen, daß die kulturgeschichtliche Wahrheit in irgendeiner Weise beide Aspekte vereint.

Die bis heute nicht entschiedene Herkunftsfrage erwächst aus dem eigentümlichen Synkretismus des Gundestrupkessels, der im Hinblick auf Technologie, Stil und Ikonographie zu beobachten ist. Eine Ursache, warum das Herkunftsproblem schier unlösbar erscheint, könnte durch den zugrunde gelegten Herkunfts begriff selbst bedingt sein. So wird der kulturelle Ursprung des Kessels von manchen Autoren ohne weitere Hinterfragung mit seiner geographischen Herkunft gleichgesetzt. Und in der Tat, sofern keine verwertbaren Informationen zur Herkunft des verarbeiteten Materials vorliegen (Olmsted 1979, 38ff.), läßt sich die Herstellungsregion ausschließlich anhand der kulturellen Klassifizierung des Objektes eingrenzen. Andererseits muß aber nicht in jedem denkbaren Fall eine direkte Koinzidenz zwischen kultureller und geographischer Herkunft bestehen. Dieser Problematik versuchte bereits S. Müller (1898, 162; ders. 1905, 168) gerecht zu werden, indem er das Herstellungsgebiet des Gundestrupkessels zwar mit dem germanischen Norden identifizierte, zugleich aber von fremdstämmigen Künstlern oder einheimischen Handwerkern ausging, die eine Zeit lang in Gallien gelebt und gelernt hatten.

Der auf den ersten Blick simple Begriff Herkunft stellt in Wirklichkeit ein komplexes Gebilde dar, denn bestimmbar ist lediglich die kulturelle Herkunft der Personen, die an der Entstehung des Objektes maßgeblich beteiligt waren (Abb. 3). Die Herstellung eines derart kostbaren und aufwendigen Prunkkessels ist jedoch nur als Auftragsarbeit vorstellbar, weswegen mindestens zwei verschiedene Parteien daran beteiligt gewesen sein müssen: zum einen die Auftraggeber, welche das kostbare Material bereitstellten und die Konzeption vorgaben, und zum anderen die Auftragnehmer in Person der ausführenden Handwerker (Drexel 1915, 29). Gingen wir von einer unterschiedlichen ethnischen Herkunft von Auftraggebern und Auftragnehmern aus, dürfte das Ergebnis zwangsläufig ein synkretistisches

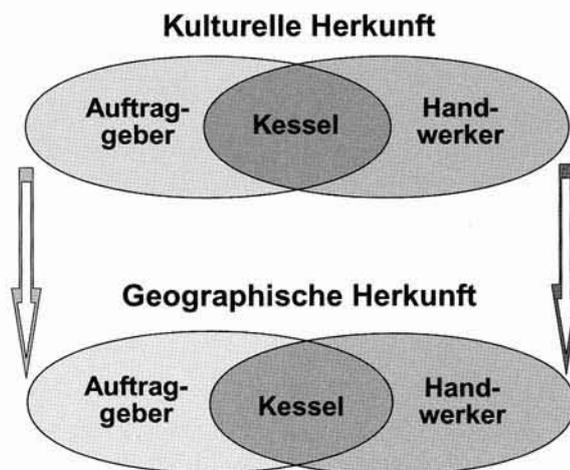


Abb. 3. Konzept zur Herkunftsfrage des Gundestrupkessels

Produkt sein, das sich einer eindeutigen kulturellen Identifizierung entzieht. Noch komplizierter wäre die Sachlage, wenn mehrere Spezialisten aus unterschiedlichen Kulturkreisen an der Ausführung der Arbeiten beteiligt gewesen wären.

Eine Untersuchung zum Produktionsgebiet des Silberkessels sollte sich deshalb zum einen mit der kulturellen Herkunft der Auftraggeber und zum anderen mit der der beauftragten Handwerker beschäftigen (Abb. 3). Anhand von räumlichen Überschneidungen oder Berührungen der identifizierten Kulturmilieus kann dann der Versuch unternommen werden, indirekt auf die Region und die Umstände der Herstellung zu schließen.

3. Herkunft der Auftraggeber

Unter den vielen Edelmetallgefäßen, die aus der jüngeren europäischen Eisenzeit bekannt geworden sind, stellt der Gefäßtyp des Kessels ein Unikum dar. Während Kessel gewöhnlich als profanes Kochgeschirr dienen, deutet der silberne Prunkkessel schon wegen seiner Größe und Zerbrechlichkeit auf eine Verwendung innerhalb sakraler Zeremonien hin. Aufgrund seines hohen Materialwertes und der prächtigen Ausführung dürfte der Gundestrupkessel kaum einer standardisierten Fabrikation entstammen, sondern muß als singuläres Kunstwerk aufgefaßt werden. Der den Kessel in seiner primären Funktion nutzende Personenkreis dürfte deshalb nicht einfach nur als Käufer, sondern als Initiator seiner Herstellung aufgetreten sein, welcher den Handwerkern die einzelnen Parameter für die Anfertigung des Metallgefäßes diktierte. Das Material Silber statt der für Kessel üblichen Bronze zu verwenden, die enorme Metallmenge und damit die Kesselgröße sowie die Gesamtkosten der Produktion haben die Auftraggeber zweifelsohne vorgegeben. Des weiteren dürften

die Auftraggeber anlässlich der Fertigung eines solch qualitätvollen und für eine feierliche Zeremonie vorgesehenen symbolträchtigen Gegenstandes wohl kaum Handwerker mit veralteter oder dilettantischer Kunstfertigkeit verpflichtet, sondern Meister beauftragt haben, welche die zeitgemäße Metalltechnologie gründlich beherrschten oder gar innovatives Know-how einbrachten. Doch bei der Ausführung der figürlichen Szenen der aufwendigen Kesseldekoration haben sich gewiß thematische Wünsche der Auftraggeber mit der gestalterischen Freiheit der Toreuten vermischt. Vorstellbar wäre eine mehr oder weniger genaue Vorgabe der mythischen Sujets sowie die Anordnung der Bildszenen auf den Kesselwänden durch religiöse Spezialisten der Auftraggeberseite, wobei die Handwerker die Hauptmotive um Füllmotive bereicherten.

Die Auftraggeber für den Kessel von Gundestrup sind deshalb in einem kulturellen Umfeld zu suchen, in dem zum einen der Prunkkessel im Kult eine wichtige Rolle spielte und zum anderen technologisch verwandte Kessel eine vertraute Erscheinung waren. Darüber hinaus können auch die zentralen Motive der figürlichen Bilderwelt als Spur zu den Auftraggebern aufgefaßt werden.

3.1. Kessel mit eisernem Rand

Es ist ein besonderes Verdienst von R. Hachmann, die technologische Verwandtschaft des Gundestrupkessels mit den Bronzekesseln mit eisernem Rand als herkunftsrelevanten Aspekt erkannt und herausgestellt zu haben. Die aus mehreren Bronzeblechteilen zusammengenieteten Kessel mit eiserner Randverstärkung zeigen in der Spätlatènezeit und älteren Kaiserzeit eine weite Verbreitung im westkeltischen und germanischen Kulturraum. Im östlichen und nördlichen Frankreich, in der Schweiz sowie in West- und Süddeutschland erscheinen diese Kessel häufig in Siedlungszusammenhängen der keltischen Oppida, wo sie wahrscheinlich auch produziert wurden, aber fast nie in Gräbern oder Hortfunden. Noch zahlreicher finden sich derartige Kessel auch als Importe in den germanisch besiedelten Gebieten Norddeutschlands, Nordpolens und Südkandinaviens, hier jedoch meist als exklusive Beigabe in Gräbern. Die in einer recht primitiven Technik gefertigten, da aus mehreren Blechstücken zusammengesetzten Bronzekessel fehlen indessen im Karpaten-Donau-Balkan-Raum vollständig, wo der Gebrauch von technologisch entwickelteren, einteiligen Metallkesseln vorauszusetzen ist (Hachmann 1990, 649ff. Abb. 24; Peschel 1995, 69ff.).

Nachdem Autoren wie F. Drexel (1915, 6f.) und H.J. Eggers (1951, 40; 159f.) den Silberkessel von Gundestrup bereits formal in die Nähe der Kessel mit eisernem Rand gestellt hatten, betrachtet Hachmann (1990, 650; 656f.) den Gundestrupkessel zu Recht als

Prunkausführung der mehrteiligen Bronzekessel des Typs 4 nach Eggers, bei der das Bronzeblech durch Silber und die Nietverbindung durch Löttechnik ersetzt worden sind. Als ein gewichtiges Argument in der Herkunftsdiskussion ist sein Fazit zu werten, nach dem der Gundestrupkessel in einem Gebiet hergestellt worden sein muß, in dem Kessel mit eisernem Rand bekannt waren und in größeren Mengen produziert wurden.

Auf unsere Fragestellung übertragen bedeutet das Ergebnis von Hachmann, daß die Auftraggeber des Gundestrupkessels in einem solchen kulturellen Milieu zu suchen sind, in dem die technologisch vergleichsweise primitiven mehrteiligen Kessel mit eisernem Rand als Standard gebräuchlich oder sogar hoch geschätzt waren.

3.2. Prunkkessel vom Typ Illemose

Ebenfalls technologisch verwandt mit dem Gundestrupkessel sind die bronzenen Prunkkessel vom Typ Illemose, von denen Bestandteile aus südkandinavischen Mooren ans Tageslicht gekommen sind (Eggers 1951, 40; 159f.). Am besten erhalten ist das Kesselfragment aus dem Moor von Illemose bei Rynkeby auf der dänischen Insel Fyn. Es handelt sich um einen ebenfalls doppelwandigen Prunkkessel mit dem gleichen Durchmesser um 70 cm wie der Gundestrupkessel. Auf der teilweise dekorierten Außenseite befanden sich ursprünglich Appliken in Form menschlicher Gesichtsmasken mit Torques um den Hals, die sich mit vollplastischen Rinderkopfprotomen abwechselten; die erhaltene Wandinnenplatte zeigt dagegen flächige Reliefszenen mit Tieren und Ornamenten (Klindt-Jensen 1949, 109f. Abb. 68). Weitere dekorierte Bronzebleche und Rinderkopfprotomen, die zu ähnlichen Prunkkesseln gezählt werden, stammen aus Rå auf Lolland, Sophienborg auf Seeland sowie Gårdby auf Öland (Klindt-Jensen 1949, 112ff. Abb. 69–70; Hachmann 1990, 659ff.).

Wie Hachmann (1990, 657ff. Abb. 25–26) herausarbeiten konnte, zeigen die bronzenen Prunkkessel vom Typ Illemose sowohl deutliche Verbindungen zum Gundestrupkessel als auch zu den schlichten Kesseln mit eisernem Rand. Stilistisch ähneln sie verzierten Bronzeblechen und Holzeimern mit Rinder- und Menschenkopffattaschen bzw. Rinderprotomen, wie sie im westkeltischen Kulturraum von der Spätlatènezeit bis in die Ältere Kaiserzeit zahlreich angetroffen werden. Die Prunkkessel vom Typ Illemose wurden deshalb gemäß Hachmann (ebd. 672f.) mit hoher Wahrscheinlichkeit in demselben keltischen Werkstattkreis westlich des Rheins gefertigt wie die Kessel mit eisernem Rand. Das bisherige Ausbleiben derartiger Kesselfunde im galischen Kulturraum darf nicht weiter verwundern, da hier keine spezifischen Deponierungssitten eine Überlieferung begünstigen.

3.3. ‚Wochengöttervasen‘

Die sogenannten ‚Wochengöttervasen‘ bieten indes einen indirekten archäologischen Anhaltspunkt für die Existenz von mehrteiligen Prunkkesseln in Gallien. Bereits die frühe Forschung erkannte einen engen formalen und stilistischen Zusammenhang zwischen dem Gundestrupkessel und den gallo-römischen ‚Wochengöttervasen‘ (Müller 1982, 51f. Abb. 7; Kossinna 1910, 203ff.; Drexel 1915, 10f.; 25f.). Danach widmete vor allem Hachmann (1990, 673ff.) dieser Quellengattung eine ausführlichere Diskussion im Hinblick auf die Herkunft und Zeitstellung des Gundestrupkessels (Olmsted 1979, 42f.).

Die ‚Wochengöttervasen‘ bilden eine kleine Gruppe von teils nur fragmentarisch erhaltenen Keramikgefäßen mit einer umlaufenden Reihung von fünf bis sieben Büsten von Göttern und Göttinnen. Auf den mittels Töpferscheibe gefertigten Gefäßkörper wurden die Büsten mit Modellen aufgesetzt und ihre Details in Ritz- und Stempeltechnik herausgearbeitet. Die oft grobe Ausführung der Götterdarstellungen läßt eine Fabrikation als Massenware vermuten (Hachmann 1990, 677f.).

Zu den am besten erhaltenen und typologisch ältesten Stücken zählt die ‚Wochengöttervase‘ aus Bavai, Dép. Nord in Frankreich. Senkrechte Reihen aus Kreisstempelein, welche die Bildfelder auf der Vase von Bavai trennen, können unschwer als rudimentäre Darstellungen der Nietverbindung von Metallplatten erkannt werden. Die konzentrisch angeordneten Götterbüsten sowie die Reihen von Scheinnieten machen wahrscheinlich, daß die tönernen ‚Wochengöttervasen‘ mehrteilige Prunkkessel aus Metall imitieren, welche dem Gundestrupkessel formal nahe standen (Hachmann 1990, 679f.).

Als Verbreitungsschwerpunkt der ‚Wochengöttervasen‘ können Nordfrankreich und Belgien umgrenzt werden, wobei in Bavai, dem römischen *Bavacum*, wegen der zahlreichen Funde ein Produktionszentrum vermutet wird (Hachmann 1990, 682). Während die Produktion von ‚Wochengöttervasen‘ seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. bis in das 2./3. Jahrhundert n. Chr. belegt ist, fehlen bisher Beispiele oder Vorläufer dieser Gefäßart aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. (ebd. 681).

Folgen wir der Argumentation Hachmanns, dann sind zumindest die frühen Exemplare von ‚Wochengöttervasen‘, wie sie durch die Vase von Bavai repräsentiert werden, als billige Repliken von metallenen Prunkkesseln zu deuten. Ihr Produktionsraum würde demnach ein Gebiet umreißen, in dem noch während des 1. Jahrhunderts n. Chr. der heimischen Bevölkerung mehrteilige Prunkkessel mit umlaufenden Götterdarstellungen gegenwärtig waren. Vorderhand läßt sich jedoch nicht entscheiden, ob die frühen ‚Wochengöttervasen‘ als Devotionalien zeitgleich zu den noch in Funktion stehenden Zeremonialkesseln verhandelt wurden, oder ob sie

lediglich ein relikthafes Nachleben der großen Kultkessel verkörpern, nachdem diese bereits von der römischen Administration aus dem gallo-römischen Kultwesen entfernt worden waren.

Hiermit erhalten wir auch einen Anhaltspunkt auf die kulturellen Bezüge der Auftraggeber des Gundestrupkessels. So ist davon auszugehen, daß diesen bei der Konzeption des Silberkessels bronzene Kultkessel, wie sie im nordgallischen Raum um das 1. Jahrhundert n. Chr. bekannt waren, als anerkannte Vorbilder dienten. Gingen wir allerdings von einem deutlich höheren Alter des Gundestrupkessels aus, wäre nicht ganz auszuschließen, daß der in diesem Raume ursprünglich im Kult verwendete Silberkessel selbst den postulierten Bronzekesseln mit umlaufenden Götterbüsten als Prototyp diente.

3.4. ‚Cernunnos‘

Auch die ikonographische Analyse der Bildinhalte bot manchen Autoren Anlaß für eine kulturelle Herkunftsbestimmung des Gundestrupkessels. Doch müssen die meisten religionsgeschichtlichen Deutungen, wie die Gleichsetzung der Götterbüsten mit keltischen Gottheiten und die Ausdeutungen mythischer Szenen, weitestgehend hypothetisch bleiben (Benoit 1955, 27ff.; Hatt 1980b; Kimmig 1965, 135ff.; Olmsted 1979, 110ff.; Hachmann 1990, 810ff.; Kaul 1991b, 28ff.). Die einzige mit einiger Sicherheit namentlich greifbare Gottheit stellt der sogenannte Hirschgott auf der zentralen Szene einer Kesselinnenplatte (C 6571) dar (Klindt-Jensen 1949, 129ff.; Bober 1951, 13ff.; Hatt 1980b, 69; Hachmann 1990, 827ff.; Kaul 1991b, 32ff.; Olmsted 2001, 95f.).

Der frontal im Buddhasitz abgebildete Gott trägt auf dem Kopf ein Hirschgeweih und einen Torques um den Hals, in seiner erhobenen Rechten hält er ebenfalls einen Torques und in seiner Linken eine widderköpfige Schlange. Beiderseits wird die Szene eingerahmt von einem Hirsch und einem Wolf.

Eine Inschrift „[C]ERN[U]NNOS“ („der Gehörnte“) auf dem Nautendenkmal aus Paris erlaubt die namentliche Identifizierung dieses ikonographisch klar umrissenen Topos, der jedoch in vielfältigen lokalen Varianten auftritt und als Gott des Wachstums und des Lebens gedeutet wird (Bober 1951, 14ff. Abb. 1; Olmsted 1979, 45f.; 161ff. Taf. 65,2; ders. 2001, 95; Botheroyd/Botheroyd 1992, 56ff.; Birkhan 1997, 694ff.).

Über dreißig *Cernunnos*-Darstellungen, an denen trotz mancher Detailunterschiede übereinstimmende Elemente des ‚Hirschgottes‘ vom Gundestrupkessels in Erscheinung treten, sind insbesondere aus der frühen gallo-römischen Zeit belegt. Zu den prominenten Beispielen zählen die Steinreliefs von Reims, Dép. Marne und Vendevres, Dép. Indres sowie die Bronzestatuetten von Savigny. Dép. Saone-et-Loire und Bouray-sur-

Juine, Dép. Essone (Olmsted 2001, 95f. Taf. 94). Wie die zuletzt von Hachmann (1990, Abb. 56) zusammengestellte Verbreitungskarte derartiger Funde veranschaulicht, zeigen die *Cernunnos*-Bilder eine weite, aber klar umgrenzte Verbreitung in Gallien zwischen der Atlantikküste im Westen und der Rhône-Rhein-Linie im Osten, wogegen ein ikonographisch gleichartiger ‚Hirschgott‘, bis auf eine Abbildung in der alpinen Felsbildstation Val Camonica (Hatt 1980a, 62 Abb. 7), östlich davon nicht sicher belegt ist.

Hieraus kann geschlossen werden, daß die Auftraggeber des Gundestrupkessels, welche die Hauptthemen der Bildszenen vorgaben, aus demselben religiösen Glaubenskreis stammten, in dem der Gott *Cernunnos* in gallo-römischer Zeit verehrt wurde.

3.5. Historische und mythologische Indizien

Hinweise auf große Prunkkessel bei Germanen und Kelten sind nicht nur archäologisch, sondern auch in historischen und mythologischen Quellen überliefert. So berichtet Strabon in seiner *Geographie* (VII.2.1), daß die in Jütland beheimateten Kimbern den heiligsten Kessel ihres Landes als Geschenk an Augustus sendeten, mit der Bitte um Freundschaft und um Verzeihung für das Geschehene. An anderer Stelle referiert Strabon (*Geogr.* VII.2.3) detailliert die Berichte anderer Autoren, nach denen die Kimbern auf ihren früheren Feldzügen große Kessel als Opfergefäße mit sich führten: Grauhaarige Priesterinnen, gekleidet in einem weißen, von einem Bronzegürtel gehaltenen Gewand und einem mit Fibeln befestigten Umhang, gingen den Kriegsgefangenen mit gezücktem Schwert entgegen, bekränzten sie und führten sie zu einem ehernen Kessel, der etwa zwanzig Amphoren faßte. Eine der Priesterinnen erstieg eine Leiter, um dann oberhalb des Gefäßes jedem Gefangenen, der zu ihr empor gereicht wurde, die Kehle durchzuschneiden. Aus dem Blut, das in den Kessel floß, weissagten sie die Zukunft (Maier 2001, 125).

Aus der erstgenannten Textstelle ist zu entnehmen, daß die Kimbern in ihrem Land offenbar eine ganze Reihe von heiligen Kesseln aufbewahrten. Zwar stellt das Geschenk des heiligsten Kessels an Augustus ein einmaliges Ereignis dar, doch könnte sich hierin ein diplomatischer Brauch verbergen, nach dem der Transaktion von Prunkkesseln als *κειμήλια* im politischen Leben der Germanen eine besondere Bedeutung zukam (Fischer 1973, 451).

Das Menschenopfer in einem Kessel vor Beginn einer Schlacht wird dagegen explizit als ein Brauchtum der Kimbern auf ihren Kriegszügen beschrieben, auch wenn sich der genau beobachtete Ablauf vielleicht nur auf einen einzigen Vorgang bezog, der zudem zur Schaffenszeit Strabons bereits rund ein Jahrhundert zurücklag.

Ohne die Aussagekraft der Schriftquellen übermäßig zu strapazieren, ist den Angaben Strabons zu entneh-

men, daß große und prunkvolle Kessel bei den germanischen Kimbern weit verbreitet waren und im religiösen Brauchtum eine zentrale Rolle spielten. Eine Aussage, die in den Moordeponierungen von bronzenen Prunkkesseln, vorwiegend in Dänemark, eine treffliche archäologische Bestätigung findet.

Doch auch bei den Kelten lassen sich Hinweise auf eine Verwendung des Kessels als rituelles Gefäß anführen. So wurden gemäß der berühmten, in der ‚*Commenta Bernensia*‘ überlieferten Textpassage des römischen Dichters Lukan (1,445) bei den gallischen Kelten Menschenopfer für den Gott *Teutates* in einem Kessel ertränkt (Le Roux 1955, 34ff.; Graf 1991, 138ff.).

In Irland und Wales, den keltischen Kulturräumen, die außerhalb der römischen Okkupation und damit der Romanisierung lagen, wurden keltische Mythen von Barden mündlich über Jahrhunderte tradiert und modifiziert, bis sie zwischen etwa dem 7. und 14./15. Jahrhundert n. Chr. niedergeschrieben wurden. In diesem inselkeltischen Sagenkreis galt der Kessel als omnipräsentes Symbol für Überfluß und Wiedergeburt und erscheint als Attribut von Göttern, Sagengestalten und Königen (Le Roux 1955, 36ff.; Maier 2001, 40ff.; Birkhan 1997, 809ff.).

So braut die große walisische Muttergöttin *Ceridwen* ein Jahr und einen Tag lang in ihrem magischen Kessel den Trunk der Weisheit, der göttlichen Eingebung und der Dichtung, um ihren häßlichen Sohn zum berühmtesten Seher und Weisen aller Zeiten zu machen (Botheroyd/Botheroyd 1992, 181). Die *Túatha Dé Danann* brachten den Kessel des *Dagdæ* aus der Stadt *Murias* auf den nördlichen Inseln, wo sie die Kunst der Magie gelernt hatten, nach Irland. Keiner verließ diesen sich niemals leerenden Kessel ungesättigt, jeder erhielt die Speise, die zu ihm paßte und ihm schmeckte. Auch der irische König *Conchobar*, die zentrale Figur im Ulster-Zyklus, besaß einen riesenhaften, unerschöpflichen Kessel, der als Sinnbild für Fülle und Gastfreundschaft, also Tugenden des rechtmäßigen Herrschers, galt (ebd. 180). Der magische Kessel des Königs *Bran* von Britannien diente dagegen der Wiederbelebung. Wurde ein Erschlagener abends hineingeworfen, war er anderntags so kampftüchtig wie zuvor, allerdings seiner Sprache nicht mehr mächtig. *Bran* gab diesen lebenspendenden Kessel als Versöhnungsgeschenk an seinen aufgebrachten Schwager *Matholwch*, König von Irland. Doch nach Irland zurückgekehrt, brachte der Kessel Unglück und wurde schließlich im Kampf zwischen Iren und Walisern zerstört (ebd. 45; 180f.).

Auch wenn von den mittelalterlichen inselkeltischen Mythen nicht konkret auf die Religion und Mythologie der eisenzeitlichen und kaiserzeitlichen Kontinentalkelten geschlossen werden kann, darf doch der heilige, rituelle Kessel als vielschichtiges Symbol keltischer Religion und Kristallisationspunkt westkeltischer Mythologie angesehen werden.

3.6. Die Auftraggeber

Gemäß der archäologischen, historischen und mythologischen Indizien scheinen Germanen ebenso wie Westkelten als Auftraggeber für die Herstellung des Kultkessels von Gundestrup in Frage zu kommen. Wogegen sich für die Verwendung von mehrteiligen Metallkesseln als Kochutensil oder Ritualgefäß in der jüngeren Eisenzeit und der Kaiserzeit des Karpaten-Balkan-Raums keinerlei Hinweise finden (Hachmann 1990, 654ff.). Eine östliche Herkunft der Auftraggeber darf deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden.

Für eine germanische Auftraggeberschaft spräche die bei Strabon überlieferte besondere Bedeutung von Prunkkesseln im Ritualwesen der Kimbern und die nachweisliche Deponierung derartiger Kessel in Mooren. Da sämtliche in Südkandinavien aufgefundenen Bronzekessel dieser Zeit als Importe anzusehen sind, gilt die Frage nach den Auftraggebern für die gesamte Fundgruppe.

Doch weder am Gundestrupkessel selbst noch an den Bronzekesseln vom Typ Illemose finden sich klare Anhaltspunkte dafür, daß Germanen in der Auftraggeberrolle in prägender Weise auf die Herstellung Einfluß genommen haben (Bergquist/Taylor 1987, 22). Wie das Fehlen von spezifisch germanischen Elementen an den nordischen Prunkkesseln andeutet, standen die Germanen mit den Produzenten wahrscheinlich nicht in direktem Kontakt, sondern sie erhielten die ursprünglich für keltische Abnehmer produzierten Kessel wohl über Transferketten, in denen Raub, Kauf, Tausch und politische Geschenke eine Rolle spielten.

Der Gundestrupkessel selbst beleuchtet schlaglichtartig, wie man sich die Art und Weise der Aneignung und des Umgangs mit keltischen Prunkkesseln im Norden vorzustellen hat. So spricht seine gewaltsame erste Demontage und die unfachmännische zweite Zusammensetzung der Silberplatten dafür, daß sie eher als Kriegsbeute denn als germanische Auftragsarbeit ihren Weg nach Jütland genommen haben. Dem religiösen Symbolsystem der Germanen, in dem der Kessel wie bei den Kelten eine herausragende Bedeutung hatte (Birkhan 1997, 813), ist es wohl zu verdanken, daß die Silberbleche nicht ihres Materialwertes wegen eingeschmolzen, sondern als sakrosanktes Kultzubehör erkannt und wiederverwendet wurden, bevor der Kessel schließlich rituell zerstört und entäußert worden ist.

Die Auftraggeber des Gundestrupkessels lassen sich also viel plausibler im westkeltischen Kulturraum ansiedeln. Aufgrund der genannten Einzelaspekte erscheinen sie so eng mit dem gallischen bzw. gallo-römischen Kulturraum assoziiert, daß man sie mit der gebotenen Vorsicht als ‚Gallier‘ bezeichnen möchte.

Nachdem die Herkunft der Auftraggeber anhand ihrer kulturellen Bezüge eingegrenzt werden konnte, soll auf dieser Prämisse aufbauend der Frage nachgegangen

werden, welcher Personenkreis die Herstellung des Silberkessels in Auftrag gegeben hat. Überlegungen zur Verwendung des Silberkessels könnten einen Weg eröffnen, sich der Identität der Auftraggeber zu nähern. Denn fraglos haben die ‚gallischen‘ Auftraggeber als besondere Repräsentanten der mit dem Prunkkessel verbundenen religiösen Ideologie zu gelten.

Auch wenn die primäre Bestimmung des Silberkessels von Gundestrup letztlich ungeklärt bleiben muß, besteht kein Zweifel an seiner zentralen Funktion in religiösen Zeremonien.

Ob der Kessel im originalen Montagezustand getragen werden konnte oder nur als stationäres Gefäß brauchbar war, ob und welche Mengen an Flüssigkeit seine Statik zuließ, kann nicht sicher ermessen werden (Hachmann 1990, 577; 580; 583f.). Eine systematische makro- und mikroskopische Analyse des Originals nach möglichen Gebrauchsspuren könnte hierzu in der Zukunft noch wertvolle Informationen liefern. Die Verwendung von weichem Silberblech als tragendes Material und die flächige Reliefdekoration scheinen jedenfalls einer mechanischen Beanspruchung des Gefäßes enge Grenzen gesetzt zu haben (Larsen 1987, 402).

Der von Klindt-Jensen (1949, 109) hinsichtlich des ebenfalls doppelwandig dekorierten Kessels von Illemose geäußerte Eindruck, nach dem die Innenseite des Bronzekessels als Schauseite gedacht war, ist auch im Falle des Gundestrupkessels nicht von der Hand zu weisen. Die flächig und detailreich verzierten Innenplatten wie auch die aufwendig dekorierte Bodenplatte lassen Rituale erwarten, bei denen die Teilnehmer des Kesselinneren aus nächster Nähe ansichtig wurden (Abb. 1).

In diesem Zusammenhang ist besonders die sogenannte Opferszene auf einer der Innenplatten (C 6574) des Gundestrupkessels von Interesse, auf die sich eine Prozession von Kriegerern und Musikern zubewegt. Die ‚Opferszene‘ zeigt eine überlebensgroße Person, welche einen Mann ergriffen hat und augenscheinlich kopfüber in ein Behältnis stülpt (C 6574-a,b,i). Wiederholt wurde diese Szene als Abbildung eines Menschenopfers gelesen, bei dem das Opfer in einem Kessel ertränkt wird (Drexel 1915, 6; Benoit 1955, 27ff.; Olmsted 1979, 151ff.; Hatt 1980b, 71f.). W. Kimmig (1965, 138f.) vertrat dagegen eine modifizierte These, nach der das menschliche Opfer in einen ‚Kultschacht‘ geworfen wurde, wie er seiner Meinung nach in der spätlatènezeitlichen Viereckschanze von Holzhausen bei München belegt sei.

Die detailgetreue Ausführung des Kriegerzugs (C 6574-c,d,e,f,g) im Hinblick auf Bewaffnung, Pferdezaumzeug, Kleidung und Kriegstrompeten läßt vermuten, daß hier weniger ein Mythos, als der Topos eines religiösen Festes vorliegt, wie es realiter in regelmäßigen Abständen gefeiert wurde. Der Hauptakteur dürfte deshalb nicht den verehrten Gott, sondern einen Kult-

offizianten bezeichnen (Hachmann 1990, 823). Verlockend erscheint jetzt der Gedanke, in der übergroßen, die gesamte Szene dominierenden Figur (C 6574-a) eine Selbstdarstellung der Auftraggeber zu erblicken. Obwohl es sich bei der auffällig überhöhten Person wohl kaum um ein individuelles Portrait handelt, könnten sich die Auftraggeber des Kessels mit dem abgebildeten Kultoffizianten unmittelbar identifiziert haben. Es liegt deshalb nahe, in der Szene eben das Ritual zu erblicken, für das der Kessel geschaffen wurde, zumal die Darstellungsform des ‚Opfergefäßes‘ auf der Silberplatte sich durchaus als vereinfachte Abbildung eines mehrteiligen Metallkessels lesen ließe.

Hieraus ist aber nicht zwangsläufig zu folgern, daß der Gundestrupkessel speziell als Ritualgefäß für Menschenopfer konzipiert war. Das augenscheinlich abgebildete ‚Menschenopfer‘ könnte viel eher das höchste Ideal der mit dem Kessel verbundenen Zeremonien verkörpern, welches in der liturgischen Praxis aber nur selten oder gar nicht vollzogen wurde (Maier 2001, 110ff.).

Darüber hinaus ist die Interpretation der Szene als Menschenopfer nicht die einzige vorstellbare Deutung. Die äußerst bruchstückhaften und von den antiken Autoren verzerrt überlieferten Informationen zur Religion und Kultpraxis der Kelten lassen viel Raum für Spekulationen. Wie ein Blick in die inselkeltische Sagenwelt zeigt, war die Bedeutung des magischen oder heiligen Kessels bei den Kelten keineswegs auf die Funktion als Opfergefäß beschränkt. So könnte nach Ansicht mancher Autoren auf der Platte mit dem Kriegerzug ein Wiedergeburtstheos abgebildet sein oder ein jährliches Initiationsfest, das sich auf einen solchen Mythos beruft (Gricourt 1954, 376ff.; Marazov 1991, 66ff.; Ellis 1996, 143ff.; Kaul 1999, 201; Birkhan 1997, 445f.; 835f.).

Nach B. Maier (2001), der sich zuletzt intensiv mit den Quellen zur keltischen Religion auseinandergesetzt hat, war die Organisation des Kults mit Hilfe eines spezialisierten Personals ein augenfälliges Kennzeichen der keltischen Religion. Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. zogen vor allem die ‚Druiden‘ die Aufmerksamkeit der antiken Beobachter auf sich. Die sich auf Poseidonius beziehenden Autoren Diodor, Strabon und Timagenes erwähnen jeweils drei Gruppen von religiösen Funktionsträgern. Während Barden (Sänger und Dichter) und Druiden (Theologen und Philosophen) von allen drei Autoren übereinstimmend angeführt werden, treten die Wahrsager, Vaten (Priester und Naturphilosophen) und die nicht näher bekannten Euhagen nur jeweils bei einem Schriftsteller in Erscheinung. Die hochgeehrten und in Bruderschaften organisierten Druiden galten als unverzichtbar bei der Ausführung von Dankopfern. Wie die von Poseidonius abhängigen Autoren, schreibt auch Caesar den Druiden die Pflege der Theologie, Philosophie und Naturkunde, den Glauben an Seelenwan-

derung, die Lehre einer Abstammungssage, richterliche Funktionen und die Aufsicht über den Opferkult zu (Ellis 1996, 53ff.; Birkhan 1997, 896ff.; Maier 2001, 153ff.).

Nachdem Caesar zur Zeit der Eroberung Galliens die Druiden als wichtigste gesellschaftliche Gruppierung neben dem gallischen Adel beschrieb, untersagte Augustus römischen Bürgern die Teilnahme an der Religionsausübung der Druiden. Nach weiteren restriktiven Maßnahmen des römischen Senates gegen Druiden und Heiler in der Regierungszeit des Tiberius wurde das ‚barbarische‘ und ‚unmenschliche‘ Druidentum in Gallien unter Claudius im Jahre 54 n. Chr. endgültig verboten. Durch Tacitus ist jedoch ein Nachleben des Druidentums noch für das Jahr 69 n. Chr. belegt (Piggott 1968, 127; Birkhan 1997, 906f.; Maier 2001, 158).

Nicht sicher zu beurteilen ist die Frage, aus welchen Gründen die Ausübung der druidischen Religion von seiten der römischen Behörden beseitigt wurde. Von einem aktiven Widerstand der Druiden gegen die Romanisierung ist in den historischen Quellen nirgends die Rede. Das Verbot der Druiden und anderer religiöser Funktionsträger in Gallien wird von den zeitgenössischen Autoren auf die tatsächliche oder vorgeschobene Unvereinbarkeit der ‚barbarischen‘ Opferpraktiken mit dem Römischen Recht zurückgeführt, gemäß dem Menschenopfer seit 97 v. Chr. verboten waren (Piggott 1968, 127ff.; Ellis 1996, 167ff.; Birkhan 1997, 906; Maier 2001, 158).

Der Kessel von Gundestrup als zentrales Kultgerät einer lokalen oder regionalen Glaubensgemeinschaft fügt sich gut in das Bild eines wohlorganisierten Kultwesens bei den Galliern ein. Insbesondere die hochgeachteten Druiden als religiöse Spezialisten und Offizianten der Opferhandlungen kämen als Initiatoren für die Erschaffung des Ritualgefäßes in Frage. Gemäß dieser These böte die schrittweise Auslöschung des gallischen Druidentums durch die römischen Behörden und die Etablierung des gallo-römischen Kultwesens im Verlaufe des 1. Jahrhunderts n. Chr. einen historischen *terminus ante quem* für die Planung und Anfertigung des Silberkessels.

4. Herkunft der Handwerker

Nachdem Ursprung und Identität der Auftraggeber umschrieben werden konnten, geht es als nächstes darum, auch die Herkunft der an der Fertigung des Gundestrupkessels beteiligten Handwerker einzugrenzen. Der erste Schritt besteht darin, mittels Stilanalyse verschiedene Hände zu identifizieren und die Silberplatten bestimmten Meistern zuzuordnen (Abb. 4–5). Als nächstes sollen die kulturellen Bezüge der Toreuten hinsichtlich ihrer technologischen, stilistischen und ikonographischen Merkmale herausgearbeitet werden.

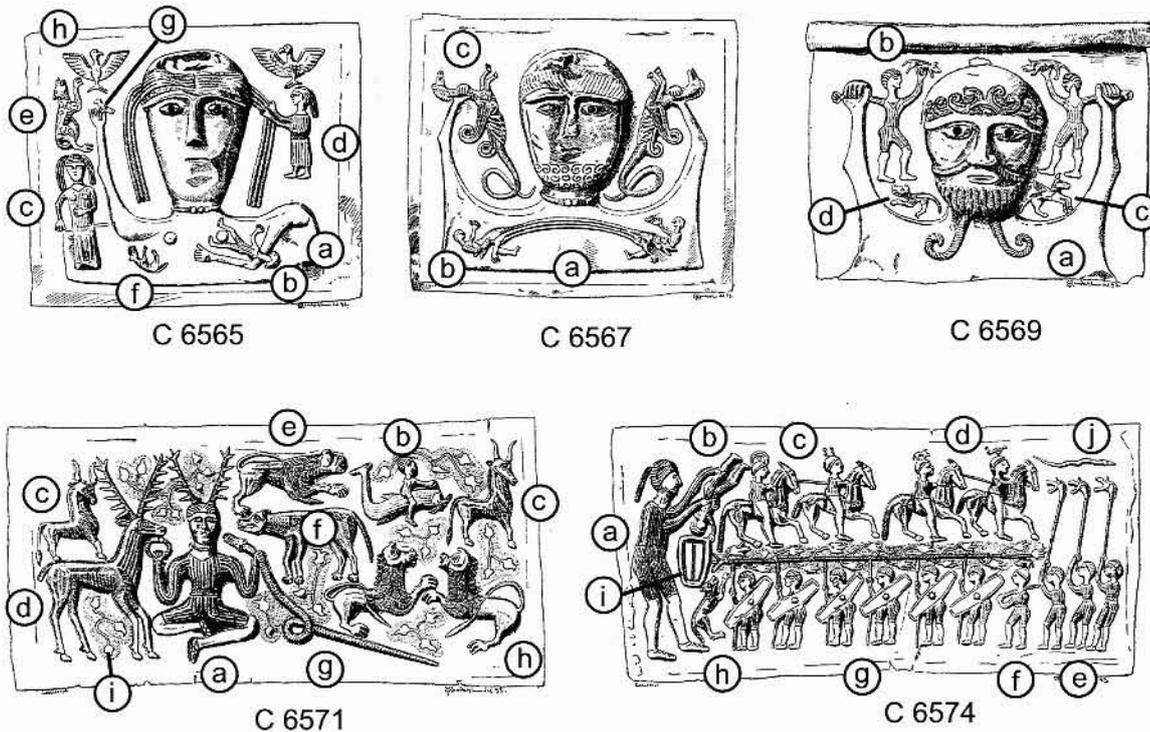


Abb. 4. Die Silberplatten und Motive von Meister 1

4.1. Stilanalyse der Silberplatten

Bereits S. Müller (1892, 42) formulierte die wichtige Erkenntnis, nach der es sich beim Gundestrupkessel zwar um das Erzeugnis einer Werkstatt handle, in der aber mindestens zwei bis maximal vier Handwerker tätig gewesen seien. Indessen betrachten nur wenige der späteren Bearbeiter die Zahl der an der Produktion beteiligten Hände als einen für die Herkunftsfrage relevanten Aspekt. So resümiert Drexel (1915, 24 Anm. 2) „Es spielt keine Rolle, daß an den Reliefs des Kessels verschiedene Hände tätig gewesen zu sein scheinen; er bleibt ein einheitlich erfundenes und ausgeführtes Werk“. Erst in jüngerer Zeit bemühten sich wieder einzelne Autoren um die Differenzierung und Charakterisierung der beteiligten Handwerker. So unterschied C. Bémont (1979, 69ff.) bei ihrer Analyse des Pflanzendekors auf den Silberplatten drei Stilgruppen, von denen die Stilgruppen 1 und 2 mit zwei Künstlern gleichzusetzen sind. Ein bahnbrechender Beitrag zur Handwerkerfrage stammt von Larsen (1987, 397ff. Abb. 16), der mit seinen ergologischen Untersuchungen drei Sets von Punzen nachweisen konnte, welche er mit drei Künstlern gleichsetzte. Hachmann (1990, 584ff.; 596ff.; 600ff. Abb. 15) unterscheidet in seiner akribischen Stilanalyse vier Meister, wobei allerdings die Aussonderung der Meister 3 und 4 mit Unsicherheiten behaftet ist. Zuletzt ordnet Olmsted (2001, 60 Taf. 42) die Silberplatten anhand ihrer Punzmarken und Stilele-

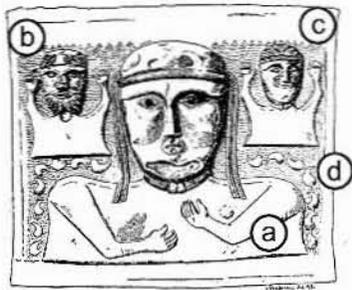
mente in einer Kombinationstabelle und sieht seine schon früher geäußerte Auffassung bestätigt, wonach der Gundestrupkessel von vier Künstlern gefertigt worden sei (Olmsted 1979, 55 ff.).

Im folgenden soll eine eigene Stilanalyse durchgeführt werden, die einer Neubewertung der an der Herstellung des Kessels beteiligten Hände als Ausgangsbasis dient. Um die Darstellungen der dekorierten Silberplatten in bezug auf stilistische Gruppierungen zu untersuchen, werden sie in ihre Einzelmotive aufgelöst und getrennt nach den Motivarten ‚Götterbüsten‘, ‚Personen‘, ‚Tiere/Fabelwesen‘ sowie ‚Pflanzen‘ in Kombinationstabellen geordnet. Dabei werden möglichst spezifische Stilmerkmale einbezogen, die als alternative Umsetzungen gleicher Motive auf den Platten aufzufassen sind und sich deshalb zur stilistischen Gruppierung und Abgrenzung besonders gut eignen. Weniger signifikante Stileigenschaften, wie sie allen Silberplatten gemeinsam sind, bleiben indessen unberücksichtigt.

Götterbüsten (Abb. 6)

An den 11 Abbildungen von Götterbüsten, die sich auf zwei Innen- und sieben Außenplatten verteilen, werden 14 spezifische Stilmerkmale (Stilelemente 1–14) unterschieden. Die auf diese Weise aufgeschlüsselten Platten lassen zwei deutliche Gruppierungen erkennen.

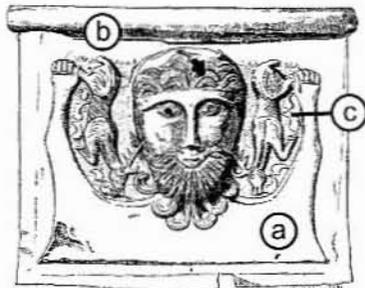
Zur *Stilgruppe A* zählen die Außenplatten C 6565, C 6567 und C 6569. Während die Göttinnenbüste der



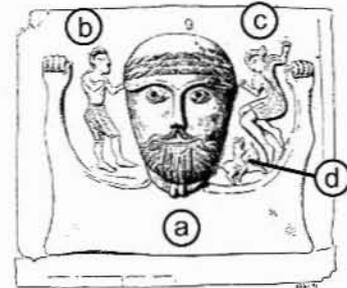
C 6566



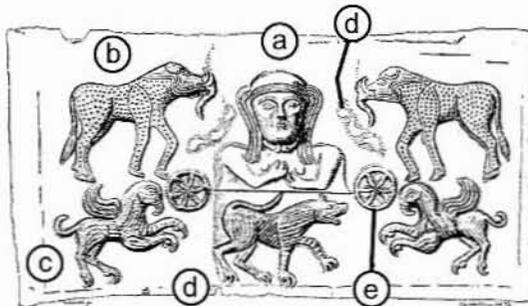
C 6564



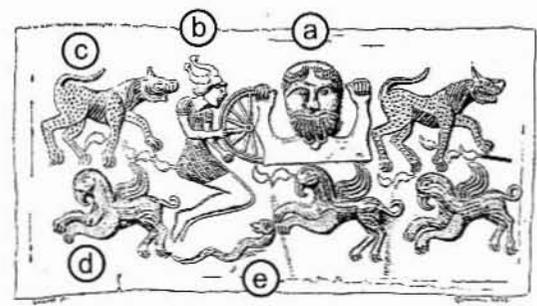
C 6568



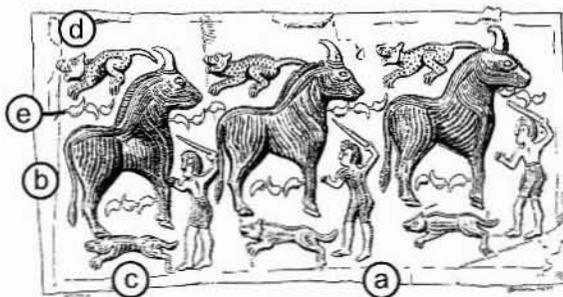
C 6570



C 6573



C 6572



C 6575



C 6563

Abb. 5. Die Silberplatten und Motive von Meister 2

		Büsten													
Platte	Motiv	Stilelement													
		01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14
C 6565	a	●	●	●	●	●									
C 6567	a	●	●	●	●	●	●								
C 6569	a				●	●	●	●							
C 6566	a							●	●	●	●	●			
	b							●	●	●	●	●	●		
	c							●	●	●	●	●	●	●	
C 6570	a							●	●	●	●	●	●	●	
C 6568	a							●	●	●	●	●	●	●	
C 6564	a							●	●	●	●	●	●	●	
C 6573	a							○	○	○	○	○			
C 6572	a							○	○	○	○	○			

● Außenplatte ○ Innenplatte ⊙ Bodenplatte

Abb. 6. Kombinationstabelle zu den menschlichen Büsten. Verteilung der Stilelemente 01 bis 14 auf die Silberplatten und Motive

Platte C 6565 und die Götterbüste Platte C 6569 nur durch ein spezifisches Merkmal (Stilelement 05) verbunden sind, können diese Platten aufgrund jeweils mehrerer Übereinstimmungen mit der Götterbüste auf Platte C 6567 sicher zu einer Stilgruppe zusammengefaßt werden. Die spezifischen Stilelemente der Büsten umfassen dünne Arme mit unorganisch ausgearbeiteten Händen (Stilelement 04), eine Andeutung der Fingernägel durch Dellen (Stilelement 07), einen vergleichsweise ausgeprägten Hals (Stilelement 05), der einen schmalen, unverzierten Halsring mit Pufferenden (Stilelement 02) tragen kann. Die maskenhaften Gesichter zeigen tropfenförmige, einfach umrandete Augen (Stilelement 03), bei der weiblichen Büste sind die seitlichen Haarsträhnen mit einfachen Schrägstrichen verziert (Stilelement 01), während bei den männlichen Köpfen der Vollbart unterhalb des Mundes mit einer horizontalen Linie abschließt (Stilelement 06). Lediglich die etwas abseits stehende Götterbüste der Platte C 6569 ist durch die kräftigere Proportionierung der Arme (Stilelement 08) und die größere Ausführung des Gesichtes mit der zweiten Stilgruppe locker verbunden.

Die *Stilgruppe B* umfaßt die übrigen Außenplatten (C 6564, C 6566, C 6570, C 6568) und die zwei Innenplatten mit Miniaturbüsten (C 6572, C 6573). Durch eine ganze Reihe regelhaft auftretender Stilelemente sind diese Platten eng miteinander verknüpft. Hierzu zählen die kräftig ausgebildeten Arme mit organisch ausgearbeiteten Händen (Stilelement 08), eine Markierung der Fingernägel durch Kerben (Stilelement 09), ein kurzer, verdeckter Hals (Stilelement 10), der geschmückt ist mit einem kräftigen, verzierten Halsring mit stufig abgesetzten Enden (Stilelement 13). Das annähernd naturalistisch herausgearbeitete Gesicht besitzt doppelt umrandete Augen von spitzovaler bis rhombischer Form (Stilelement 11). Die Göttinnen tragen seitliche Haar-

strähnen mit gescheiteltem Haarmuster (Stilelement 12), die männlichen Götter einen Vollbart, der bis zum Schnurrbart hinaufreicht (Stilelement 14).

Personen (Abb. 7)

22 Motive mit Personen verteilen sich auf 10 verschiedene Platten und werden im Raster von 12 neuralgischen Stilelementen aufgeschlüsselt. Auch hier bilden die Platten zwei durch spezifische Stilelemente scharf abgegrenzte Gruppierungen.

Stilgruppe A enthält an Innenplatten die ‚Hirschgott‘-Platte (C 6571) und die ‚Kriegerzug‘-Platte (C 6574) sowie drei Außenplatten (C 6565, C 6567, C 6569). Für die Menschenfiguren aller Wandplatten kennzeichnend sind die Darstellung von Rumpf und Extremitäten in einem ganz unperspektivischen Halbprofil oder Profil, bei dem Beine und Arme parallel in den Körper einbinden (Stilelement 19), und Kopfdarstellungen vom Typ 1 (Stilelement 18). Hierbei ist die kappenförmige, eng anliegende Frisur durch eine gerade Linie vom Gesicht abgesetzt, das Kinn ist durch eine Kerbe deutlich vom Hals abgehoben und das gravierte Auge ist manchmal von innen nachgetrieben. Ebenfalls verbindlich ist die langärmelige Bekleidung (Stilelement 21) mit einem an Hüfte oder Ärmelansatz gegliederten Gewand (Stilelement 20). Eine Fußbekleidung (Stilelement 17) erscheint indessen nur regelhaft

		Personen											
Platte	Motiv	Stilelement											
		15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
C 6571	a	○	○	○				○	○				
	b				○	○	○	○	○				
C 6574	e	○	○	○	○	○	○	○	○				
	f	○	○	○	○	○	○	○	○				
	g		○	○	○	○	○	○	○				
	d		○	○	○	○	○	○	○				
	c		○	○	○	○	○	○	○				
	a		○	○	○	○	○	○	○				
C 6565	c	●			●	●	●	●					
	d				●	●	●	●					
	b				●	●	●	●					
C 6567	b				●	●	●	●					
C 6569	b				●	●	●	●					
C 6572	b									○	○	○	○
C 6575	a									○	○	○	○
C 6570	d									●	●	●	●
	c									●	●	●	●
	b									●	●	●	●
C 6564	c									●	●	●	●
	b									●	●	●	●
C 6563	b									⊙	⊙	⊙	⊙

Abb. 7. Kombinationstabelle zu den menschlichen Figuren. Verteilung der Stilelemente 15 bis 26 auf die Silberplatten und Motive

den Motive werden mittels 20 verschiedener Stilelemente erfaßt. Auch hier ergeben sich wiederum zwei deutlich abgesetzte Stilgruppen, die jedoch gewissermaßen durch die Bodenplatte verbunden sind. Bezeichnenderweise finden sich übereinstimmende Elemente an verschiedenen Wesen derselben Stilgruppe, wohingegen dieselbe Tierart von den beiden Stilgruppen meist in unterschiedlicher Weise abgebildet wird.

Stilgruppe A ist durch zwei Innen- (C 6574, C 6571) und drei Außenplatten (C 6565, C 6567, C 6569) vertreten. Zu den spezifischen Körpermerkmalen zählen das plastisch umrandete Auge mit Brauenlinie (Stilelement 34), die V-förmig umrandete Maulkontur (Stilelement 29) und blanke Unterschenkel, welche Längskerben aufweisen können (Stilelement 36). Neben unspezifischen Felldarstellungen treten manchmal eine zottelige Fellkontur in Flammenform (Stilelement 35) und vereinzelt Kreis-Punkt-Muster (Stilelement 30). Die Tiere der Außenplatten können rechtwinklig zum Halsverlauf eine Strichverzierung aufweisen (Stilelement 33). Sofern beide Vorderbeine abgebildet sind, binden sie parallel, das heißt unperspektivisch in den Rumpf ein (Stilelement 31), hinzu tritt auf den Innenplatten eine dreieckig gravierte Vorderschenkelkontur (Stilelement 28). Hippokampen und Pegasus besitzen Flügel von dreieckiger Grundform (Stilelement 32), und die Schlangendarstellungen zeigen einen schmalen Widderkopf in der Aufsicht (Stilelement 27).

Stilgruppe B tritt auf jeweils drei Innen- (C 6572, C 6573, C 6575) und Außenplatten (C 6564, C 6568, 6570) auf. Zu den exklusiven Stilelementen gehören das spitzoval getriebene, einfach umrandete Auge (Stilelement 45), die U-förmig umrandete Maulkontur (Stilelement 37) mit einer geschwungenen, von einer Felllinie begleiteten Oberkieferkontur (Stilelement 44). Das Ohr kann durch einen Buckel angedeutet sein (Stilelement 42). Die einfache Fellkontur kann vom Hals bis zum Vorderbein hinabführen (Stilelement 46), doch kann die Fellverzierung auch Kreispunzen mit Punkteinstichen in den Zwischenräumen aufweisen (Stilelement 43). Weiterhin als spezifisch zu gelten haben die perspektivisch hintereinander gestellten Vorder- und Hinterbeine (Stilelement 38) und keulenförmig abgesetzte Vorderschenkel (Stilelement 39). Die Flügel der Greifen sind hakenförmig geschwungen (Stilelement 40), und die Schlange zeigt einen kurzen Widderkopf im Profil (Stilelement 41).

Eine gewisse Sonderstellung nimmt die Bodenplatte ein in bezug auf die teils hochplastischen, teils reliefartigen oder gravierten Abbildungen von Stier und Hund (C 6563), denn augenscheinlich vereint sie Merkmale der Stilgruppen A und B. Allerdings haben die Gemeinsamkeiten mit Stilgruppe A (Stilelemente 33, 34, 35, 36) lediglich formalen Charakter, während die Übereinstimmungen mit der Stilgruppe B (Stilelemente 37, 38, 39, 42) eine sehr ähnliche ‚Handschrift‘ verraten.

Pflanzen (Abb. 9)

Florale Darstellungen erscheinen nur auf der ‚Kriegerzug‘-Platte (C 6574) als Hauptmotiv, ansonsten dienen sie der Hintergrundverzierung auf den restlichen Innenplatten und einem Teil der Außenplatten. Im Vergleich zu der detaillierteren Analyse der floralen Dekoration durch Bémont (1979) werden hier nur die signifikantesten Stilelemente berücksichtigt, doch ist das Ergebnis praktisch das gleiche.

Pflanze					
Platte	Motiv	Stilelement			
		47	48	49	50 51 52
C 6574	k	○	○		
C 6571	i	○	○		
C 6573	f		○	○	○
C 6572	f			○	○
C 6575	e			○	○
C 6504	e			●	● ●
C 6568	c			●	● ●
C 6566	d			●	● ●
C 6563	f			○	○ ○
	g				○

Abb. 9. Kombinationstabelle zu den Pflanzen. Verteilung der Stilelemente 47 bis 52 auf die Silberplatten und Motive

Die *Stilgruppe A* (Stilgruppe 2 nach Bémont) umfaßt lediglich die beiden Innenplatten mit der ‚Hirschgott‘- und der ‚Kriegerzug‘-Szene (C 6571, C 6574). Kennzeichnend sind knospenförmige Blätter ohne Binnenzeichnung (Stilelement 47) und Blattranken vor partiellem Punkthintergrund (Stilelement 48).

Die umfangreichere *Stilgruppe B* (Stilgruppe 1 nach Bémont) ist auf jeweils drei Innen- (C 6572, C 6573, C 6575) und Außenplatten (C 6564, C 6566, C 6568) faßbar. Die Blätter sind vom Grundaufbau her kommaförmig mit oder ohne Innenkontur (Stilelement 50) und zu einfachen Blattranken gereiht (Stilelement 49). Nur auf den Außenplatten erscheinen die Blätter vor einem ganzflächigen Punkthintergrund (Stilelement 51).

Die komplexeste Blattkomposition präsentiert indessen die Bodenplatte (C 6563), auf der augenscheinlich Efeuranken abgebildet wurden (Stilgruppe 3 nach Bémont). Während die Gemeinsamkeiten mit der Stilgruppe A nur ganz oberflächlich sind, hat die Bodenplatte mit der Stilgruppe B die kommaförmige Grundstruktur der Blätter (Stilelement 50) und ihre manchmal einfache Reihung (Stilelement 49) gemeinsam, so daß sie dieser Plattengruppe am nächsten steht.

Die Kombinationstabellen der Götterbüsten, Personen, Tiere und Fabelwesen sowie der Pflanzendekoration erlauben übereinstimmend die Unterscheidung

zweier Gruppen von Silberplatten, die kaum ein neualgisches Stilelement gemeinsam haben.

Stilgruppe A umfaßt die Innenplatten C 6571 und C 6574 sowie die Außenplatten C 6565, C 6567 und C 6569 (Abb. 4). Obwohl die Außenplatte C 6569 sich besonders durch die abweichende Proportionierung der Gesichtsmaske abhebt, kann sie anhand der faßbaren Stilelemente von Büsten, menschlichen Figuren und Tieren sicher der Stilgruppe A zugewiesen werden.

Zur Stilgruppe B sind die Innenplatten C 6572, C 6573, C 6575 und die Außenplatten C 6564, C 6566, C 6568 und C 6570 zu zählen (Abb. 5). Die qualitätsvolle Bodenplatte (C 6563) hebt sich zwar durch manche exklusive Stilmerkmale der Tiere und Pflanzendekoration deutlich von den Wandplatten ab, sie kann aber über die menschliche Figur klar mit der Stilgruppe B verbunden werden. Die Sonderrolle innerhalb der Stilgruppe B und formale Gemeinsamkeiten mit Platten der Stilgruppe A lassen vermuten, daß die Bodenplatte entweder Elemente der Wandplatten aufgreift oder ihnen als Vorlage diente. Die Fertigung der Bodenplatte dürfte deshalb am Ende oder ganz zu Beginn der Kesselherstellung gestanden haben.

Aufgrund der stilistischen Analyse der Silberplatten mittels Kombinationstabellen können alle dekorierten Silberplatten des Gundestrupkessels einer von zwei Stilgruppen zugeordnet werden. Da diese beiden künstlerischen Ausdrucksformen, wie unten gezeigt werden wird, unterschiedlichen Werkstatttraditionen verhaftet sind, sollen sie im folgenden als ‚Schulen‘ bezeichnet werden.

Die Resultate der vorliegenden Untersuchung stimmen weitgehend mit den Ergebnissen anderer Autoren überein (Abb. 15). So enthält die Schule I (Stilgruppe A) die Silberplatten, welche Müller (1892), Bémont (1979), Olmsted (1979; 2001) und Hachmann (1990) einem Meister zugewiesen haben. Bestätigt wird die Richtigkeit der deskriptiven Stilanalysen durch die ergologischen Untersuchungen von Larsen (1987). Denn an die Platten der Schule I ist das Werkzeugset I mit den Punzen A bis F gebunden. Jedoch gehört gemäß der hier vorgestellten Analyse auch die stilistisch etwas aus dem Rahmen fallende Außenplatte (C 6569) der Schule I an, welche nach Auffassung von Müller (1892, 63), Olmsted (1979, 57) und Hachmann (1990, 596ff.) einem dritten Künstler zugewiesen wird.

Ähnliche Übereinstimmungen fassen wir bei den anderen Silberplatten. Die Wandplatten der Schule II entsprechen dem Meister 2 nach Müller und Hachmann bzw. Künstler 1 nach Olmsted und wurden mit dem Punzenset 2 nach Larsen hergestellt.

Eine Diskrepanz ergibt sich jedoch bei der Beurteilung der Bodenplatte. Während Autoren wie Bémont (1979, 80f.; 93ff.), Olmsted (2001, 60) und Hachmann (1990, 600ff.) hier die Hand eines weiteren Meisters für möglich halten, der auch durch einen eigenen

Werkzeugset repräsentiert wäre (Larsen 1987, 399), kann die Platte gemäß der Kombinationstabellen (Abb. 7–9) durchaus der Schule II zugeordnet werden (Abb. 15).

Die Stilunterschiede zwischen den Schulen I und II lassen sich an den Götterbüsten der Außenplatten klar umreißen. Die Büsten der Schule I zeigen dünne Arme mit unorganisch ausgearbeiteten Händen, ein maskenhaftes Gesicht und einen schmalen Torques an dem abgesetzten Hals. Die Götterbüsten der Schule II präsentieren demgegenüber kräftige Proportionen und annähernd naturalistisch herausgearbeitete Gesichtszüge sowie einen verzierten Torques an dem kurzen Hals. Auch die Darstellung vollständiger Personen wird von den beiden Schulen ganz unterschiedlich umgesetzt. So steht den kappenförmigen Frisuren der Schule I der hakenförmig geschwungene Haarschopf der Schule II gegenüber. Der wichtigste qualitative Unterschied besteht meines Erachtens jedoch in der augenscheinlichen Unfähigkeit von Schule I zur perspektivischen Darstellung eines menschlichen Körpers. Arme und Beine von Menschenfiguren binden parallel und ganz unorganisch in den Körper ein. Im Gegensatz hierzu beherrscht die Schule II sehr wohl die perspektivische Darstellung von Mensch und Tier.

Bei allem Bemühen einer formalen Angleichung der Silberplatten ist ein Gefälle der künstlerischen Fertigkeiten zwischen den beiden Schulen unübersehbar. Wie insbesondere in der Darstellungsweise von Menschen zum Ausdruck kommt, sind die beiden Stiltraditionen ganz unterschiedlichen künstlerischen Niveaus verhaftet.

Bei den vielfältigen Fabelwesen und Tieren bestehen ebenfalls zahlreiche Unterschiede in stilistischen Details, etwa bei der Darstellung von Auge, Ohr und Maulkontur, bei Fell- und Schwanzgestaltung. Während Schule II die Lebewesen in der Regel vierbeinig darstellt, sind bei Schule I meist nur ein Vorder- und ein Hinterbein angegeben.

Ausnahmen bilden lediglich die vierbeinige Hirsch- und Wolfsdarstellung der zentralen ‚Hirschgott‘-Szene (C 6571-d,f). Hier gelang es dem Künstler zwar, die Hinterbeine perspektivisch auszuarbeiten, doch die Vorderbeine binden ganz unorganisch in die Schenkelkontur des Körpers ein (Abb. 10, rechts). Ein darstellerischer Widerspruch, der erklärungsbedürftig erscheint!

Nachvollziehbar wäre diese stilistische Inkonsistenz, wenn wir von der Hypothese ausgingen, daß die Bodenplatte der Schule II bereits zu Beginn der Kesselherstellung bestand und der Schule I bei der Fertigung ihrer Wandplatten als Modell diente. Wie die Details der perspektivischen Hinterbeine verraten, hat sich der Silberschmied beim Treiben von Hirsch und Wolf eng an die Vorlage der plastischen Stierfigur der Bodenplatte (C 6563-a) gehalten (Abb. 10). Da aber die Vorderbeine des liegenden Stieres etwa parallel in der Aufsicht gearbeitet sind, gelang es dem Künstler nicht,

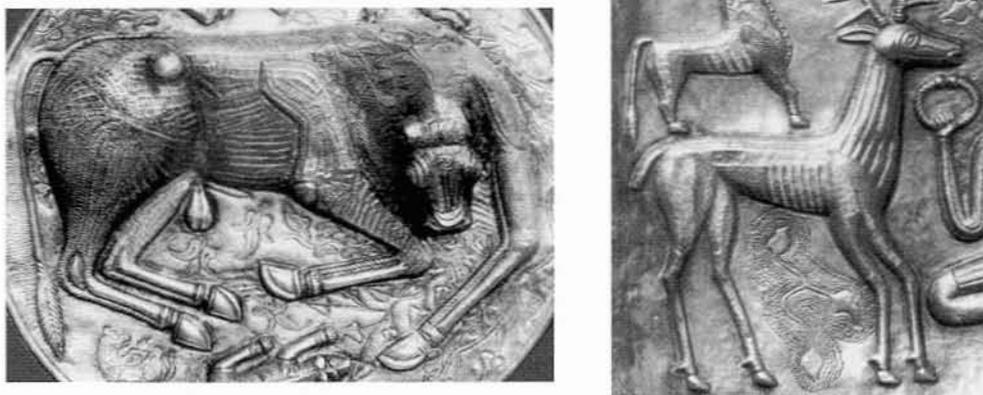


Abb. 10. Links: Stierdarstellung auf der Bodenplatte C 6563 (Meister 2).
Rechts: Hirschdarstellung auf der Wandplatte C 6571 (Meister 1)

auch die Vorderbeine von Hirsch und Wolf in eine perspektivische Seitenansicht zu projizieren.

Gingen wir davon aus, daß der Schule I bei der Herstellung ihrer Wandplatten die bereits fertig gestellte Bodenplatte als Vorbild diente, würden auch manche formale Gemeinsamkeiten verständlich. So könnte die Strichverzierung des Halses (Stilelement 33), welche bei Tierfiguren der Außenplatten von Schule I zu beobachten ist, der Halskontur des plastischen Hundes auf der Bodenplatte (C 6563-c) nachempfunden sein. Ähnliches gilt für die flammenförmige Fellkontur des Halses (Stilelement 35), wie sie ganz ähnlich an der zentralen Stierfigur der Bodenplatte (C 6563-a) und den Löwenfiguren der ‚Hirschgott‘-Platte (C 6571-e,h) auftritt. Auch die für die Tierdarstellungen der Schule I kennzeichnenden blanken Unterbeine, mit einer Gelenkerbe an den Hinterläufen (Stilelement 36), könnten die sorgfältig ausgearbeiteten Stierläufe der Bodenplatte in vereinfachter Form nachahmen. Schließlich könnte die enge Hintergrunddekoration durch Blattranken, wie sie nur auf der ‚Hirschgott‘-Platte der Schule I vorkommt, das dichte Efeurankenwerk der Bodenplatte imitieren, wobei jedoch viele florale Details verloren gingen. Wahrscheinlich orientierte sich demnach die Schule I bei der Gestaltung ihrer Motive formal an der Bodenplatte, was zugleich bedeuten würde, daß sie bereitwillig, aber in begrenztem Maße von der Schule II lernte.

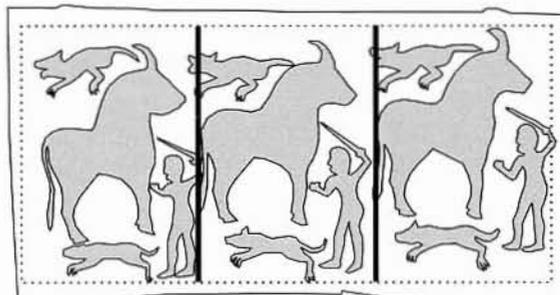
4.2. Gliederung der Innenplatten

Für ein einseitiges Lernen der Schule I von der Schule II im Verlaufe des Herstellungsprozesses des Silberkessels können weitere Indizien angeführt werden.

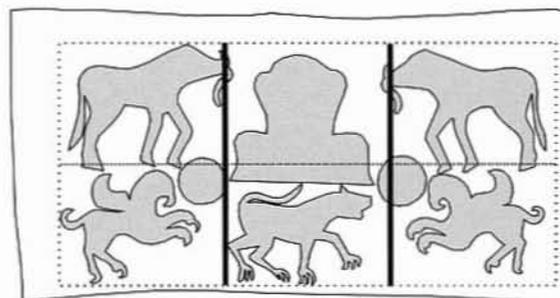
Die Innenplatten der Schule II lassen eine simple Grundaufteilung der Bildfläche in drei gleich große Register erkennen, die bei Bedarf durch eine Zweiteilung

der Bildhöhe zusätzlich gegliedert wurden. Die überwiegend mit Schablonen gefertigten Figuren wurden in den so entstandenen Bildrahmen hineingesetzt (Abb. 11).

Auf ein ganz anderes Aufteilungsprinzip läßt die Flächenanalyse der Innenplatten der Schule I schließen. So liegt der Silberplatte mit der ‚Hirschgott‘-Szene (C 6571) ein Netz aus quadratischen Flächeneinheiten zugrunde (Abb. 12). Wie die Unterteilung in 16 vertikale Spalten und 8 horizontale Zeilen veranschaulicht,

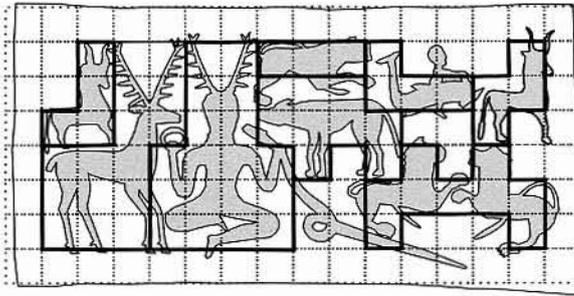


C 6575

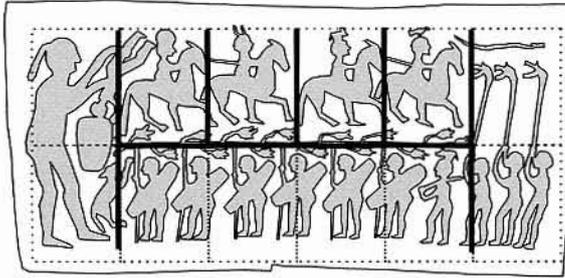


C 6573

Abb. 11. Gliederung der Bildfläche auf den Wandplatten C 6573 und C 6575 (Meister 2)



C 6571



C 6574

Abb. 12. Gliederung der Bildfläche auf den
Wandplatten C 6571 und C 6574 (Meister 1)

wurde dieses Liniennetz wahrscheinlich durch mehrfaches Halbieren der Platte nach Länge und Breite erzielt. Die komplexen Figuren wurden auf den Hilfslinien und Feldern dieses Rasters konstruiert. Möglicherweise wurde die Bildszene auch mittels dieses Liniennetzes von einer skizzenartigen Vorlage auf die Silberplatte übertragen.

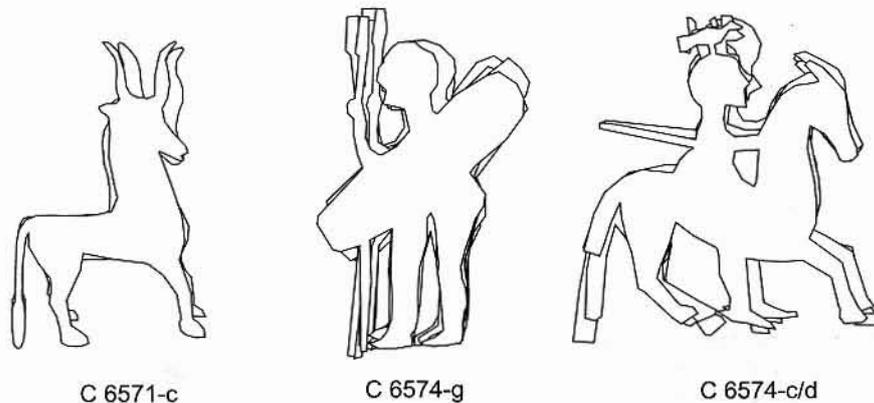
Auf der Innenplatte mit dem ‚Kriegerzug‘ (C 6574) hat derselbe Handwerker diese komplizierte Flächenaufteilung aufgegeben und statt dessen die von der Schule II praktizierte einfachere Rahmenteknik rezi-

piert (Abb. 12). So sind die sogenannte Opferszene, die vier Reiter und die *Carnyx*-Bläser in vorgegebene Rahmen eingepaßt worden. Wie die Längengliederung der Silberplatte in sechs Spalten verrät, übernahm der Künstler von der Schule II ebenfalls das Grundprinzip der Dreiteilung.

4.3. Schablonentechnik

Auch die Anwendung von Schablonen illustriert einen Know-how-Transfer von der Schule II zur Schule I. Insbesondere bei der Dekoration der Innenplatten bediente sich die Schule II technischer Hilfsmittel, die eine exakte Reproduktion der Figurenumrisse erlaubten, wobei die Binnenzeichnung der Motive stets aus der freien Hand ausgeführt wurde. Die spiegelsymmetrische Reproduktion von Elefanten und Greifen in antithetischen Gruppen (C 6573-b,c) beweist, daß keine plastischen Modellen, sondern flache Schablonen verwendet wurden, die beidseitig zu gebrauchen waren (Abb. 5).

Die Schule I kommt bei der Herstellung der ‚Hirschgott‘-Platte dagegen noch fast ganz ohne Schablonen aus. Lediglich bei den kleinen Stierfiguren in der rechten und linken oberen Ecke (C 6571-c) ist anhand der genauen Abmessungen eine Schablone belegbar (Abb. 13), an der antithetischen Löwengruppe auf derselben Platte (C 6571-h) bleibt die Möglichkeit einer exakt spiegelsymmetrischen Motivanordnung mittels einer Schablone jedoch noch ungenutzt. Es entsteht der Eindruck, als ob der Handwerker an dieser Platte die Schablonentechnik an einem kleinen Nebenmotiv erstmals ausprobierte. Indessen wurden bei der Herstellung der ‚Kriegerzug‘-Platte Schablonen bereits regelhaft als technisches Hilfsmittel eingesetzt. So kann anhand der übereinstimmenden Maße nachgewiesen werden, daß Krieger und Reiter im Mittelfeld der Innenplatte (C 6574-c,d,g) unter Zuhilfenahme jeweils

Abb. 13. Mittels Schablonen vervielfältigte Motivumrisse von Stier,
Fußsoldat und Reiterkrieger auf den Wandplatten C 6571 und C 6574 von Meister 1

einer Schablone ausgetrieben worden sind (Abb. 13). Bei den Fußsoldaten wurden Beine, Rumpf und Kopf sicher mit einer Schablone umrissen, wogegen Arm, Lanze und Schild vielleicht aus der freien Hand hinzugefügt wurden. Auch die Reiter wurden per Hand nachgearbeitet, wobei die individuelle Helmzier hinzugefügt wurde. Dagegen sind die Musiker mit ihrem Anführer (C 6574-e,f) und die Personen der ‚Opferszene‘ (C 6574-a,b) offensichtlich ganz ohne Schablone getrieben worden.

Die Schule I scheint demnach bei der ‚Hirschgott‘-Platte die Schablonentechnik zunächst zögerlich von der Schule II übernommen zu haben. Gleichzeitig mit dem Wechsel zur Bildeinteilung in Rahmen hat sie bei der ‚Kriegerzug‘-Platte dann Schablonen erstmals routiniert als Mittel der szenischen Darstellung eingesetzt.

4.4. Anzahl der Handwerker

Die Entdeckung, daß die Schule I von der Schule II lernte und ihre Kunstfertigkeit während der Herstellung des Silberkessels beständig weiterentwickelte, eröffnet neue Interpretationsmöglichkeiten für die strittige Wand- und Bodenplatte. Denn bisher ging die Forschung von einem statischen Individualstil der beteiligten Handwerker aus. Die Außenplatte des Gundestrupkessels (C 6569), welche von Müller, Olmsted und Hachmann mit einem dritten Künstler identifiziert wurde, steht bekanntermaßen zwischen den Meistern 1 und 2. Wie oben dargelegt, erlauben die stilistischen Elemente für sich betrachtet eine Zuordnung der Platte zur Schule I. So ist die detailreiche, aber vergleichsweise unbeholfen gearbeitete Außenplatte C 6565, die gewiß am Beginn der Produktionsserie von Meister 1 steht, in der Kombinationstabelle der Büsten (Abb. 6) durch die entwickeltere Silberplatte C 6567 mit der zur Debatte stehenden Bildfläche C 6569 stilistisch verbunden (Abb. 4). Wie die Gegenüberstellung jedoch zeigt, sind die Proportionen der Götterbüste im Vergleich zur zierlichen Handschrift der Schule I deutlich gröber ausgeführt. So gilt denn auch das derbe Formempfinden als wichtigster Anhaltspunkt für die Hand eines dritten Künstlers (Hachmann 1990, 596ff.). Formale Ähnlichkeiten hinsichtlich der Haar- und Barttracht mit einer Götterbüste der Schule II (C 6568) belegen die direkte Abhängigkeit der fraglichen Platte von dem Meister 2, wobei dessen gestalterische Qualität aber unerreicht bleibt. In Anbetracht der dynamischen künstlerischen Entwicklung der Schule I, respektive des Meisters 1 (nach Hachmann) ist die Beteiligung eines dritten Silbertoreuten nicht mehr zwingend vorzusetzen. So könnte die aus dem Rahmen fallende Außenplatte C 6569 die jüngste Arbeit des Meisters 1 darstellen, in der er einerseits manche seiner Stiltechniken beibehielt, andererseits experimentierend der naturalistischen

Formgebung des Künstlers 2 nachempfand und dabei dessen kräftige Proportionierung übertrieb.

Auch wenn innerhalb der Schule II keine qualitative Entwicklung der Kunstfertigkeit feststellbar ist, kann doch ein gewisser gestalterischer Spielraum vorausgesetzt werden. Greifen wir die oben geäußerte Hypothese auf, nach der die von der Schule II gefertigte Bodenplatte dem Meister 1 als Vorlage diente, ergibt sich auch für die Schule II die Möglichkeit einer Neubewertung.

Eine Ungleichzeitigkeit der Bodenplatte mit der Herstellung des Kesselmantels wurde wiederholt vermutet. Doch entgegen der Auffassung mancher Autoren, die von einer nachträglichen Anfertigung ausgehen (Larsen 1987, 402; Hachmann 1990, 583; Kaul 1999, 197), ist meiner Ansicht nach ein früherer Produktionszeitpunkt wahrscheinlicher. So könnte derselbe Meister, der die Wandplatten der Schule II hergestellt hat, die Bodenplatte als qualitativ volles Musterstück seines Schaffens vorab angefertigt und in das Werk eingebracht haben.

Hierzu paßt die Beobachtung, daß die Rundplatte in dem tiefen Gefäß nicht optimal zur Geltung kommt. Die liegenden, in der vertikalen Aufsicht abgebildeten Motive von Stier und Hund (C 6563-a,c) sprechen durchaus für eine beabsichtigte horizontale Montageebene der Rundplatte (Hachmann 1990, 610ff.). Doch die hochplastische Ausarbeitung von Hals und Kopf des Stieres läßt zudem eine geplante Ansicht aus der Waagerechten erkennen, die in dem tiefen Kessel aber schwerlich gegeben ist. Hieraus ist jedoch nicht zwingend zu schließen, daß die phalerenartige Zierscheibe ursprünglich für einen ganz anderen Zweck konzipiert war, wie manche Autoren mutmaßen (Ramskou 1977; Larsen 1987, 402). Die geringe Unstimmigkeit zwischen der Gestaltung der Rundplatte und ihrer wenig exponierten Position auf dem Kesselboden könnte eben darin begründet liegen, daß der Toreut diese anfertigte, bevor er den zusammengesetzten Kesselmantel in seinen konkreten Dimensionen vor Augen hatte.

Die Herstellung der Bodenplatte und der Wandplatten in zwei aufeinander folgenden und zeitlich deutlich getrennten Arbeitsgängen könnte eine plausible Erklärung dafür liefern, daß derselbe Meister zwei verschiedene Werkzeugsets verwendete. Auch böte diese Prämisse eine Erklärung für die auffällige Ähnlichkeit dreier Männerfiguren auf zwei Außenplatten und der Bodenplatte. Denn die mit erhobenen Armen und in Sprunghaltung abgebildeten Nebenmotive der Götterbüsten (C 6564-b, C 6570-c) entsprechen hinsichtlich Größe und Gestus recht genau der Schwertträgerfigur auf der Rundscheibe (C 6563-b), obwohl diese mit einem anderen Punzensatz getrieben wurde (Abb. 14). Tatsächlich dürfte Meister 2 von seinem gröber gearbeiteten Schwertträger auf der Bodenplatte (Abb. 14, links) nachträglich eine Schablone hergestellt und so die Grundform mit neuen Werkzeu-



Abb. 14. Mittels Schablone vervielfältigte Motivumrisse auf der Bodenplatte C 6563 (links) und den Wandplatten C 6570 (Mitte), C 6564 (rechts) von Meister 2

gen auf die beiden Wandplatten (Abb. 14, Mitte, rechts) übertragen haben.

Zusammenfassend betrachtet, wurde mittels der Stilanalyse der Silberplatten mit den Ansichten Müllers, Bémonts, Larsens, Olmstedts und Hachmanns weitgehend Einigkeit erzielt, was die Definition und qualitative Bewertung der sogenannten Meister 1 und 2 betrifft (Abb. 15). Zusätzlich konnte wahrscheinlich gemacht werden, daß der einer eigenständigen Werkstatttradition entstammende Handwerker 1 (Schule I) von dem versierteren Meister 2 (Schule II) gelernt hat, indem er dessen effektivere Verfahrenstechnik (Rahmengliederung der Bildfläche und Schablonentechnik) übernahm und von der Bodenplatte zahlreiche Stilelemente entlehnte. Der schrittweise Lernprozeß des Meisters 1 während des Fertigungsprozesses und die jetzt ganz an den Anfang der Produktion zu stellende Bodenplatte ermöglichen eine Revision der Auffassungen, die einen dritten und vierten Künstler zu identifizieren glauben.

Im Gegensatz zur geläufigen Terminologie erscheint jetzt der Begriff der ‚Werkstatt‘ – als Synonym für ein stationär und dauerhaft zusammenarbeitendes Kollektiv von Silberschmiedern (Hachmann 1990, 607f.) – im Falle des Silberkessels von Gundestrup als unzutreffend. Viel eher wäre davon auszugehen, daß zwei Handwerkstraditionen von unterschiedlichem künstlerischen Niveau erst anläßlich der Herstellung des extraordinären Silbergefäßes aufeinandertrafen. Dabei sind

die beiden ‚Schulen‘ nicht durch drei oder vier, sondern wahrscheinlich durch jeweils nur einen Silberschmied (Meister 1 und 2) repräsentiert.

4.5. Herkunft von Meister 1

Während die Auftraggeber des Gundestrupkessels für den geistigen Inhalt der Hauptszenen auf den Silberplatten zuständig waren, bestand die Aufgabe der Meister darin, die komplexen Themen in reale Bilder umzusetzen und in den gegebenen Plattenrahmen einzupassen (Drexel 1915, 29). Wie die vollständige Füllung sämtlicher Platten anzeigt, waren die Künstler darum bemüht, nach dem Prinzip des *horror vacui* größere Leerflächen zu vermeiden. Hierzu wurden um die zentralen Kultszenen herum exotische und expressive Füllmotive gruppiert, die in keinem inhaltlichen Bezug zur Hauptszene stehen (Hachmann 1990, 810ff.). Bei der figürlichen Dekoration waren die Handwerker darauf angewiesen, Vorlagen aus dem Spektrum der ihnen bekannten Sachkultur und Bildkunst zu rezipieren. Neben technologischen und stilistischen Aspekten könnten deshalb ikonographische Bezüge auf die kulturelle Herkunft der Handwerker hindeuten.

Wie zuletzt R. Hachmann in seiner tiefen Analyse der Bildinhalte des Silberkessels herausgearbeitet hat, weisen Tracht und Bewaffnung der Figuren beider Künstler auf westliche Vorbilder. So kann ein südosteuropäischer Ursprung der dargestellten Ärmel- und Ho-

Silberplatte	Müller	Bémont	Hachmann	Olmsted	Larsen		Stilgruppe	Schule	Meister
	1892 Künstler	1979 Stilgruppe	1990 Meister	2001 Künstler	1987 Punzen Set				
C 6565	1		1	2	C,D	I	A	I	1
C 6567	1		1	2	C,D,F	I			
C 6571	1	2	1	2	A,B,C,D,E	I			
C 6574	1	2	1	2	A,E,F	I			
C 6569	3		3	a					
C 6564	2	1	2	1	G,I,K	II	B	II	2
C 6566	2	1	2	1	I,J	II			
C 6568	2	1	2	1	K	II			
C 6570	2		2	1					
C 6572	2	1	2	1	G,H,I	II			
C 6573	2	1	2	1	I,J,K	II			
C 6575	2	1	2	1	G,I,J	II			
C 6563	?	3	4	b	M,N,O	III			

Abb. 15. Vorschläge zur Verteilung von Stilgruppen, Punzsets und Handwerkern auf die Silberplatten des Gundestrupkessels

senbekleidung sowie der Torques-Tracht praktisch abgeschlossen werden (Olmsted 1979, 19ff.; Hachmann 1990, 731ff.; 736ff.; 749ff.; 754ff.; 786ff.; 803ff.). Auch die Ausstattung mit Schwert und Lanze, Schild und Helm stimmt mit den Ausstattungsregeln überein, die für den keltischen Krieger galten; sie unterscheiden sich zugleich von der Bewaffnung der Krieger im thrakischen, getischen und dakischen Bereich (Hachmann 1990, 756ff.). Insbesondere das spätlatènezeitliche Knollenknaufrschwert, aber auch der kapfenförmige Helm vom Typ Mannheim und das Pferdegeschirr mit Hörnersattel, welche auf den Silberplatten abgebildet zu sein scheinen, haben ihren Verbreitungsschwerpunkt in Gallien (Hachmann 1990, 726ff.; 766ff.; 776ff. Abb. 43–45).

Mit der engen Anlehnung der abgebildeten Tracht und Bewaffnung an die Sachkultur der Spätlatène- und frühen Kaiserzeit wurde möglicherweise eine Vorgabe der Auftraggeber erfüllt. Während jedoch Meister 1 Lanze, Schild und Helm, Sattelgeschirr und Kriegstrompete sowie Ärmelobergewand mit Gürtel, Kniehosen und sogar Schnürschuhe minutiös abbildet, sind derartige Details bei Meister 2 viel einfacher gehalten oder fehlen ganz. Vielleicht darf hieraus geschlossen werden, daß dem Meister 1 die zeitgenössische keltische Sachkultur gründlicher vertraut gewesen ist als dem Meister 2.

Die Wildtiere der Hauptszenen auf den Platten des Meisters 1 – Hirsch, Wolf, Wildschwein und Vogel – entstammen der mitteleuropäischen Fauna und die Kultfiguren der keltischen Mythologie. Neben der ‚Menschenopfer‘-Szene und der detailreichen ‚Kriegerprozession‘ (C 6574) läßt besonders die sorgfältige Ausarbeitung der ‚Cernunnos‘-Szene (C 6571) eine intime Kenntnis und Verwurzelung des Handwerkers 1 in der keltischen Religion erkennen.

Doch treten mit Löwe, Pegasus, Hippokampus und Delphin auch Tiere und Fabelwesen hellenistisch-römischen Ursprungs – zumeist als Füllmotive – in Erscheinung. Wie G. Olmsted (1979, 89f.; ders. 2001, 101ff.) herausgearbeitet hat, belegen keltische Münzen mit Abbildungen von Löwe, Pegasus und Hippokampus eine weite Verbreitung dieser exotischen Motive in Gallien im Verlaufe der Spätlatènezeit. So erscheinen außerhalb der hellenistisch-römischen Gebiete in Westeuropa Hippokampen auf Münzen in den küstennahen Zonen der französischen Mittelmeerküste, Aremorikas, der Normandie oder in Britannien (Olmsted 2001, 113f.). Meister 1 könnte deshalb bei der Abbildung seiner Füllmotive auf exotische Wesen zurückgegriffen haben, für die ihm Münzbilder die Vorlage lieferten.

Die unbeholfene Adaption hellenistischer Motive durch Meister 1 läßt zudem auf weitgehende Unkenntnis der mediterranen Tier- und Geisteswelt schließen. So handelt es sich bei dem ‚Delphinreiter‘ (C 6571-b) auf der ‚Hirschgott‘-Platte wohl um eine Wiedergabe des bei Herodot (I, 24) geschilderten Topos des Arion aus Lesbos, der sich auf dem Seeweg von Tarent nach Korinth auf der Flucht vor Räubern ins Meer stürzte, jedoch von einem Delphin gerettet und an Land getragen wurde (Hachmann 1990, 812f. Anm. 2). Die Abbildung auf der Silberplatte findet nach Olmsted (2001, 98f. Taf. 101) eine erstaunlich gleichförmige Analogie auf einem römischen Denar des Lucretius Trio aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Doch hat Meister 1 offensichtlich anatomische Details der Delphindarstellung mißverstanden. Wie der langgestreckte Körper, die einen flach-breiten Kopf andeutende Stirnplatte, die Bartfäden und die Afterflosse nahelegen, ist kein Meeressäuger, sondern ein Fisch dargestellt (Abb. 16). So hatte Powell (1971, 202) in der Abbildung bereits einen Stör (*Acipenser sturio*) erkennen wollen. Doch lassen die



Abb. 16. Der ‚Delphinreiter‘.
Ausschnitt der Wandplatte C 6571 (Meister 1)

charakteristischen Merkmale viel eher darauf schließen, daß der Handwerker bei der Umsetzung des Delphinreiters einen Wels (*Silurus glanis*) vor Augen hatte, der mit bis zu 2–3 m Länge und max. 200 kg Gewicht zu den größten Fischen mitteleuropäischer Binnengewässer zählt.

Zusammenfassend waren dem Meister 1 die spätlatènezeitliche Sachkultur (Kleidung, Bewaffnung) und das gallische Kultwesen (‚*Cernunnos*‘, ‚Kriegerprozession‘) wohlvertraut. Während ihm die kontinentaleuropäische Tierwelt (Hirsch, Wolf, Wildschwein, Wels) aus eigener Ansicht bekannt war, hat er Tiere und Fabelwesen römisch-hellenistischen Ursprungs (Löwen, Pegasus, Hippokamp, Delphinreiter) losgelöst aus dem ursprünglichen Sinnzusammenhang wohl von Münzbildern übernommen. Gemäß dieser Indizien darf angenommen werden, daß Meister 1, wie die Auftraggeber des Prunkessels, dem gallischen Kulturraum entstammte.

4.6. Herkunft von Meister 2

Insbesondere die auf den Außen- und zwei Innenplatten des Meisters 2 abgebildeten Götterbüsten mit Torques, Rad und gehörnter Schlange als Attribute entspringen ebenfalls der keltischen Religion. So wird das Radsymbol mit der keltischen Gottheit ‚*Taranis*‘ oder ‚*Esus*‘ in Verbindung gesehen (Olmsted 1979, 153ff.; Hatt 1980a, 55; ders. 1980b, 68) und die widderköpfige Schlange folgt gallo-römischer Ikonographie (Bober 1951, 26f.; Olmsted 1979, 92f.; ders. 2001, 97f.). Unabhängig von der Herkunft des ausführenden Handwerkers, dürften diese religiösen Sujets von der Auftraggeberseite vorgegeben worden sein.

Wie eine Gegenüberstellung der Hirschbilder beider Handwerker veranschaulicht, beherrschte Meister 2 (C 6568-c) die naturalistische Darstellung von Rotwild viel besser als Meister 1 (C 6571-d), doch kommen

Tiere der mitteleuropäischen Fauna ansonsten in seiner Bilderwelt nicht vor. Neben den Haustieren Stier, Hund und in einem kleinen Nebenmotiv das Pferd bildet er in größerer Zahl exotische Tiere und Fabelwesen ab. Hierzu zählen Elefanten (C 6573-b), Greife (C 6572-d, C 6573-c), Löwen (C 6572-c, C 6573-d) und unbestimmte katzenartige Raubtiere (C 6575-d). Alle diese Wesen wurden mittels Schablonen als ornamentales Beiwerk der Hauptszenen in Reihen oder antithetischen Gruppen wiederholt. Wie die auf die Sechstelung der Innenplattenfläche genau abgestimmten Schablonegrößen verraten, entstammen diese keinem älteren Musterkatalog, sondern wurden speziell zur Kesseldekoration angefertigt. Das ornamentale Dekor dieser Art kann bis zu fünf Sechstel (!) der Innenplattenfläche (C 6573) ausmachen.

Bereits in der Zeit vor der römischen Eroberung Galliens erscheinen ganz vereinzelt Elefanten in stark stilisierter Form in der westkeltischen Bildkunst (Olmsted 2001, 107ff.). Die unbeholfene Abbildung durch Meister 2 belegt, daß auch dieser nur eine vage Vorstellung von dem tatsächlichen Erscheinungsbild eines Elefanten hatte. Wie jedoch stilistische Details des Kopfes nahelegen, ahmte er naturalistischere Vorbilder nach. Formale Verwandtschaft besteht zu der Elefantendarstellung auf einer der Sark-Phaleren, die sich wiederum eng auf Münzbilder von caesarischen Denaren bezieht (ebd. Taf. 130).

Darstellungen von Löwen und Greifen fanden seit hellenistischer Zeit eine weite Verbreitung im barbarischen Europa und erscheinen gleichermaßen auf keltischen wie thrakischen Bildträgern (Olmsted 2001, 100f.; 101ff.; Mazarov u. a. 1998, Kat. Nr. 17, 26, 40, 44, 80, 85, 87, 101, 102). Die engsten stilistischen Analogien der Greifen und Löwen des Meisters 2 (Abb. 17) finden sich indessen auf den vergoldeten Silberphaleren von Stara Zagora (Abb. 19), Paris, Helden und Oberaden, deren Laufzeit sich über das 1. Jahrhundert v. Chr. und das frühe 1. Jahrhundert n. Chr. erstreckt (Hachmann 1990, 682ff.; 711ff. Abb. 27–32).

Ikonographisch von dieser Tiergruppe abzusetzen ist die ‚Löwenkampfszene‘, ein Nebenmotiv auf einer Außenplatte (C 6564-c,d), das den griechischen Topos des Herakles als Bezwiner des Nemäischen Löwen wiedergibt (Abb. 18). Auch zu dieser Figurengruppe lassen sich als engverwandte Vergleichsbilder die Silberphaleren von Helden und Stara Zagora (Abb. 19) anführen, auf denen die Löwenkampfszene das Zentralmotiv bildet (Hachmann 1990, Abb. 27–28). Wie beispielsweise die unter hellenistischem Einfluß gearbeiteten Silberphaleren aus den Grabfunden von Panagjurište und Dolna Koznica in Bulgarien veranschaulichen (Mazarov u. a. 1998, Kat. Nr. 20, 103), finden die Zierscheiben mit der Herakles-Szene ältere Vorbilder in der thrakischen Silberkunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Kull 1997, 296ff.).



Abb. 17. In Schablonentechnik gearbeiteter Karnivore (oben) und Greif (unten). Ausschnitte der Wandplatte C 6573 (Meister 2)



Abb. 18. Die ‚Löwenkampfszene‘. Ausschnitt der Wandplatte C 6564 (Meister 2)

Wie oben dargelegt, stellt die phalerenartige Bodenplatte innerhalb des Ensembles die erste und qualitativvollste Arbeit des Meisters 2 dar, die den später gefertigten Wandplatten beider Künstler gewissermaßen als Vorlage diente. Aus diesem Grunde versprechen die Stilelemente der Bodenplatte den denkbar besten Zugang zur kulturellen Herkunft des Meisters 1.

Das zentrale Motiv der Zierscheibe ist die ‚Stieropferszene‘, bestehend aus einem Stier, einem Schwertträger und drei begleitenden Hunden (C 6563). Die aufwendige Ausarbeitung vornehmlich des Stieres und die heraldische dreifache Wiederholung der Figurengruppe auf einer Innenplatte (C 6575) lassen hierin eine wichtige Kultszene des Kessels erblicken. Allerdings ist die ikonographische Herleitung der Figurengruppe problematisch. Einerseits sind Stiere in unterschiedlichen szenischen Kontexten ein beliebtes Motiv sowohl der

keltischen als auch der thrakischen und hellenistisch-römischen Kunst, andererseits fehlen aber nähere zeitgenössische Analogien zu der Stiertötungsgruppe.

Eine auffällige formale Verwandtschaft besteht zu den Bildwerken des Mithraskultes, der während der Kaiserzeit als orientalischer Mysterienkult im römischen Reich sich großer Beliebtheit erfreute. Nachdem die Mysterienlehre um den indo-iranischen Gott Mithra wahrscheinlich zu Beginn des 1. Jahrhunderts n. Chr. in Rom unter starkem philosophischen Einfluß entstanden war, wurde der Mithraskult von römischen Händlern, Beamten und Soldaten in die Provinzen getragen. Im Westen des römischen Reiches bildete vornehmlich Obergermanien ein Zentrum der Mithrasverehrung, wo der Kult seit dem späten 1. Jahrhundert n. Chr. inschriftlich nachgewiesen ist. Die großen Steinreliefs der Mithrasheiligtümer in Gallien und den ger-



Abb. 19. Vergoldete Silberzierscheibe aus Stara Zagora, Bulgarien

manischen Provinzen zeigen den Lichtgott, wie er mit dem Schwert einen Stier tötet und dabei oft von einem Hund, einer Schlange und anderen Nebenfiguren begleitet wird (Vermaseren 1974, 7ff.; 13f. Abb. 1–4; 7–10; Schwertheim 1979, 26; Lobüscher 2001, 186ff.). Bereits A. Voss (1896ff.) und später S.J. de Laet und P. Lambrechts (1950, 304f.) sahen die Vorbilder der Bodenplatte des Gundestrupkessels im Mithraskult. Auch wenn man der Argumentation der Autoren nicht so weit folgen mag, in der ikonographischen Verwandtschaft einen Beweis für die östliche Herkunft des Kessels zu erkennen, ist doch eine Verbindung zum Mithraskult nicht ganz ausgeschlossen. Denn die Laufzeit der ‚Wochengöttervasen‘, die mit gallischen Prunkkesseln in Verbindung stehen, wie auch die gallorömischen Heiligtümer, in denen ‚Cernunnos‘ verehrt wurde, überschneiden sich im 1. Jahrhundert n. Chr. zeitlich mit der einsetzenden Mithrasverehrung im Westen des römischen Reiches. Gingen wir von der nicht ausgeschlossenen Annahme einer Herstellung des Gundestrupkessels im 1. Jahrhundert n. Chr. aus, wäre eine Beeinflussung seiner Ikonographie durch den frühen provincialrömischen Mithraskult durchaus vorstellbar.

Obwohl die ‚Stiertötungsszene‘ der Bodenplatte keine direkten Analogien in der spälatènezeitlichen und gallorömischen Bilderwelt findet, sondern mög-

licherweise durch nichtkeltische Vorbilder angeregt wurde, fügte sich das Thema des Stieropfers dennoch mühelos in die keltische Mythologie ein (Olmsted 1979, 143ff.; Hatt 1980b, 74; Birkhan 1997, 380f.; 836f.).

Während sich bei dem Bildsujet des Stieropfers nicht zweifelsfrei entscheiden läßt, ob es sich um eine Vorgabe der gallischen Auftraggeber oder um eine eigene Komponente des Silbertoreuten handelt, dürfte die szenische Umsetzung des Themas auf der Bodenplatte alleine dem Meister 2 zuzuschreiben sein. Wie Hachmann herausstellte, vermischen sich in der hochplastischen Stierfigur Merkmale eines liegenden und stehenden Tieres: „Wollte man es pointiert ausdrücken, so müßte man sagen, daß das Rind mit Kopf und Hals ein stehendes, von der Seite gesehenes Tier und mit dem übrigen Körper – Vorder- und Hinterbeine eingeschlossen – ein liegendes, von oben gesehenes oder ein stehendes, von der Seite gesehenes Tier darstellt“ (Hachmann 1990, 611). Die widersprüchliche Perspektive der Stierszene erscheint jedoch nachvollziehbar, wenn man Vergleichsbilder in die Betrachtung einbezieht. So finden sich, wie Olmsted (1979, 68f.; ders. 2001, 105f. Taf. 121) zusammenstellte, auf dem sogenannten Humpen des römischen Silberschatzes von Hildesheim, einer der Silberphaleren von der Insel Sark, der provincialrömi-

schen Bronzescheibe von Lyaud, Dép. Haute-Saone und auf augusteischen Münzen ganz ähnliche Stierdarstellungen. Übereinstimmend wurde ein angreifender Stier mit abgewinkelt scharrender Vorderhufe sowie gesenktem Kopf und nach vorne gerichteten Hörnern abgebildet. Charakteristisch für alle Stierbilder dieser Art ist der rechtwinklige Wechsel der Blickrichtung. So werden der mächtige Körper und die Beine in der Seitenansicht, der Kopf hingegen in der Aufsicht gezeigt. Auf diese Weise lösten die antiken Künstler das Problem der Darstellung eines frontal angreifenden Stieres. Doch ist der Topos des angreifenden Stieres nicht auf die römische Kunst der frühen Kaiserzeit beschränkt. Eine vergleichbare Szene findet sich bereits auf einer Silbervase aus dem thrakischen Schatzfund von Rogozen, Bulgarien, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (Marazov 1988, 31 ff. Kat. Nr. 158).

Meister 2 bediente sich bei der Fertigung der Bodenplatte zweifelsohne ähnlicher Vorbilder, die er am ehesten in der römischen Kunst vorgefunden haben dürfte. Er kippte jedoch die Seitenansicht des angreifenden Stieres in die horizontale Standebene der waagrecht montierten Platte. Das Ergebnis ist eine Abbildung, die nach dem Umrißgestus einen angreifenden Stier bezeichnet, in der Ausführung der Binnenstruktur aber einen liegenden Stier in der vertikalen Aufsicht präsentiert. Der hochplastisch ausgeführte Hals und Kopf finden dabei formal-technische Analogien in der spätthrakischen Silbertoreutik.

Im Vergleich zur hochentwickelten älteren Edelmetallkunst ist das thrakische bzw. dako-getische Silberhandwerk der späthellenistischen Zeit ärmer an Material, Formen, Themen und Stilqualität. Doch schöpfte es noch immer aus Vorbildern der hellenistischen Kunst Nordgriechenlands und Nordwestkleinasiens. Thrakische oder vergleichbare Metallarbeiten finden sich in einem weiten Raum, der von Bulgarien über Rumänien und das Nordpontusgebiet bis zum Kaukasus reicht, so daß jetzt von einem ‚internationalen‘ südosteuropäischen Kunststil gesprochen werden kann (Marazov 1979, 37 f.). Kennzeichnend für die spätthrakische Kunst des 2./1. Jahrhunderts v. Chr. sind u. a. Silberscheiben mit hoch- bis vollplastisch herausgearbeiteten menschlichen Portraits, die als Zierappliken für Pferdegeschirr und Wagen dienten oder als Embleme auf die Innenböden von Metallgefäßen montiert wurden (Oppermann 1984, 207 ff.; Marazov 1979, Kat. Nr. 390–391, 413, 505; Marazov u. a. 1998, Kat. Nr. 55–60, 108–109, 200–201). Dabei bieten die vergoldeten, auf den Boden von Silbergefäßen applizierten Phalaren mit hochplastischem Zentralmotiv der ‚spätthrakischen‘ Silbertoreutik eine wichtige formale Entsprechung zur Bodenplatte des Gundestrupkessels in dem Jahrhundert vor der Zeitenwende.

Neben der Ikonographie und der Form der Bodenplatte bietet ihre Stiltechnik signifikante Merkmale für

einen kulturellen Vergleich. So zeigen die vergoldeten Silberplatten des thrakischen Schatzfundes von Letnica, Nordwestbulgarien, aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zahlreiche, wenn auch allgemeine stilistische Gemeinsamkeiten mit der Bodenplatte. Hierzu zählt die Ausarbeitung menschlicher Köpfe und die verschiedenen Fellkonturen der abgebildeten Tiere (Marazov u. a. 1998, Kat. Nr. 90–101). Besonders der vollplastische Stierkopf mit dem Stirnwirbel findet enge Vergleichsbilder in der südosteuropäischen Silbertoreutik, so auf Phialen des Schatzes von Rogozen (Nikolov 1988, 47 Kat. Nr. 94–95), aber auch in den rundplastischen Stierköpfchen von Craiova, Wallachei, die ebenfalls in das 4. Jahrhundert v. Chr. datieren (Berciu 1969, 123 ff. Abb. 99; Trohani 2000, 57 Kat. Nr. 93–95). Doch wie schon bei den Wandplatten des Meisters 2, finden sich die engsten stilistischen Entsprechungen etwa hinsichtlich der Kleidung des Schwertrügers, der Fellkontur und der Hintergrundgestaltung auf den etwa zeitgenössischen Silberphalaren aus Stara Zagora, Helden und Paris (Hachmann 1990, 682 ff. Abb. 27–31).

Im Vergleich zu dem ‚gallischen‘ Meister 1 ergeben sich für den Meister 2 stark abweichende kulturelle Bezüge. Die typisch keltischen Bildinhalte seiner Wandplatten sind reduziert auf die Götterbüsten der Außen- und Innenplatten, einschließlich deren Attribute, und können unschwer als thematische Vorgaben der Auftraggeber identifiziert werden. Obwohl mit der kontinentaleuropäischen Tierwelt (Rothirsch) vertraut, bildet Meister 2 mit Vorliebe exotische Tiere und Fabelwesen hellenistischen Ursprungs ab. Auch wenn Greife und Löwen im 1. Jahrhundert v. Chr. bereits Eingang in die gallische Bilderwelt gefunden hatten, belegt die Abbildung von Elefanten eine direkte oder indirekte Abhängigkeit des Meisters 2 von der römischen Bildkunst. Im Gegensatz zu Meister 1 treten jetzt die religiösen keltischen Motive qualitativ wie quantitativ zugunsten expressiver, aber sinnentleerer thematischer Füllmuster zurück. Die Löwenkampfszene des Herakles als Nebenmotiv einer Außenplatte zeigt enge Bezüge zu den Silberphalaren von Stara Zagora und Helden, die wiederum in der thrakischen Silbertoreutik wurzeln. Die Bodenplatte (C 6563) als mutmaßliche ‚Musterarbeit‘ des Meisters 2 kann hinsichtlich Form, Ikonographie, Technik und Stil ebenfalls mit römischer und spätthrakischer Silbertoreutik in engen Zusammenhang gestellt werden, auch wenn Meister 2 hinsichtlich seiner Kunstfertigkeit hinter den Vorbildern zurückbleibt. Die zentrale ‚Stieropferszene‘, die auf einer Innenplatte (C 6575) heraldisch wiederholt wird, könnte dabei eine vom Meister 2 eingebrachte nichtkeltische Zutat sein, die sich jedoch spielend in die gallische Mythologie und Bilderwelt einbetten ließ.

Während Meister 2 die von den Auftraggebern gewünschten keltischen Bildthemen am Gundestrupkessel nur minimal und oberflächlich umsetzt, weisen

seine formalen, technischen, ikonographischen und stilistischen Bezüge in ein Kulturmilieu, in dem sich hellenistisch-römische mit thrakischen Elementen vermischen. Auf dieser Grundlage kann Meister 2 mit einiger Wahrscheinlichkeit als Nicht-Kelte identifiziert werden. Er dürfte dem gleichen Handwerkerstand entstammen wie die Produzenten der reich dekorierten silbernen Zierscheiben. Deshalb böte die Erörterung deren Ursprungs zugleich den Schlüssel zur Bestimmung der Herkunft des Meisters 2.

4.7. Silberne Zierscheiben

Schon F. Drexel (1915, 14ff.) machte auf die ikonographischen und stilistischen Verbindungen zwischen dem Gundestrupkessel und den vergoldeten Silbermedaillons aus dem Cabinet des Médailles in Paris und aus Leiden (Helden), Niederlande, aufmerksam und wertete sie als wichtiges Argument für eine südosteuropäische Herkunft des Silberkessels. Denn eine der im östlichen Mittelmeerraum gefundenen Scheiben aus dem Cabinet des Médailles in Paris trägt eine griechische Inschrift mit dem kleinasiatischen Herrschernamen ‚Mithradates‘, der die Zierscheibe einem Artemistempel weihte. Doch erst mit der Veröffentlichung der dreizehn Silberphaleren von der Insel Sark im Ärmelkanal durch D.F. Allen (1968; 1971) erhielt die Forschung eine repräsentative Anzahl von Objekten an die Hand. In der Folgezeit veröffentlichte S. von Schnurbein (1986, 409ff.) weitere Zierscheiben aus dem römischen Kastell von Oberaden in Westfalen und aus einem Kriegergrab bei Stara Zagora in Bulgarien (Abb. 19). Eine ausgiebige Diskussion im Hinblick auf Stiltechnik, Herkunft und Datierung erfuhr die Fundgruppe zuletzt durch Hachmann (1990, 682ff.; 696ff.; 701ff.; 707ff.; 710f.; 711ff.) und Olmsted (2001, 48ff.). Die Anhaltspunkte zur Zeitstellung der Zierscheiben von Sark, Oberaden und Stara Zagora deuten übereinstimmend in einen relativ engen Zeitabschnitt, der sich von der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bis in das frühe 1. Jahrhundert n. Chr. erstreckt (Hachmann 1990, 714; Olmsted 2001, 55ff.). Historisch ist die Fundgruppe deshalb vor allem mit der augusteischen Zeit verbunden. Im Gegensatz zur Datierungsfrage ist die Herstellungsregion der Stücke umstritten. Während Allen (1968, 17ff.; ders. 1971, 24), von Schnurbein (1986, 418) und Bergquist/Taylor (1987, 15f.) sich mit eigenen Argumenten der Ansicht Drexels anschließen und eine Herkunft der Silberscheiben aus südosteuropäischen Werkstätten vermuten, sehen Olmsted (2001, 54ff.) und Hachmann (1990, 706; 715; 725f.) Belege für eine westliche Provenienz unter römischem Einfluß.

Gemeinsam sind den aus Silberblech gearbeiteten und vergoldeten Zierscheiben aus Helden, Paris, Stara Zagora, Oberaden und Sark ein flächendeckendes Dekor aus getriebenen Figurenreliefs und gepunzter Hin-

tergrundverzierung⁴. Bei den großen Scheiben von 16–18 cm Durchmesser wird ein Zentralmotiv von einer konzentrisch gereihten Tiergruppe eingerahmt (Abb. 19). Die beliebige Kombination von Tieren und Fabelwesen und die exakt spiegelsymmetrische Anordnung der Motive lassen auf den versatzstückartigen Gebrauch von Schablonen schließen. Als Zentralmotive sind Löwenkampfszene (Helden, Stara Zagora 1), tierkampfartige Gruppen von Wildschwein und Ziege (Stara Zagora 2, Paris 1) oder Einzelwesen wie Elefant (Paris 2) und Fabeltier (Sark VII und VIII) belegt. Als Nebenfiguren kommen Widder (Helden) und Stier (Sark VIII) bzw. Stierkopf (Helden, Stara Zagora 2), Reh (Paris 2), Löwen oder Kaniden (Helden, Stara Zagora 1 und 2, Paris 1 und 2, Sark VII und VIII), Greifen (Stara Zagora 1 und 2, Paris 1, Sark VIII) und Hippokampen (Sark VII) vor. Auch hinsichtlich der stiltechnischen Ausführung von Figurenumriß und Binnenkontur mittels Strichmuster sowie des Einsatzes von Punkt- und Kreispunzen ähneln sich die Scheiben stark. Der Bildhintergrund ist diffus gepunzt oder zeigt einfache Muster, in einem Fall auch Blattwerk (Stara Zagora 1). Wie die Silberscheibe aus Oberaden und das Ensemble der Sark-Scheiben veranschaulichen, zählen zu dieser Fundgruppe auch kleinere Zierscheiben von ca. 5–9 cm Durchmesser, die nur ein zentrales Figurenmotiv und Hintergrundmuster aufweisen.

Die Zierscheiben dieses Typs sind durch vielfältige Gemeinsamkeiten mit der thrakischen Silbertoreutik hellenistischer Zeit verknüpft, wie sie beispielsweise durch die prominenten Schatzfunde von Panagyurište, Letnica und Rogozen in Nordwest- und Zentralbulgarien repräsentiert wird (Marazov 1979, 139ff.; 177ff.; Nikolov 1988, 46ff.; Mazarov u.a. 1998, 150ff.; 160ff.). Formaltechnische Übereinstimmungen bestehen in der Verarbeitung von Silber zu komplexen Gefäßen und anderen Blechprodukten, der hiermit verbundenen Löttechnik, der kombinierten Anwendung von Treib- und Punztechniken zur Herausarbeitung figürlicher Reliefs sowie in der dünnen partiellen oder ganzflächigen Vergoldung. Hierbei handelt es sich um toreutische Kunstfertigkeiten, die weder aus der westkeltischen Welt der Spätlatènezeit noch aus dem germanischen Kulturraum der älteren Kaiserzeit bekannt sind. Obwohl die thrakische Silbertoreutik stilistisch uneinheitlich ist, finden sich vielfältige allgemeine Bezüge hinsichtlich der stiltechnischen Umsetzung von Tieren, Fabelwesen und Personen. Auch wenn die künstlerische Qualität meist deutlich hinter den hellenistischen Vorbildern zurückbleibt, beherrschten die thrakischen Meister doch spielend die perspektivische Darstellung von Mensch und Tier. Abgebildet werden

⁴ Abbildungen der Silberscheiben bei Allen 1971, Taf. 1–13; von Schnurbein 1986, Abb. 2; 4–8; Hachmann 1990, Abb. 27–32; 34–40.

mit Vorliebe mythologische Szenen, wobei die Tiere und Mischwesen der kontinentaleuropäischen Fauna oder einer Fabelwelt entstammen. Ein besonderer Bezug der Silberphaleren zur thrakischen Ikonographie besteht in der beliebten Abbildung von Stieren, Löwen, Greifen und der Löwenkampfszene des Herakles, wogegen Elefanten und Hippokampen in der thrakischen Kunst kaum eine Rolle spielen. Bei allen Gemeinsamkeiten muß jedoch betont werden, daß bis auf die isoliert stehenden Scheiben von Stara Zagora (Abb. 19) genaue Analogien zu diesen Phaleren aus dem thrakischen Kulturraum Südosteuropas fehlen.

Bemerkenswerterweise streuen die Fundpunkte der Silberscheiben über ein riesiges Gebiet, nämlich von der nordgallischen Atlantikküste (Sark) über das niedergermanische Rheinland (Helden, Oberaden) bis in den thrakischen Balkanraum (Stara Zagora) und den griechisch geprägten Ostmittelmeerraum (Paris-Phaleren). Sucht man nach einer strukturellen Gemeinsamkeit der Fundorte, dann fällt zunächst auf, daß sie alle an der Peripherie des römischen Reiches und meist in Regionen liegen, die in der frühen Kaiserzeit als militärisch neuralgische Zonen galten.

Eine der beiden heute in Paris aufbewahrten, ursprünglich aber in der Region um Konstantinopel gefundenen Silberscheiben trägt den Namen eines βα[σ]ίλευς] Mithradates. Schon Drexel (1915, 16ff.) verband deshalb die einem Artemisheiligtum geweihten Phaleren mit König Mithradates VI. Eupator, der von 112 bis 63 v. Chr. sein pontisches Reich regierte und in jahrzehntelangen Kämpfen danach strebte, die römische Herrschaft über die Provinz *Asia* zu beenden. Hachmann hält indessen eine Identifizierung mit Mithradates von Pergamon für wahrscheinlicher, dem Caesar als Verbündeten die Herrschaft über das Pergamenische Reich übertrug, der jedoch, als er diese 46/45 antreten wollte, ermordet wurde. Zudem geben Hachmann und Olmsted zu bedenken, daß ‚Mithradates‘ ein in Anatolien in jener Zeit weit verbreiteter Name war, so daß auch eine Person dieses Namens in Betracht käme, die nicht unbedeutend, aber ansonsten historisch anonym geblieben sei (Hachmann 1990, 712f. Anm. 712; Olmsted 2001, 49f.). Heute lassen sich der Fundort und der historische Kontext der Phaleren nicht mehr klären. Doch dürften sie aus der nordwestkleinasiatischen Region stammen, welche die an Thrakien grenzenden Provinzen *Asia* und *Bithynia* umfaßte. Diese nordöstlichen Grenzprovinzen des republikanischen und frühkaiserzeitlichen Imperiums blieben militärisch unruhig und umkämpft, bis sie unter Augustus umfassend neu geordnet wurden (Bechert 1999, 89f.; 107ff.).

Ein bereits 1718 gefundenes Ensemble von dreizehn Silberphaleren stammt von der Insel Sark, die im Ärmelkanal nahe der armorikanischen Atlantikküste gelegen ist. Wie der spätlatènezeitliche Keramikbehälter sowie die Beifunde von siebzehn keltischen Münzen ne-

ben einem republikanischen Denar bezeugen, dürften die Gegenstände von gallischer Hand verborgen worden sein. Die Datierungshinweise der Münzen weisen auf eine Deponierung in den Jahrzehnten nach der römischen Eroberung Galliens. Schon die heterogene Zusammensetzung des Münzschatzes spricht für eine ganz unterschiedliche geographische Herkunft der deponierten Gegenstände (Allen 1971, 1ff.; 5f.; 25ff.; 30f.). Nach der römischen Eroberung Galliens bildete auch die Provinz *Gallia celtica*, die ab 43 v. Chr. *Gallia Lugdunensis* genannte wurde, eine Art Militärbezirk mit halbprovinzieller Ordnung (Bechert 1999, 161). Seit dem Britannien-Feldzug Caesars (55/54 v. Chr.) galt der Süden Britanniens als römisches Einflußgebiet, und es entstand ein lebhafter Handel von der nordgallischen Atlantikküste nach Britannien, der die Insel vor allem mit römischen Luxusgütern versorgte. Möglicherweise gelangten auch die Silberphaleren im Zuge dieses Fernhandels an die Nordwestgrenze des römischen Reiches.

Die Zierscheibe von Helden wurde in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts beim Torfgraben nahe eines römischen Straßendamms durch die Niederung entdeckt, wo bereits zuvor römische Metallfunde ans Tageslicht kamen (Stark 1876, 7f. Anm. 1). Der Fundort befindet sich dicht an der Maas, im Hinterland der Rheingrenze, in einem Gebiet, das in augusteischer Zeit noch den Status eines Militärgrenzbezirkes hatte und erst im späten 1. Jahrhundert n. Chr. in die zivil verwaltete Provinz *Germania inferior* umgewandelt wurde. Nach der römischen Eroberung und Entvölkerung dieser Region im Gallischen Krieg wurden in augusteischer Zeit entlang des linken Niederrheins zahlreiche Militärlager errichtet, die zunächst als Basislager der Militäroffensive (15 v. Chr. bis 9 n. Chr.) ins Freie Germanien dienten und nach Aufgabe der römischen Expansionspolitik als Schutz der Rheingrenze bestehen blieben. Neben römischen Soldaten in den Legionslagern waren in den Kastellen längs des Rheins in fast ebenso hoher Zahl nicht-römische Auxiliartruppen stationiert (Kunow 1987, 27ff.; 53ff.). Da Funde aus caesarischer bzw. vor-augusteischer Zeit bisher in der Region fehlen, dürfte auch die Silberscheibe von Helden erst im Zuge der Militarisierung des Rheinlandes ab 16 v. Chr. in den Boden gekommen sein.

Einen direkten Zusammenhang mit der römischen Militärpolitik in augusteischer Zeit bieten die beiden Zierscheiben aus Oberaden. Das tief im rechtsrheinischen Gebiet Germaniens an der Lippe gelegene Legionslager von Oberaden hat nach den historischen und dendrochronologischen Daten in den Jahren 11–8 v. Chr. bestanden. Das 1957 im Bereich des Lagerzentrums aufgefundene Ensemble aus einer vergoldeten Silberscheibe, dem Griff eines Silbergefäßes und römischen Kupfermünzen steht zweifelsfrei in Verbindung mit der Präsenz römischer Truppen an diesem Platz (von Schnurbein 1986, 409ff.). Eine weitere, jedoch

aus Kupfer gefertigte Zierscheibe stammt aus einem römischen Brunnen. Deren zentrale, hochplastische Gesichtsdarstellung findet ihre besten Parallelen in spätthrakischen Silberscheiben des 1. Jahrhunderts v. Chr. (von Schnurbein 1986, 420ff.). In einem nur 15 m entfernt gelegenen Brunnenschacht wurde ein gebogenes Übungsschwert gefunden, das klar von der römischen Bewaffnung abweicht. Wie S. von Schnurbein überzeugend darlegt, handelt es sich bei der hölzernen Exerzierwaffe um die Nachbildung einer *Sica*, ein gekrümmtes, einschneidiges Kurzschwert, wie es im thra-ko-illyrischen Kulturkreis bis in die Kaiserzeit als Waffe verwendet wurde (von Schnurbein 1979, 117ff.). Folgerichtig hält der Autor eine Präsenz von Auxiliareinheiten aus dem mittleren Balkanraum in Oberaden für denkbar, die in ihrer nationalen Bewaffnung ins römische Heer eingegliedert und in den Drusus-Feldzügen gegen die Germanen eingesetzt wurden (von Schnurbein 1979, 134; ders. 1986, 429ff.).

Die archäologischen Hinweise auf dakisch-thrakische Hilfstruppen in Niedergermanien während der Drusus-Offensive bieten eine willkommene Verbindung zu den zwei Silberphalaren von Stara Zagora in Zentralbulgarien, die 1960 aus einem reich ausgestatteten Reitergrab geborgen wurden (Abb. 19). Zu den Beigaben zählen ein Kettenpanzer, ein Spätlatèneschwert mit einer durchbrochen gearbeiteten bronzenen Schwertscheide im norischen Stil und einer griechischen Inschrift, ein goldener Fingerring mit Gemme, zwei Silbergefäße und ein Bronzesieb mit lateinischer Inschrift. Die chronologischen Anhaltspunkte der Bestattung weisen auf einen Zeitabschnitt von der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. bis zur ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. (Hachmann 1990, 713). Nach dem Urteil von J. Werner (1977, 393f. Abb. 19) wurde die Schwertscheide von einem thrakischen Schmied nach norischem Vorbild und mit dem Dekor frühromischer *Gladii* hergestellt. Besonders der Kettenpanzer, der nicht zur typischen Schutzkleidung des thrakischen Kriegers gehörte, macht eine direkte Verbindung des bestatteten thrakischen Aristokraten zum römischen Militärwesen wahrscheinlich (Hachmann 1990, 713f.; 773ff.). Ein ähnlich reiches, mit einem norischen Schwert ausgestattetes Kriegergrab stammt aus dem ebenfalls am Südrand des Balkangebirges gelegenen Ort Belozem bei Plovdiv. Möglicherweise fassen wir mit diesen Bestattungen zwei thrakische Krieger, die während der frühen Kaiserzeit als Reiter in Auxiliareinheiten des römischen Heeres gedient hatten und nach Ablauf ihrer Dienstzeit hochgeehrt in die Heimat zurückgekehrt waren (Werner 1977, 379).

Die archäologischen Anhaltspunkte fügen sich in die Militärgeschichte des römischen Rheinlandes ein, wie sie namentlich von G. Alföldy (1968) herausgearbeitet wurde. Anhand der lückenhaften literarischen und epigraphischen Quellen können für die ältere Kaiserzeit in

Niedergermanien vor allem Auxiliärformationen aus gallischen und germanischen Truppen identifiziert werden. Doch finden sich auch vereinzelt Hinweise auf den Einsatz fremder Reitertruppen, so einer *ala Parthorum* während der Feldzüge des Germanicus und vielleicht einer *ala I Thracum* unter Tiberius. Die Kommandeure dieser Einheiten waren besonders in den Feldzügen der frühesten Kaiserzeit italische Offiziere, ansonsten aber Mitglieder der Aristokratie der einheimischen *civitates* (ebd. 136f.). In Ober- und Niedergermanien sind während des 1. Jahrhunderts n. Chr. zudem vier *cohortes Thracum equitata* nachgewiesen. Die *cohors I Thracum* ist am Niederrhein bereits für vorflavische Zeit belegt und wurde bis zum Bataveraufstand ausschließlich mit thrakischen Rekruten aufgestellt. Erst um das Jahr 83 n. Chr. wurde die Kohorte nach Britannien abkommandiert. Drei weitere *cohortes Thracum equitata* (II, IV, VI) waren in julisch-claudischer Zeit in Obergermanien stationiert und wurden anlässlich des Bataveraufstandes nach Niedergermanien verlegt. Während die *cohors II Thracum equitata* am Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. nach Britannien und die *cohors IV Thracum equitata* nach Mösien abkommandiert wurden, blieb die *cohors IV Thracum equitata* bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. in Niedergermanien stationiert (ebd. 70ff.).

Bemerkenswert ist der Fund eines Militärdiploms in Kamensko, Bulgarien, gemäß dem ein thrakischer Soldat der *cohors IV Thracum*, der im Jahre 80 n. Chr. bereits mindestens 25 Jahre gedient hatte, nach seiner Entlassung vom Rheinland nach Thrakien zurückkehrte (Alföldy 1968, 72 Nr. 2).

Auch wenn für die augusteische Zeit thrakische Hilfstruppen in den spärlichen Schriftquellen nicht explizit erwähnt werden, ist mit einer Anwesenheit von Soldaten balkanischer Herkunft in Ober- und Untergermanien durchaus zu rechnen, was durch die Funde aus dem Legionslager von Oberaden trefflich bestätigt wird. Seit dieser Zeit muß ein ständiger Zustrom thrakischer Rekruten vorausgesetzt werden, von denen manche nach ihrer Dienstzeit in die Heimat zurückkehrten. Es kann demnach von einem ständigen personellen und kulturellen Austausch zwischen Thrakien und dem Rheinland seit der frühesten Kaiserzeit ausgegangen werden.

Der besondere Stellenwert als Rekrutierungsgebiet für römische Auxiliärtruppen seit republikanischer Zeit spiegelt sich auch in den Ereignissen während der frühen Kaiserzeit in Thrakien selbst wider (Callies 1964, 155f.). Der zentralbalkanische Kulturraum war in julisch-claudischer Zeit in eine Vielzahl regionaler Herrschaftsgebiete zersplittert, deren pro- oder antirömisch eingestellte Könige sich mit wechselndem Erfolg bekämpften. In der politischen Realität entstand eine zunehmende Kluft zwischen den Herrscherhäusern der römischen Klientelstaaten und der einfachen Landbevölkerung, die unter den massiven römischen Aushebungen von Auxiliärtruppen litt. So kam es 15 v. Chr.

und 21 n. Chr. zu regionalen Aufständen gegen die doppelte Ausbeutung und Unterdrückung durch Rom und die einheimische, römerfreundliche Aristokratie. Brutale römische Zwangsrekrutierungen waren auch der Auslöser für den Aufstand des Jahres 26 n. Chr. Doch erst nach der Niederschlagung einer erneuten Erhebung im Jahre 45 n. Chr. wurde Thrakien schließlich als römische Provinz eingerichtet (Saddington 1982, 85f.; Oppermann 1984, 171f.).

Als ein für die Herkunft der Zierscheiben relevanter Aspekt muß auch ihre Funktion angesehen werden. Denn obwohl sie zweifelsohne nicht aus römischer Produktion stammen, scheinen sie doch die römischen *phalerae* in der Funktion als Standesabzeichen (*insigne*) oder militärisches Ehrenabzeichen (*dona militaria*) nachzuahmen. In der Antike dienten kostbare Schmuckscheiben der Reitpferde sowohl im Orient wie bei Etruskern und Griechen als Würdezeichen von Königen und waren als herrschaftliche Geschenke beliebt. In der Römischen Republik galten die als *phalerae* bezeichneten runden Schmuckplatten aus Gold und Silber als konsularisches Rangabzeichen und waren ebenfalls stets am Pferdezaumzeug befestigt. Am Ende der Republik gebührte jedoch bereits niedrigeren Amtsträgern ein mit Phaleren geschmücktes Pferd (*equus phaleratus*). Nach Polybios wurden die Phaleren bei den Römern demjenigen Reiter als *dona militaria* verliehen, der einen Gegner niedergestoßen und ihm seiner Waffen und Wehr beraubt hatte. Als der Reiterdienst seine aristokratische Exklusivität einbüßte, ging auch der rangbezeichnende Sinn der Phaleren am Zaumzeug allmählich verloren. Seit Beginn der Kaiserzeit wurden derartige *dona militaria* zunehmend von Feldherren als Auszeichnung an römische Soldaten vergeben, welche die *phalerae* dann bei militärischen Zeremonien am Brustpanzer zur Schau trugen (Steiner 1906, 14ff.; Alföldi 1952, 17ff.; Büttner 1957, 132f.; 145ff.).

Fügen wir das Gesagte zu einer Synthese zusammen, kann ein zwar hypothetisches, aber durchaus plausibles Modell von der Provenienz der silbernen Zierscheiben entworfen werden, das zudem den gegensätzlichen Auffassungen der Gelehrten Rechnung trägt. Auch in diesem Fall ist zu differenzieren zwischen der kulturellen Herkunft der Auftraggeber, der Abnehmer und der Handwerker sowie dem Herstellungs- und Deponierungsort der Prunkscheiben.

Obwohl die hier behandelten Zierscheiben keiner römischen Fabrikation entstammen (Büttner 1957, 148ff.), ähneln sie doch formal den römischen Phaleren. Da die *phalerae* als *insigne* oder *dona militaria* nur an römische Bürger verliehen wurden, könnte es sich bei den Silberscheiben aus ‚barbarischer‘ Produktion um Repliken römischer Standesinsignien oder Ehrenabzeichen handeln, die im Milieu der thrakischen, gallischen oder anderer Auxiliärtruppen ihre Abnehmer fanden (Stara Zagora, Oberaden, Helden, Sark). Phaleren dieser

Art könnten vielleicht sogar von der römischen Heeresadministration in Auftrag gegeben und als ‚zweitklassige‘ Ehrengabe an verdiente Kommandeure der Auxiliärtruppen verliehen worden sein. Die in der Tradition der thrakischen Silbertoreutik arbeitenden Meister könnten als Soldaten oder im Gefolge thrakischer Truppenbewegungen in den Westen des Reiches gelangt sein, wo sie im Umfeld thrakischer Auxiliäreinheiten den Bedarf der nicht-römischen Hilfstruppen an Silbererzeugnissen bedienten (Oberaden). Auf diese Weise könnten sich etwa in den Rheinprovinzen thrakische ‚Schulen‘ von mobilen Silberschmieden organisiert haben, die einerseits den traditionellen Techniken und Motiven der thrakischen Silbertoreutik verhaftet waren, andererseits aber mit der Imitation römischer Phaleren ein neues Produkt für einen speziellen Markt schufen. Erst mit dem Rückstrom thrakischer Veteranen wären die ‚thrakorömischen‘ Silberscheiben vom Westen in den Balkanraum gekommen (Stara Zagora). Von dort könnten sie vor allem über thrakische Söldner bis nach Kleinasien verbreitet und als Geschenke oder Trophäen in den Besitz anatolischer Herrscher (Paris-Phaleren) geraten sein.

Kehren wir zu unserem, an dem Gundestrupkessel verewigten Meister 2 zurück. Dieser scheint hinsichtlich seiner technischen, stilistischen und ikonographischen Eigenheiten demselben Kreis von Silberschmieden anzugehören, die vielleicht im römischen Rheinland Silberphaleren für Soldaten der Auxiliärtruppen fertigten. Auch wenn letztlich die ethnische Zugehörigkeit und geographische Herkunft des Meisters 2 unbestimmt bleiben muß, darf er doch als Repräsentant eines spätthrakischen Silberhandwerks angesehen werden, das sich während der frühesten Kaiserzeit im Umfeld thrakischer Auxiliärtruppen an den Grenzen des Imperiums entfaltete.

5. Zusammenfassung

Nachdem nun die kulturelle und räumliche Herkunft der an der Herstellung des Gundestrupkessels beteiligten Parteien umschrieben wurde, sollen einige spekulative Gedanken zur Herstellungsregion gewagt werden.

Die Auftraggeber hatten wir aufgrund der religiösen Bildinhalte und technologischer Aspekte dem gallischen Kulturraum zugeordnet und als Vertreter eines keltischen Kultpersonals, namentlich der ‚Druiden‘, angesprochen. Ausgehend von einer Stilanalyse war es möglich, zwei an der Herstellung beteiligte Hände zu unterscheiden, wobei der mit geringerer Kunstfertigkeit ausgestattete Meister 1 während der Kesselherstellung allem Anschein nach von dem versierteren Meister 2 beständig lernte. Der Kessel darf deshalb nicht als das Produkt einer fest etablierten Werkstatt aufgefaßt werden, sondern als Einzelstück von zwei Metalltoreuten, die verschiedenen Handwerkstraditionen (‚Schulen‘)

entstammten und erst anlässlich der Kesselherstellung kooperierten. Meister 1 kann aufgrund seiner minutiösen Kenntnis der gallischen Religion und spätlatènezeitlichen Sachkultur sowie der mitteleuropäischen Tierwelt einerseits und der oberflächlichen Adaption hellenistisch-römischer Ikonographie andererseits ebenfalls als ‚Gallier‘ angesprochen werden. Auch das technische Konzept des mehrteiligen bronzenen Prunkkessels mit eisernem Rand, das dem Gundestrupkessel zugrunde liegt, dürfte von dem ‚gallischen‘ Meister 1 eingebracht worden sein. Gleiches gilt für die Technik der Augeneinlage aus Glaspaste, welche in Gallien im 1. Jahrhundert v. Chr. üblich war. Demgegenüber ist die Umsetzung gallischer Bildsujets bei Meister 2 auf das von den Auftraggebern vorgegebene Mindestmaß beschränkt. Statt dessen nehmen expressive, aber sinnentleerte Füllmotive hellenistischen Ursprungs einen großen Teil der Bildflächen ein. Auch die Stiertötungsszene als Hauptmotiv des Meisters 2 dürfte einen ursprünglich nichtgallischen Topos wiedergeben. Die technologischen, stilistischen und ikonographischen Merkmale von Meister 2 weisen ihn als Repräsentanten eines ‚exil-thrakischen‘ Handwerkerstandes aus, der vielleicht im Umfeld thrakischer Auxiliäreinheiten in den militärischen Grenzzonen des Rheinlandes angesiedelt war und Silberphalaren für die Hilfstruppen produzierte. Aller Wahrscheinlichkeit nach lieferte er das entscheidende Know-how wie die Technik des Treibens großer Silberplatten, die Schablonentechnik bei der figürlichen Dekoration, die Weichlöttechnik zur Verbindung von Silberblechen und die Technik der feinen Flächenvergoldung. Deshalb machte wohl erst die Beteiligung des ‚thrakischen‘ Meisters 2 die kostspielige Umsetzung des keltischen Prunkkessels in Silber möglich.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die unabhängigen Untersuchungen zur Herkunft von Meister 1 und 2 sowie der Auftraggeber übereinstimmend in den Westen weisen. Die Herstellungsregion des Gundestrupkessels ist deshalb innerhalb des frühkaiserzeitlichen Galliens in einer Zone zu suchen, die in räumlicher Nähe und engem personellen Austausch zu den römischen Militärbezirken Unter- oder Obergermaniens stand. Interessanterweise kamen bereits Klindt-Jensen, Olmsted und Hachmann auf verschiedenen Wegen zu dem Ergebnis einer Herkunft des Gundestrupkessels aus dem nördlichen oder östlichen Gallien. Ohne sich auf eine bestimmte Region festlegen zu wollen, können diese Ansichten durch die vorliegende Untersuchung untermauert werden.

6. Ausblick

Der Silberkessel von Gundestrup darf als ein singuläres, durch die Verknüpfung multikultureller Faktoren entstandenes Phänomen verstanden werden. Von einer

gallischen Priesterschaft für eine lokale oder regionale Kultgemeinschaft in Auftrag gegeben und von einem gallischen Metallhandwerker mitproduziert, zählt er zweifellos zu den bedeutendsten Bildträgern keltischer Religion und Mythologie. Doch stellt er kein genuin keltisches Kunstprodukt dar. So dürfte das verarbeitete Silber letztlich von römischen Denaren stammen, die in Form von Soldzahlungen seit augusteischer Zeit in großer Menge nach Gallien flossen. Die Verwirklichung des ehrgeizigen toreutischen Projektes wurde erst durch die Beteiligung eines ‚thrakischen‘ Spezialisten möglich, der wohl im Zuge von römischen Truppenbewegungen in den Westen gelangte. Dieser neue Interpretationsansatz erscheint plausibel, wenn man bedenkt, daß an der Rheingrenze thrakische Hilfstruppen neben gallischen Soldaten stationiert waren, die den Kontakt zwischen dem ‚thrakischen‘ Silbertoreuten und der heimischen Kultgemeinde in Gallien vermittelt haben könnten.

Im Synkretismus dieses Kunstwerkes spiegelt sich also die politische und kulturelle Umbruchsituation in Gallien während der frühen Kaiserzeit wider. Vordergrund sticht das prunkvolle Ritualgefäß als Höchstleistung keltischen Kunstschaffens ins Auge. Vielleicht verkörpert der Kultkessel aber tatsächlich einen vergeblichen Versuch, nach der Zerschlagung der gallischen Kultur durch die Römer im Gallischen Krieg, in der frühen Kaiserzeit die keltische Religion mit dem einflußreichen Druidentum wieder aufleben zu lassen. Der Silberkessel von Gundestrup markiert deshalb das Ende der kulturellen Autonomie der Kelten in Gallien und steht zugleich am Beginn der gallo-römischen Epoche.

Literaturverzeichnis

- Alföldi 1952: A. Alföldi, Der frühromische Reiteradel und seine Ehrenabzeichen (Baden-Baden 1952).
 Alföldy 1968: G. Alföldy, Die Hilfstruppen der römischen Provinz Germania inferior (Düsseldorf 1968).
 Allen 1968: D.F. Allen, The Sark Hoard of Celtic Coins and Phalerae. Num. Chronicle 8, 1968, 37–54.
 – 1971: –, The Sark Hoard. Archaeologia 103, 1971, 1–31.
 Arbman 1948: H. Arbman, Gundestrupkitteln – ett galiskt arbete? Tor 1, 1948, 109–116.
 Bechert 1999: T. Bechert, Die Provinzen des Römischen Reiches. Einführung und Überblick (Mainz 1999).
 Bémont 1979: C. Bémont, Le Bassin de Gundestrup: Remarques sur les décors végétaux. Études Celtiques 16, 1979, 69–99.
 Benoit 1955: F. Benoit, Le monde du „l’au-delà“ dans les représentations Celtiques. Ogam 7, 1955, 27–32.
 Berciu 1969: D. Berciu, Arta traco-getică (București 1969).
 Bergquist/Taylor 1987: A. Bergquist/T. Taylor, The origin of the Gundestrup cauldron. Antiquity 61, 1987, 10–24.
 Bertrand 1893: A. Bertrand, Le vase d’argent de Gundestrup (Jutland). Revue Arch. 3, 21, 1893, 283 ff.
 Birkhan 1997: H. Birkhan, Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur (Wien 1997).

- Bober 1951: Ph.F. Bober, Cernunnos: Origin and Transformation of a Celtic Divinity. *Am. Journal Arch.* 55, 1951, 13–51.
- Botheroyd/Botheroyd 1992: S. Botheroyd/P.F. Botheroyd, Lexikon der keltischen Mythologie (München 1992).
- Brøndsted 1963: J. Brøndsted, Nordische Vorzeit, 3: Eisenzeit in Dänemark (Neumünster 1963).
- Büttner 1957: A. Büttner, Untersuchungen über Ursprung und Entwicklung von Auszeichnungen im römischen Heer. *Bonner Jahrb.* 157, 1957, 127–180.
- Callies 1964: H. Callies, Die fremden Truppen im römischen Heer des Prinzipats und die sogenannten nationalen Numeri. *Beiträge zur Geschichte des römischen Heeres.* 45 *Ber. RGK*, 1964, 130–227.
- Drexel 1915: F. Drexel, Über den Kessel von Gundestrup. *Jahrb. DAI* 30, 1915, 1–36.
- Eggers 1951: H.J. Eggers, Der römische Import im Freien Germanien. *Atlas Urgesch.* 1 (Glückstadt 1951).
- Ellis 1996: P.B. Ellis, Die Druiden. Von der Weisheit der Kelten (München 1996).
- Fischer 1973: F. Fischer, KEIMHAIA. Bemerkungen zur kulturgeschichtlichen Interpretation des sogenannten Südimports in der späten Hallstatt- und frühen Latène-Kultur des westlichen Europa. *Germania* 51, 1973, 436–459.
- Geisslinger 2002: H. Geisslinger, Odysseus in der Höhle der Najaden – Opfer oder Schatzversteck? *Das Altertum* 47, 2002, 127–147.
- Graf 1991: F. Graf, Menschenopfer in der Burgerbibliothek. *Anmerkungen zum Götterkatalog der „Commenta Bernensia“ zu Lucan* 1,445. *Arch. Schweiz* 14, 1991, 136–143.
- Gricourt 1954: J. Gricourt, Sur une plaque du chaudron de Gundestrup. *Latomus* 13, 1954, 376–383.
- Hachmann 1990: R. Hachmann, Gundestrup-Studien. Untersuchungen zu den spätkeltischen Grundlagen der frühgermanischen Kunst. *Ber. RGK* 71, 1990, 568–903.
- Hatt 1980a: J.-J. Hatt, Die keltische Götterwelt und ihre bildliche Darstellung in vorrömischer Zeit. In: *Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur – Kunst – Wirtschaft* (Salzburg 1980) 52–67.
- 1980b: –, Eine Interpretation der Bilder und Szenen auf dem Silberkessel von Gundestrup. In: *Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur – Kunst – Wirtschaft* (Salzburg 1980) 58–75.
- Holmquist 1962: W. Holmquist, Keltisch, römisch und germanisch. Stilfragen um nordische Funde aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung. *Atti del VI Congr. Internat. Roma delle Sc. Prehist. e Protohist.* 1962, 1 (Firenze 1962) 329–359.
- Horedt 1967: K. Horedt, Zur Herkunft und Datierung des Kessels von Gundestrup. *Jahrb. RGZM* 14, 1967, 134–143.
- Jacobsthal 1944: P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (Oxford 1944).
- v. Jenny 1935: W.A. von Jenny, *Keltische Metallarbeiten aus heidnischer und christlicher Zeit* (Berlin 1935).
- Kaul 1991a: F. Kaul, The history of the find. In: F. Kaul/I. Marazov/J. Best/N. de Vries, *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron* (Amsterdam 1991) 1–5.
- 1991b: –, The Gundestrup cauldron – Thracian, celtic or both? In: F. Kaul/I. Marazov/J. Best/N. de Vries, *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron* (Amsterdam 1991) 7–42.
- 1999: –, Gundestrup. In: *Hoops Reallexikon Germ. Altkde.* 13, 1999, 195–211.
- Kimmig 1965: W. Kimmig, Zur Interpretation der Opferszene auf dem Gundestrup-Kessel. *Fundber. Schwaben N.F.* 17, 1965, 135–143.
- Klindt-Jensen 1949: O. Klindt-Jensen, Foreign Influences in Denmark's Early Iron Age. *Acta Arch.* 20, 1949 (1950), 1–229.
- 1960: –, Le chaudron de Gundestrup. Relations entre la Gaule et l'Italie du Nord. *Analecta Romana Inst. Danici* 1, 1960, 45–66.
- 1976: –, L'Est, le Nord et l'Ouest dans l'art de la fin du II^{ème} et du I^{er} siècles avant J.-C. In: P.-M. Duval/Ch. Hawkes (Hrsg.), *Celtic Art in Ancient Europe* (London, New York 1976) 233–243.
- Kossinna 1910: G. Kossinna, Die Wochengötttervase vom Fliegenberg bei Troisdorf, Siegbkreis. *Mannus* 2, 1910, 201–208.
- Kull 1997: B. Kull, Tod und Apotheose. Zur Ikonographie in Grab und Kunst der jüngeren Eisenzeit an der unteren Donau und ihrer Bedeutung für die Interpretation von „Prunkgräbern“. *Ber. RGK* 78, 1997, 197–466.
- Kunow 1987: J. Kunow, Die Militärgeschichte Niedergermaniens. In: H.G. Horn (Hrsg.), *Die Römer in Nordrhein-Westfalen* (Stuttgart 1987) 27–109.
- de Laet/Lambrechts 1950: S.J. de Laet/P. Lambrechts, Traces de culte de Mithra sur le chaudron de Gundestrup? In: *Actes du III^e Congrès Internat. des Soc. Pré- et Protohist.* Zürich 1950 (Zürich 1953) 304–306.
- Larsen 1987: E.B. Larsen, SEM-Identification and Documentation of Toolmarks and Surface Textures on the Gundestrup Cauldron. In: J. Black (Hrsg.), *Recent Advances in the Conservation and Analysis of Artefacts* (London 1987) 393–408.
- Le Roux 1955: F. Le Roux, Des chaudrons Celtique à l'arbre d'Esus Lucain et les Scholies Bernoises. *Ogam* 7, 1955, 33–58.
- Lobüscher 2001: Th. Lobüscher, Religion. In: Th. Fischer (Hrsg.), *Die römischen Provinzen. Eine Einführung in ihre Archäologie* (Stuttgart 2001) 184–194.
- Maier 2001: B. Maier, *Die Religion der Kelten. Götter – Mythen – Weltbild* (München 2001).
- de Malafosse 1894: J. de Malafosse, Note sur le vase de Gundestrup, lue à la Société archeol. du midi de la France. *Extrait. Anthropologie* 5, 1894, 96f.
- Marazov 1979: I. Marazov, Die Thraker. Kunst, Religion und Selbstverständnis. In: *Gold der Thraker. Archäologische Schätze aus Bulgarien* (Mainz 1979) 21–39.
- 1988: –, Neue Deutung thrakischer Denkmäler. In: *Der thrakische Silberschatz aus Rogozen, Bulgarien* (1988) 31–46.
- 1991: –, A Structural Iconographic Analysis of the Gundestrup Cauldron. In: F. Kaul/I. Marazov/J. Best/N. de Vries, *Thracian Tales on the Gundestrup Cauldron* (Amsterdam 1991) 43–75.
- Mazarov u.a. 1998: I. Mazarov (Hrsg.), *Ancient Gold: The Wealth of the Thracians Treasures from the Republic of Bulgaria* (New York 1998).
- Megaw 1961: J.V.S. Megaw, The Neerharen Silver Vase. Some new notes on an old problem. *Helinium* 1, 1961, 233–241.
- Moberg 1952: C.-A. Moberg, Om Gundestrup-Kitteln och de keltiska mynten. Några synpunkter. *Ark. forskning och fynd. Studier utgivna med anledning av H. M. Konung Gustaf VI Adolfs sjuttio årsdag* (1952) 362ff.
- Müller 1892: S. Müller, Det store sølvkar fra Gundestrup i Jylland. *Nordiske Fortidsminder* 1, 1892, 35–68.
- 1898: –, Nordische Altertumskunde nach den Funden aus Dänemark und Schleswig gemeinfaßlich dargestellt. *Dt. Ausg. v. O.L. Jiriczek.* 2. Eisenzeit (Strassburg 1898).
- 1905: –, *Urgeschichte Europas. Grundzüge einer prähistorischen Archäologie* (Strassburg 1905).
- Nikolov 1988: B. Nikolov, Der Fund von Rogozen und seine Zusammensetzung. In: *Der thrakische Silberschatz aus Rogozen, Bulgarien* (1988) 46–50.
- Norling-Christensen 1959: H. Norling-Christensen, Beitrag zur Frage der Datierung und Provenienz des großen Silberkessels von Gundestrup. *Analecta Archaeologica. Festschr. Fritz Fremersdorf* (Köln 1959) 247–254.

- Nylén 1968, E. Nylén, Gundestrupkitteln och den thrakiska konsten. *Tor* 12, 1967/68, 133–173.
- 1972: –, Der Norden und die Verbindungen mit dem thrakischen Raum. In: U.E. Hagberg (Hrsg.), *Studia Gotica: Die eisenzeitlichen Verbindungen zwischen Schweden und Südosteuropa*. Kungl. Vitterh. Hist. Antik. Akad. Hemdlingar, Ant. Ser. 25 (1972) 180ff.
- Olmsted 1979: G.S. Olmsted, The Gundestrup Cauldron. *Collection Latomus* 162 (Bruxelles 1979).
- 2001: –, Celtic Art in Transition during the First Century BC. *Archaeolingua* 12 (Budapest 2001).
- Peschel 1995: K. Peschel, Beobachtungen an zweigliedrigen Kesseln mit eisernem Rand. *Alt-Thüringen* 29, 1995, 69–94.
- Oppermann 1984: M. Oppermann, Thraker zwischen Karpatenbogen und Ägäis (Leipzig 1984).
- Petersen 1893: E. Petersen, A Gundestrupi edény és a Csórai domborn. *Arch. Ért.* 13, 1893, 199–202.
- Piggott 1968: St. Piggott, The Druids. *Ancient Peoples and Places* 63 (London 1968).
- Pittioni 1984: R. Pittioni, Wer hat wann und wo den Silberkessel von Gundestrup angefertigt? *Österreichische Akad. Wiss. Phil.-hist. Kl. Denkschr.* 178 = Veröff. keltisch. Komm. 3 (Wien 1984).
- Powell 1971: T.G.E. Powell, From Urartu to Gundestrup: the Agency of Thracian Metalwork. In: J. Boardman/M.A. Brown/T.G.E. Powell (Hrsg.), *The European Community in Later Prehistory: Studies in Honour of C.F.C. Hawkes* (London 1971) 181–210.
- Ramskou 1977: Th. Ramskou, Gundestruperrinen. *Skalk* 4, 1977, 32.
- Reinecke 1950: P. Reinecke, Antremont und Gundestrup. *Prähist. Zeitschr.* 34/35, 1949/50, 361–372.
- Rusu 1969: M. Rusu, Das keltische Fürstengrab von Ciumești in Rumänien. *Ber. RGK* 50, 1969, 267–300.
- Saddington 1982: D.B. Saddington, The Development of the Roman Auxiliary Forces from Caesar to Vespasian (49 B.C.–A.D. 76) (*Harae* 1982).
- v. Schnurbein 1979: S. von Schnurbein, Eine hölzerne Sica aus dem Römerlager Oberaden. *Germania* 57, 1979, 117–134.
- 1986: –, Dakisch-thrakische Soldaten im Römerlager Oberaden. *Germania* 64, 1986, 409–431.
- Schwertheim 1979: E. Schwertheim, Mithras, seine Denkmäler und sein Kult. *Antike Welt* 10, 1979, Sondernummer, 3–76.
- Stark 1876: B. Stark, Drei Metallmedaillons rheinischen Fundorts und die Entwicklung der Medaillonform im Alterthum überhaupt. *Bonner Jahrb.* 53, 1876, 1–56.
- Steiner 1906: P. Steiner, Die dona militaria. *Bonner Jahrb.* 114/115, 1906, 1–98.
- Taylor 1992: T. Taylor, The Gundestrup Cauldron. *Scientific American* 266/3, 1992, 84–89.
- Trohani 2000: G. Trohani, Der historisch-politische Rahmen. In: *Thraker und Kelten beidseits der Alpen*. Schriftenr. Keltentmuseum Hochdorf/Enz 4 (Eberdingen 2000) 52–58.
- Vermaseren 1974: M.J. Vermaseren, Der Kult des Mithras im römischen Germanien (Stuttgart 1974).
- Voss 1896: A. Voss, Der große Silberkessel von Gundestrup in Jütland, ein mithräisches Denkmal im Norden. In: *Festschrift für Adolf Bastian zu seinem 70. Geburtstag* 26. Juni 1896 gewidmet von seinen Freunden und Verehrern (Berlin 1896) 369–413.
- Werner 1977: J. Werner, Spätlatène-Schwerter norischer Herkunft. Symposium „Ausgang der Latène-Zivilisation und Anfänge der germanischen Besiedlung im mittleren Donaugebiet“ (Bratislava 1977) 367–401.

Dr. Frank Falkenstein, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte und Vorderasiatische Archäologie, Marstallhof 4, 69117 Heidelberg