

EINIGE WERKE KELTISCHER KUNST

VON

PAUL JACOBSTHAL

Wenn wir im fünften Buch des Livius den Sieg an der Allia, die Eroberung Roms durch die Gallier lesen, pflegen wir uns kaum klarzumachen, daß Brennus und seine Scharen sehr gut gekleidet waren, daß diese Kelten seit mehr als hundert Jahren in naher Berührung mit der Zivilisation des Südens standen. Und auch die hellenistischen Keltendarstellungen sind als kulturgeschichtliche Quelle schwach, sie pointieren sehr einseitig den heroischen Aspekt des gefährlichen Nordvolks, der Bedränger Delphis und Roms.

Die Kelten gehören zu den Völkern, die es bei mangelnder Gabe zur Staatenbildung, bei einer sprichwörtlichen Streitsucht nie zur Begründung gefestigter Reiche gebracht haben. Sie haben Hellas und Rom mehrfach an entscheidender Stelle bedroht, aber ihr Ansturm ist stets durch stärkere und geordnetere Waffenmacht, durch politische Überlegenheit abgeschlagen worden. Nicht zu überschätzen aber ist ihre Bedeutung als Ferment früheuropäischer Zivilisation.

Man vergegenwärtige sich: in späthellenistischer Zeit wohnen die Kelten in einem wohl nicht ganz dichten und nicht völlig kontinuierlichen Gürtel von Spanien und Gallien bis nach Galatien und legen sich so zwischen die südlichen Völker der klassischen Hochkulturen und die „Barbaren“, deren Stunde noch nicht gekommen war.

Sie sind im Besitz einer gefestigten und in den Formen von Gerät und Schmuck über weite Gebiete merkwürdig gleichförmigen Kultur. Es ist natürlich, daß diese keltische Unterschicht auf das provinzialrömische Kunstgewerbe einen bedeutenden Einfluß geübt hat; das hat Alois Riegl in seiner „Spätromischen Kunstindustrie“ erahnt, wenngleich er die eigentliche Quelle jener unklassischen Formen noch nicht bestimmt zu lokalisieren vermochte.

Ferner ist sichergestellt eine bis in die Kaiserzeit reichende sehr eigen-



artige und bedeutende Weiterentwicklung der englischen La Tène-Kunst — so nennen wir die Keltenkunst nach dem Fundplatz La Tène am Neuenburger See — und vielleicht ein Fortleben einiger Rhythmen bis in die irische Buchmalerei. Aber es kann nicht deutlich genug gesagt werden, daß die nach bescheidenen und naiven Beobachtungen englischer und französischer Gelehrter unternommenen systematischen Versuche Wiener Kunsthistoriker, gewisse Motive der Gotik, des Rokoko, ja, der „Sezession“ in genetischen Zusammenhang mit La Tèneformen zu bringen,barer Dilettantismus sind. Es gibt so wenig eine Gegenwart ewigen Griechentums in Chartres oder Straßburg wie unterirdische Ströme von den Kelten nach Wien! Solche anmutigen Konstruktionen wohnen nur in den Köpfen derer, die sich die Mühe sparen, zunächst eine Grammatik der Sprache zu schreiben, die es zu entziffern gilt.

Die Vorgeschichte hat mit großem Erfolge seit vielen Jahrzehnten die Denkmäler des La Ténestils sachlich, typologisch und zeitlich geordnet; sie hat entsprechend ihren Zielen dabei ihr Augenmerk stärker auf die Gesamtform der Gebrauchsgeräte, Töpfe, Schwerter, Fibeln usw. gerichtet, als daß sie eigentlich den Stil untersuchte, den Anteil des Südens und der Kelten selbst bestimmte. Vom Endziel, einer Geschichte des La Ténestils sind wir noch recht weit entfernt; diese Zeilen wollen lediglich durch Bild und Analyse einiger hervorragender keltischer Metallarbeiten den mehr klassisch gerichteten Lesern dieser Zeitschrift eine Vorstellung von der Schönheit und geschichtlichen Bedeutung dieser Kunst vermitteln.

Einer der wichtigsten geschlossenen Funde aus der Frühzeit der La Tènekultur ist das „Fürstengrab“ vom Klein-Aspergle im Oberamt Ludwigsburg (Württemberg). Der wesentliche Inhalt der Nebengrabkammer des Hügels ist: 1. Zwei attische Trinkschalen; die eine unbemalt, aber von vorzüglicher Faktur (Abb. 1), die andere mit einem Innenbild und zwar von der Hand des von J. D. Beazley so benannten „Amymonemalers“. Entstehungszeit beider Schalen 450 v. Chr. Die Schalen sind von den Kelten mit Goldplättchen belegt. 2. Ein Bronzeeimer mit zahlreichen plastischen Horizontalrippen, eine sog. Cista a cordoni, wohl ein Produkt des östlichen Oberitaliens, ein typisches Importstück dieser Zeit im Norden. 3. Ein bronzener Stannos der Art wie er in zwei Exemplaren auch mit den Kannen von Diedenhofen gefunden ist (Tafel 6). Diese etruskischen Stannoi sind ziemlich reichlich nach Norden exportiert



GOLDBESCHLAG ZWEIER TRINKHÖRNER VOM KLEIN-ASPERGLE. STUTTGART

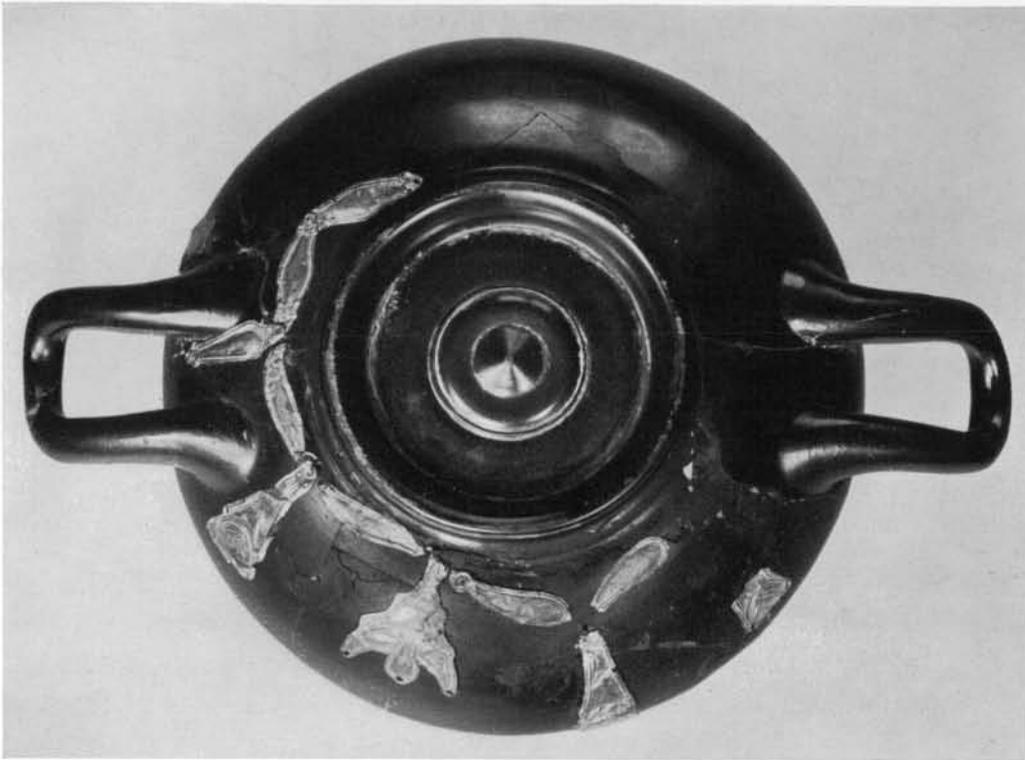


Abb. 1 Attische Schale mit keltischer Goldfassung
vom Klein-Aspergle. Stuttgart

worden; in italischen Gräbern liegen sie mit Inventaren des ausgehenden fünften und vierten Jahrhunderts; so würde man sie auch ohnehin nach dem Gefühl in ihren Profilkurven datieren. 4. Eine keltische bronzene Schnabelkanne, eine erstaunlich gelungene Nachahmung eines importierten, etruskischen Vorbilds. 5. Die goldene Schmuckplatte Abb. 3. 6. Ein goldenes Gerät unbekannter Bestimmung, bestehend aus einem Rund und einem Stil. 7. Zwei goldene Hörner (Taf. 1). Anderes weniger Wichtige übergehen wir.

In dem Grab war ein Mann bestattet, nicht, wie öfters ausgesprochen wurde, eine Frau. Der harzige Rückstand, den man im Stamnos hier wie anderwärts beobachtete, ist schwerlich Weihrauch, sondern Harz, das man dem Wein zugesetzt hatte. Mischgefäß, Kanne, Schalen, Trinkhörner sind Zubehör zu Mahl und Trunk: sollen wir von den Schwabenfrauen der Frühzeit glauben, daß sie zuchtlos wie Etruskerinnen tranken?!

Die griechischen Schalen geben nur den terminus post quem der Bestattung, 450 v. Chr. Manches wertvolle Gerät ist oft lange schon in



Abb. 2 Widderköpfe als Enden goldener Trinkhörner
rechts von südrussischem in der Ermitage, links vom Klein-Aspergle-Fund in Stuttgart

Gebrauch, ehe es dem Besitzer ins Grab mitgegeben wird; hier kommt noch hinzu, daß es damals von Athen nach dem Klein-Aspergle sehr weit war. Der Stamnos kann frühestens gegen Ende des 5. Jahrhunderts aus Etrurien gekommen sein; die attischen Schalen werden ihren Weg von Athen nach Schwaben auch über Italien genommen haben. Dafür spricht vielleicht, daß der Amymonemaler mit Werken an oberitalischen Fundplätzen vertreten ist, und daß auch andere gleichzeitige attische Vasen in Keltengräbern nachweislich über Oberitalien importiert wurden. Zwischenstation, mindestens für die Schalen, die dort ihre Goldfassung erhielten, aber wahrscheinlich auch für die Cista a cordoni und den Stamnos wird das keltische Handels- und Gewerbezentrum gewesen sein, an dem die Schnabelkanne und der Goldzierrat verfertigt wurden und von dem der Grabherr, den daheim noch eine reine Hallstattkultur umgab, diese sicherlich nur einem reichen Manne zugänglichen Luxusgegenstände bezog, um sich ihrer im Leben zu erfreuen und sie mit ins Jenseits zu nehmen.

Wir beschränken uns auf eine Betrachtung der beiden auf Tafel 1 wiedergegebenen Goldfassungen großer Ochsenhörner. Vier zur Hornkrümmung ziemlich radial sitzende je zweiteilige Manschetten halten die einzeln gearbeiteten Längsbahnen des sich nach unten zuspitzenden zylindrischen Hornkörpers zusammen. Die Dekoration läuft, mit Ausnahme des Schmucks auf dem oben aufgesetzten Schlußkranz vertikal. Auf dem einen Horn ist das Hauptmotiv ein in der klassischen Weberei,



Abb. 3 Goldscheibe
vom Klein-Aspergle. Stuttgart

Keramik, Toreutik des 7.—5. Jahrhunderts weitverbreitetes Muster aus dachziegelartig gestellten Schuppen; auf dem anderen ein Flechtband in sonderbarer Abwandlung der klassischen Grundform. Dazu treten Perlstäbe, Zungenmuster und dergleichen zur Abgrenzung der Hauptzonen.

Die Hörner sind Pendants. Trinkhörner kommen in vorgeschichtlichen Funden öfters paarig vor. Sie sind aus einer Werkstatt, aber nicht von einer Hand. Das „Schuppenhorn“ ist seinem südlichen Vorbild näher, das zeigt am deutlichsten der Vergleich der beiden — übrigens bei der modernen Wiederherstellung unter falschem Winkel angesetzten — Widderköpfe mit dem des Goldhorns aus dem vierten Grab des „Hügels der sieben Brüder“, einer griechischen Arbeit für einen Skythen aus der Mitte des 5. Jahrhunderts (Abb. 2). Auch ist der mittlere Perlstab auf dem „Schuppenhorn“ ganz klassisch gegliedert. An dem anderen Horn ist vor allem das Flechtband ein sehr keltisches Element: das um den Fuß der Londoner Kannen (Taf. 5) gibt die Südform ziemlich rein wieder, dieses hier deutet sie in eine Kette von Ziegenhörnern um. Ein verwandter Umbildungsprozeß fand im 8. Jahrhundert v. Chr. auf griechischem Boden hie und da statt, als die spätgeometrische Kunst dieses altasiatische Motiv zum erstenmal aufnahm. Als keltisch wird man an beiden Hörnern wohl

auch die Setzung des Schmucks in Längsbahnen betrachten dürfen, und am „Schuppenhorn“ den languettenhaften Schnitt des Abschlusses oben.

Über die Verbreitung des Trinkhorns im Altertum belehrt uns ausgezeichnet Athenaios im 11. Buch, er erzählt, daß die Menschen der Vorzeit, die Kentauren, die Thraker, Paionier, Perraiber, Paphlagonier aus Hörnern tranken. Das wird durch den archäologischen Befund durchaus bestätigt und ergänzt. Fast alle erhaltenen Trinkhörner stammen aus diesen Randgebieten der Mittelmeerkultur, dem Kaukasus, aus Thrakien, sehr viele aus dem Skythenland. Unter diesen sind die Exemplare in Edelmetall durchweg griechische Arbeiten für barbarische Kunden. Aus dem angestellten Vergleich der Widderköpfe (Abb. 2) und aus allgemeinen Erwägungen ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit, daß das Vorbild der Trinkhörner vom Klein-Aspergle eines aus jenem südöstlichen Kreis war; es wird die Donau entlang an den Ort gekommen sein, an dem die keltischen Stücke des Klein-Aspergle gefertigt sind.

Wir werfen, da uns Raummangel an einer genauen Durchmusterung des ganzen Klein-Aspergle-Fundes hindert, nur noch einen Blick auf die Scheibe Abb. 3. Ein getriebenes Goldblech ruht auf einer eisernen Unterlage, die jetzt überall da zutage liegt, wo die einstige bunte Auflage geschwunden ist. Nach Technik und Motiven hängt das Stück mit den verwandten Scheiben von Schwabsburg und Weißkirchen zusammen. Die beiden letzteren werden einer Werkstatt entstammen, die von Weißkirchen (Taf. 2) bereichert einen einfacheren Grundtypus, indem sie vier menschliche Köpfe einsetzt und in die Außenzwickel dreiblättrige Palmetten stellt. Auch hier geraten wir fast zwangsläufig auf eine Vorlage aus dem europäischen Südosten. Die Silberscheibe von Brézowo in Bulgarien (Abb. 4) ist bei abweichender Durchdetaillierung merkwürdig verwandt in der Konstruktion, sie ist eine thrakisch-skythische Arbeit des vierten Jahrhunderts.

Es folge der aus einem nicht bekannten Fundzusammenhang stammende Golddeckel von Auvers (Seine-et-Oise) (Abb. 5). Die schwachkonvexe Goldscheibe ist über einer Bronzeplatte, die das gleiche Muster trägt, getrieben; unter dieser liegt zur Verstärkung noch eine zweite glatte Bronzescheibe. Auf der Abbildung erkennt man, daß alles Blattfleisch in Koralle eingelegt ist, in den drei aufgesetzten Knöpfen ist jetzt nur noch die harzige Bettung für einstige Füllung in Koralle (oder auch Bernstein?) erhalten. Auch hier ein verwandtes Zentralmotiv. Von der



GOLDSCHEIBE VON WEISSKIRCHEN. MAINZ

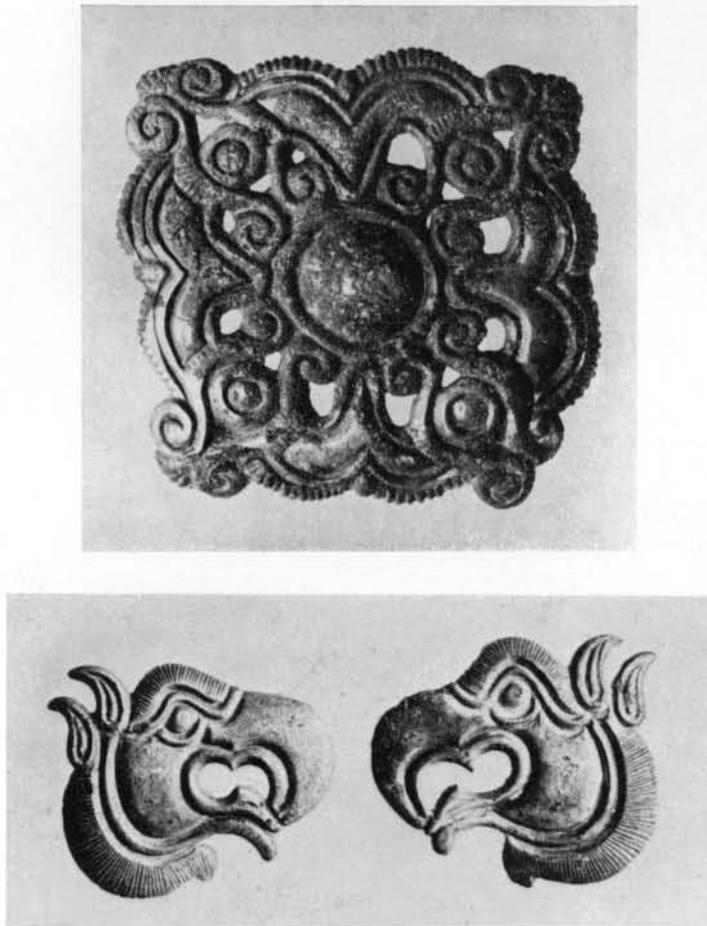


Abb. 4 Silberbleche
von Brézowo. Sofia

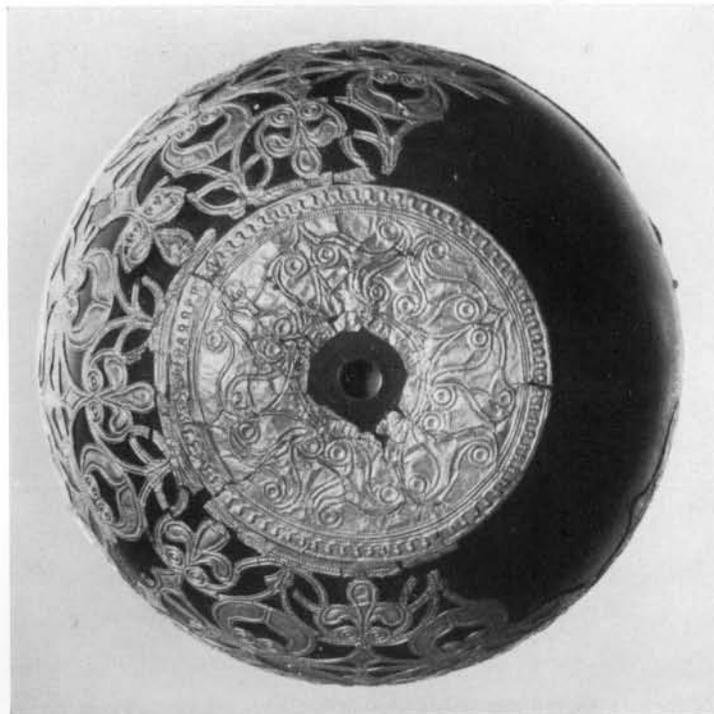
Mitte gegen den Rand wachsen vier Leiern, aus ihren Kopfspiralen schwingen seitlich große Tropfenblätter aus. Liest man das Muster vom Rand gegen das Zentrum hin, so wandelt es sich, dann zerfallen die Spiralleiern, wie wir sie zuerst sahen; ihre Arme ordnen sich neu zu anders gebauten Leiern zusammen, die vielfach gewundenen Kopfspiralen (erster Lesung) werden nun zu den weitgestellten Fußstücken, und dazwischen wachsen vom Boden bzw. zweimal von den aufgesetzten bunten Knöpfen aus dreiblättrige Lotosblumen, deren Seitenblätter vorhin die von den Leierköpfen seitlich schwingenden Zwickeltropfen waren. Die Ähnlichkeit des Motives mit dem rechts und links auf der Scheibe vom Klein-Aspergle (Abb. 3) springt in die Augen.



Abb. 5 Goldscheibe
von Auvers. Paris, Cabinet des Médailles

Dieselbe Doppelsinnigkeit des Musters besteht bei der Goldplatte von Weißkirchen (Taf. 2 vergrößert). Bei ihr ist die durch die Suggestivkraft der Masken und durch die starke Abschlußbetonung indizierte Lesung erster Ordnung die, bei der man die vom Scheitel der Köpfe ausgehenden Blätter als hängend auffaßt. Dann liegen die Zäsuren jeweils an den unteren Blattspitzen. Die Lesung zweiter Ordnung ist die, bei der man zwei benachbarte, vorhin fallende Blätter zusammensieht als eine vom Boden aufwachsende zweiteilige Lotosblume, gefüllt mit Dreiblattpalmette. Dann werden die Masken zu Füllmotiven, aufgehängt an den sich begegnenden Blattspitzen.

In höchster Verfeinerung zeigt Ornamentik dieser Art die Goldschale (Taf. 3 und Abb. 6), die in Schwarzenbach (Birkenfeld) zusammen mit einer großgriechischen Bronzeamphora etwa aus der Mitte des 5. Jahr-



GOLDBESCHLAG DER SCHALE VON SCHWARZENBACH. BERLIN, ANTIQUARIUM



Abb. 6 Goldbeschlag einer Schale
aus Schwarzenbach. Berlin, Antiquarium

hundreds and einer verschollenen wahrscheinlich etruskischen Schnabelkanne gefunden wurde. Richtiger ein Goldnetz, das einst eher auf einer hölzernen halbkugeligen Schale als auf einer tönernen saß. Der besonders gearbeitete etwas eingezogene Rand ist glatt und schmucklos. Die Wandung trägt zwei Zeilen Ornament, ein dritter etwas beschädigter Schmuckkreis deckt den Boden. Wir müssen hier auf eine Ausdeutung des Wandungsornaments verzichten. An sich lassen sich die Einzelformen wohl an klassische Vorbilder anknüpfen, Lotosblüten subarchaischer Gestalt, Palmetten, dazwischen einige keltische Elemente. Aber das Ganze ist ein Irrgarten, ein kunstvoll angelegter, durch den nur ein sehr aufmerksamer und erfahrener Beobachter den Weg findet. Zum großen Teil beruht die Wirrnis darauf, daß einmal die „positive“ Form geschlossene ausgefüllte Goldfläche, das andere Mal nur goldumrändert ist, und daß so einmal der Holzgrund — wenn wir mit Recht einen solchen annehmen — bedeutungsloses, ungeformtes Negativ, dann wieder, wenn goldkonturiert und wohl rotgefärbt, bedeutungsvoller integrierender Bestandteil des Ganzen ist.

Leichter deutbar ist das Bodenmuster (Taf. 3 unten): es wechselt umschichtig eine hängende zweiblättrige Lotosblüte und eine stehende Leier. Die Leierköpfe reichen bis zum oberen Rand, die Blütenböden bleiben etwas entfernt von ihm, es ist da noch Raum für ein Zwickelblatt. Die eingesetzten, im La Tène-Stil immer wieder begegnenden Kreisscheiben sind zugleich die Knotenpunkte eines Netzes von sphärischen Dreiecken oder Wirbeln, die die Kelten sehr lieben. Das Netz durchflieht sich mit dem von uns zuerst analysierten klassischen Muster.

Die südlichen Importstücke des Schwarzenbacher Hügels entstammen dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts. Die Keltenschale indessen trägt ihre Datierung in sich, ihre Formen erwecken eher den Eindruck einer Entstehung im vierten Jahrhundert.

Gesicherter ist dieses Datum für den Helm von Amfreville (Taf. 4), einen Goldring von Waldalgesheim (Abb. 7) und die Kannen von Diedenhofen (Taf. 5 und Abb. 9–12).

Der Helm ist von einer typisch keltischen Form, er hat seinesgleichen in prunkhafter und in einfacher Ausführung. Er besteht aus einem Bronzemantel, der über den Ohren des Trägers jetzt nackt liegt, hier hat sich eine durch mehrere Geschosse des Ornaments gehende große Leierpalmette, die in Email und Eisen aufgesetzt war, abgedrückt. Die zweite Schicht ist Eisenblech, ausgeschnitten und emailgefüllt. Im Mittelstreifen liegt über der Eisenschicht ein Goldband. Wie an der Scheibe von Auvers (Abb. 5) der Schmuck der Goldauflage über dem Muster der Bronzeunterlage getrieben ist, so ist auch hier — wie man an beschädigten Stellen nachprüfen kann — das Goldornament über dem der Eisenunterlage gehämmert. Dieses Ornament nun ist bezeichnend für die zweite Stufe der Keltenkunst: bisher fanden wir Lotosblüten, Einzelblätter, Palmetten, Leiern als Grundmotiv, jetzt wird zum erstenmal die südliche Wellenranke aufgenommen. Aber wieder wie am Bodenschmuck der Schwarzenbachschale (Taf. 3) drängt sich als Motiv zweiter Ordnung — von uns aus gesprochen, nicht von den Kelten — jenes dreieckige Wirbelmuster ein. Dadurch, daß außerdem dessen Mitte hier durch einen kleinen plastischen Kreis betont ist, verliert die klassische Ranke ihren Fluß und „steht“.

Der Torques (Abb. 7) ist einer von mehreren Goldringen, die zu Waldalgesheim (Hunsrück) in dem reichsten Wagengrab der La Tènezeit auf deutschem Boden gefunden sind. Die Datierung des Fundes ist gegeben durch den importierten Bronzeimer (Abb. 8). Seine etwas trockene Orna-



HELM VON AMFREVILLE. LOUVRE



4*

Abb. 7 Goldtorques
von Waldalgesheim. Bonn, Provinzialmuseum

mentik spricht für das ausgehende vierte Jahrhundert als Entstehungszeit und Kampanien als Ursprungsland. Wir betrachten lediglich den Goldring und an ihm auch nur das, was für die Zeitstellung der La Tènearbeiten dieser Stilstufe aufschlußreich ist. Wo der Ring über dem Knauf aufsteigt, ist er mit einem ringsum greifenden Aufbau geziert. Uns interessiert an diesem komplizierten Geschlinge im Augenblick: die Spiralen rollen sich nicht mehr wie auf der früheren Stufe gleichsam unfruchtbar ein, sondern tragen Sternblumen. An der Wellenranke auf dem Helm (Taf. 4) wachsen an entsprechender Stelle kleine Scheiben, eine billige Abbeviatur. Und in den Zwickeln stehen hier (Abb. 7) geriefelte Blumen. Sie sind eine Umdeutung solcher perspektivisch gegebenen Glockenblumen, die man auf dem mitgefundenen Eimer (Abb. 8) viermal in den Rankenzwickeln sieht. Beide Motive sind charakteristisch für das Blumenornament erst des vierten Jahrhunderts, wie man es reichlich aus der Toreutik oder besonders aus der unteritalischen Vasenmalerei dieses Zeitraums kennt. Für die Kelten liegt es näher, importierte Metallarbeiten wie den Eimer als Vorbild anzunehmen.

Schließlich die beiden Kannen des British Museum, die kostbarsten aller La Tènearbeiten (Taf. 5, Abb. 9—12). Sie kommen aus der Gegend von Diedenhofen an der Mosel; da es sich um einen verheimlichten Fund handelt, steht nicht fest, ob es ein Grab, ob ein Depot war. Für ein Grab spricht indessen, daß zu zwei Kannen zwei bronzene Mischgefäße, Stamnoi gehören und solche Zusammenstellung des Services auch in anderen keltischen Gräbern desselben Zeitraums begegnet. Die Stamnoi (Tafel 6) sind wie der vom Klein-Aspergle italischer Import. Der links wirkt älter und strenger als der rechts. Die Kannen sind Keltenarbeit, aus einer Werkstatt, ja wohl von einer Hand, mit den leichten Varianten in Größe und Durchformung, die allen Kunsterzeugnissen vor Erfindung der Maschine eigen sind.

Die Kannenform an sich mit dem spitzen aufstrebenden Schnabel folgt einem italischen Vorbild. Solche italischen, genauer etruskischen Schnabelkannen des 5. Jahrhunderts v. Chr. sind reichlich über die Alpen gegangen und auch in anderen Fällen von den Kelten nachgemacht worden. Unsere beiden Kannen unterscheiden sich aber von jenen durch ihre Schlankheit, durch den eigenwillig konkaven Kontur des Leibes — er hat in keltischen Tongefäßen des 4. Jahrhunderts von der Marne seinesgleichen — und durch eine schärfere Artikulation der Teile. Unklassisch



KANNEN VON DIEDENHOFEN. BRITISH MUSEUM



Abb. 8 Bronzeimer
von Waldalgesheim. Bonn, Provinzialmuseum

ist auch das Verhältnis der großen Schulterbreite zu der Kleinheit der Standfläche.

Meisterhaft und wohldurchgedacht ist die Verteilung des reichen Schmucks in Relief und Plastik, in Gravierung, Email und Koralle. An Leib, Schulter und Hals erscheint die jetzt wundervoll moosgrün patinierte leicht goldgesprenkelte Bronze nackt bis auf das koralleinkrustierte Flechtband unten um den Fuß und den großen korallebesetzten Schild unter dem Schnabel. Gegen die Mündung hin wird der Schmuck drängender: zwei Bestien halten Wacht auf der Mündung, eine kleine Ente sitzt auf der Schnabelspitze, der runde Stabhenkel wird nach unten zur Maske, nach oben zum Wolf. Unklassisch ist es, die Verlebendigung nicht ganz zu vollziehen, einen Rest von „Zweckform“ zu zeigen; das weist — wir werden das sogleich breiter begründen — auf sehr östliche Vorlagen, wir werfen vorderhand nur einen vergleichenden Blick auf den Henkellöwen der persischen Amphora (Taf. 7 oben) und die Tiere des keltischen Goldrings von Rodenbach (Taf. 8). Das Ausgußloch verschließt ein runder von dem Henkelwolf an einer Kette getragener Deckelknopf, geziert mit einem zierlichen Blattstern auf Emailgrund (Abb. 10, 11).

Der jetzige Zustand der Kannen gibt kein ungetrübtes Bild ihrer einstigen Erscheinung, manche Korallen sind aus ihren Bettungen gefallen, die vorhandenen sind blaß, fast weiß geworden. Und die leuchtend rote Email, die jetzt nur noch in dem Raum zwischen den Stegen des Sterns auf dem Knopf sitzt, füllte einst die tiefen Furchen der Tiermähen, der Ornamente am Henkelknie und des Aufbaus über der Attachenmaske. Diese Polychromie, diese Zutaten von Email, Koralle — selten nur noch Bernstein, der der voraufliegenden Hallstattzeit lieb war — zu Eisen, Bronze, Gold ist der La Tènekunst von Anbeginn an eigen. Mit Recht nimmt man an, daß solche der Südkunst wenig vertraute Setzung bunter Accente, daß diese Kenntnis der Emailinlage zu den Kelten von Osten kam, denn wir kennen solche Arbeiten aus skythischem Bereich, aus dem Kuban, dem Kaukasus, aus Baktrien, aus Sibirien. Die Verwendung der Koralle zur Einlage ist eine keltische Erfindung, Ersatz für die im Osten dem gleichen Zweck dienenden indischen Almandine.

Dem Stil kommen wir durch Analyse einzelner Schmuckteile näher. Vorn auf den Hals, bis hinauf unter den schnabelförmigen Ausguß ist ein Stück Blech genagelt (Abb. 9), es hat ungefähr die Außenform eines sehr gestreckten Rhombus, an seinen Ecken rechts und links saß je eine



Abb. 9 Halsschild der einen Kanne von Diedenhofen
British Museum

große Koralle, deren Schale noch da ist. Der Schmuck steht fast zwanglos im Rhombus, ein Mittelstück von fünf horizontalen Zeilen, darüber ein mehrgeschossiger aufstrebender Aufbau, darunter ein ähnlicher mit weniger ausgesprochener Richtungstendenz. Eine ganz eingehende Beschreibung aller Ornamentteile würde kaum das Interesse des Lesers finden. Abgesehen davon steht einer genauen Erkenntnis und Beschreibung der Formen ein grundsätzliches inneres Hindernis entgegen. Es ist ganz einfach, ein klassisches Ornament zu deuten, weil es eindeutig ist; keltische Formen aber sind, wie wir bereits mehrfach wahrnahmen, geflissentlich vieldeutig und es besteht, wenn man in ihnen einen Zusammenhang, eine Konstruktion sucht, stets die Gefahr, daß man eine fremde Melodie mit klassisch geschultem Ohr hört. Schon plautinischen Stil versteht man nicht, wenn man Menander und Philemon sucht.

Die Wirkung der Muster auf unseren Kannen beruht auf dem Zusammen- und Gegenspiel der Koralleninkrustation und Emailleinlagen mit der Gravierung der dunklen Bronzefelder. Weniger das Fehlen einiger Korallenplättchen als die durch Verfärbung der vorhandenen gesteigerte Schwarz-weißwirkung unserer Bilder erschwert einigermaßen das Zusammensehen der beiden Komponenten. Man erkennt leicht die zugrunde liegenden klassischen Formen, z. B. in den drei inneren Horizontalzeilen den in der Vasenmalerei des 5. und 4. Jahrhunderts so häufigen Mäander, bei dem ein Mäanderhaken mit einem unterbrechenden Feld wechselt, nur daß hier dieses Zwischenfeld mit einer roten Korallenplatte und nicht wie auf den Vasen mit einem Stern, Kreuzbalken oder dergleichen gefüllt ist. Und den Aufbau oben gibt es im Prinzip ähnlich in der Keramik des 4. Jahrhunderts, auf attischen Vasen des sog. Kertscher Stils und sehr reichlich auf unteritalischen. Aber wo ist hier Muster, wo Grund? Es ist nicht so wie in der Tafelmalerei des 13.—15. Jahrhunderts, wo der Goldgrund trotz der Modeln doch stets eben Grund bleibt und die Figuren ihre feste Grenze haben.

Die Entstehungszeit der Kannen läßt sich ziemlich sicher durch mühsame Untersuchung von Einzelheiten ermitteln. In dem gegen die Schnabelspitze wachsenden Aufbau sieht man gravierte Halbpalmetten, deren Blätter zwar zu dünnen Strichen geworden sind aber den Rhythmus bewahren. So bewegte Palmetten haben ihre Entsprechung erst in der Ornamentik des vierten Jahrhunderts, ja, für das Motiv innen in dem krönenden mit der Spitze abwärts gestellten Blatt gibt es ein sehr genau datiertes



Abb. 10 Oberansicht der einen Kanne von Diedenhofen
British Museum

Beispiel auf einer attischen Vase des sog. Kertscher Stils aus dem letzten Viertel des vierten Jahrhunderts. Auch der Blattstern des Deckelknopfs verbietet, die Entstehungszeit der Kannen vor der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts anzusetzen. Daneben gibt es auf ihnen Ornament, das in anderen Schichten wurzelt. Das gebrochene Flechtband auf dem Deckblech (Abb. 10) gehört zu den Elementen des La Tène-Stils, die aus der voraufliegenden Epoche, der sog. Hallstattzeit, herübergenommen sind; das Zentralmotiv auf dem Henkelknie und der Aufbau über der Attachenmaske sind selbständige keltische Weiterbildungen klassischer Formen, die einer älteren Stilstufe angehören als jene Formen, die wir für das vierte Jahrhundert in Anspruch nahmen.

Die Aufspürung verschiedener zeitlicher Schichten im Ornament der beiden Oinochoen ist erst Angelegenheit gelehrter Analyse, denn an sich sind die Formen so stark auf einen Stilnenner gebracht, daß sie zunächst nicht dazu auffordern, nach der verschiedenen zeitlichen — oder örtlichen — Herkunft der Einzelmotive zu fragen. Wohl aber sind die Londoner Kannen wegen ihrer Güte geeignet, an ihnen die Frage nach den Quellen der La Tène-Kunst überhaupt zu erörtern. Diese Frage ist heut noch nicht reif zur Beantwortung. Sie wird es auch nur werden, wenn wir eine Antwort nicht in dem suchen, was wir über Sitze und Wanderungen der Kelten zu der in Betracht kommenden Zeit wissen oder zu wissen glauben, sondern wenn wir die Kunstwerke selbst genau verhören und allenfalls das, was wir aus ihnen entnehmen, in Einklang zu bringen versuchen mit den geschichtlichen Möglichkeiten einer Formrezeption von Nachbar- oder Gastvölkern.

Abgetan ist die These einer Übernahme der Südelemente aus den Griechenstädten Südfrankreichs d. h. vor allem aus Marseille. Es gibt nach meiner Kenntnis im La Tène-Stil nirgends eine Form klassischer Herkunft, die dazu nötigte, sie von wirklichen griechischen Vorbildern unmittelbar herzuleiten. Man kommt in allen Fällen mit der Annahme aus, daß diese Südformen durch die Italiker vermittelt sind.

Diese Annahme ist beweisbar. Die Form der Schnabelkanne, die Grundform der keltischen Fibel u. a. sind italischen Ursprungs. Nach Oberitalien, in den Kreis von Este weist auch das Figurenbild der bekannten La Tène-Schwertscheide aus Hallstatt. Doch das sind Beziehungen, die sich auch unter der Voraussetzung erklären ließen, daß die italischen Vorbilder in die Region, in der wir die Entstehung des La Tène-Stils zu



Abb. 11 Tiere auf der einen Kanne von Diedenhofen
British Museum

5*



Abb. 12 Henkeltier auf der einen Kanne von Diederhoben
British Museum

suchen haben, importiert wurden. Wurzelhaftere Verbindungen zwischen italischer und keltischer Kunst deuten die in Abb. 13 wiedergegebenen winzig dünnen Goldplättchen an, offenbar einst auf Stoff genäht, schwerlich auf Holz genagelt. Abb. 13a ist in einem durch importierte griechische

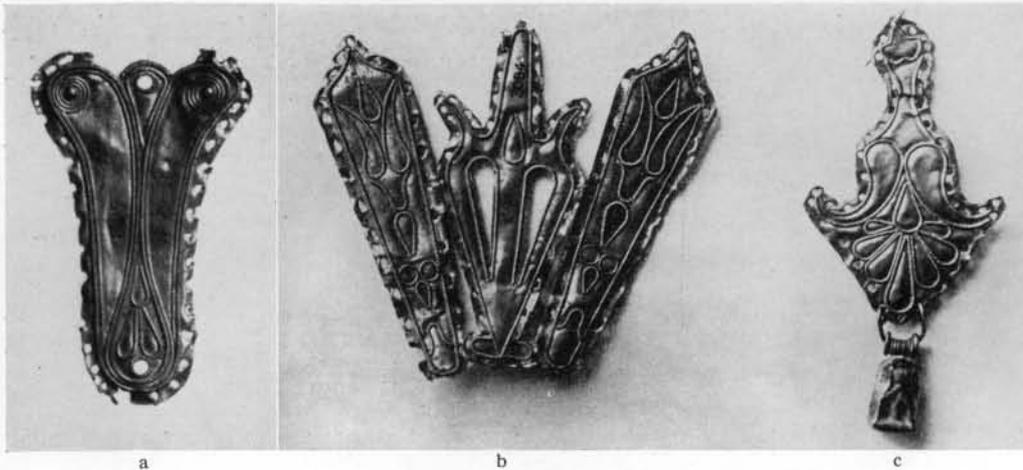


Abb. 13 Goldbleche

a aus der Certosa in Bologna; b und c im British Museum

Keramik auf 450 v. Chr. oder etwas später datierten Grab der Certosa di Bologna gefunden; b und c sind aus alten italienischen Privatsammlungen ins British Museum gekommen, ohne bestimmte Provenienz, aber fraglos bei der Ähnlichkeit von Mache und Stil demselben Kreis entstammend. Diese Plättchen hängen einerseits zwar in Technik und Motiven fraglos mit etruskischer Toreutik zusammen, zeigen aber in der Verwendung des Perlkonturs, der Setzung geschlossener Kreise statt offener spiraliger Einrollungen und in gewissen Rhythmen eine unleugbare Verwandtschaft mit La Tèneformen, etwa mit den Goldbeschlägen, die — freilich in geringerer Qualität — die beiden attischen Tonschalen aus dem Fürstengrab vom Klein-Aspergle zieren (Abb. 1) oder mit den feineren von Schwarzenbach (Abb. 14). Die geschichtliche Erklärung dieses Tatbestandes bietet sich von selbst in der Nachricht des Polybius, daß die Kelten vor dem großen gegen 400 v. Chr. erfolgten Einbruch in Italien, der schließlich zur Einnahme Roms führte, um den Po herum friedlich neben den Etruskern wohnten. Hier dürften die historischen Voraussetzungen für den Übergang manchen Kulturguts, von Gewerbe und Kunstformen gegeben sein. Auch ohne diese sehr konkrete Beobachtung an unseren Goldplättchen war es stets wahrscheinlich, daß eine so vollendete Beherrschung der Toreutik auch bei einer sicherlich von Hause aus bestehenden Eignung von den Kelten eher durch längeren friedlichen Unterricht bei fremden Lehrmeistern als durch autodidaktisches kopieren spärlicher importierter Muster oder durch gelegentliche Unterweisung bei wandernden Handwerkern erworben wurde.

Wohlverstanden: es liegt uns ferne zu behaupten, daß nun die Londoner oder andere wesentliche La Tènearbeiten, mit denen wir uns hier beschäftigen, in Oberitalien entstanden seien, daß dort die Heimat des gesamten Stils läge. Es handelt sich nur um eine Stilkomponente dieser Kunst, um eine Wurzel dieses komplexen und vielwurzeligen Stils. Auch darf man nicht übersehen, daß diese oberitalischen Goldplättchen zwar denen vom Klein-Aspergle und Schwarzenbach ähnlich, aber viel besser gearbeitet und in ihren Motiven den etruskischen Quellen noch viel näher sind. Wir erfassen in ihnen also sozusagen nur ein „Protolatène“, und den geschichtlichen Vorgang kann man etwa so deuten, daß von den während der letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts in der Poebene sitzenden Kelten diese neuen Errungenschaften zu ihren Stammesbrüdern in jene nördlichere, in ihrer genauen Lage noch nicht gefundene Zone drangen, in der die Entstehung des vollen und eigentlichen La Tène-Stils zu suchen ist. Und die im Lauf des 4. Jahrhunderts erfolgte Seßhaftmachung keltischer Stämme in Ober- und Mittelitalien war eine der Grundlagen für weiteren fortgesetzten Nachstrom klassischen Formguts italischer Prägung nach jenen nördlicheren Stilzentren der La Tènekunst.

Sehr anders steht es um die zweite Komponente des La Tène-Stils. Sie wird am eindrucklichsten verkörpert durch die Tiere unserer Kannen, der Fibeln (Abb. 15), des Goldringes von Rodenbach (Taf. 8) oder des Gürtelhakens von Weißkirchen (Taf. 7 unten). Diese Tiere wirken eminent unklassisch. Jedes klassische Tier, auch das stilisierte, tektonisch gesetzte, behält ein Maß von Natürlichkeit und „Menschlichkeit“. In diesen keltischen Bestien ist etwas wildes, exotisch-orientalisches. Ihre Form ist naturfern, sehr stark zerklüftet im Innern, und doch wiederum durch sehr festen Kontur gefaßt. Die Gegenwart des Orients ist schlagend, aber eine genaue Bezeichnung der Quellen ist schwierig. Indessen vermögen einige Vergleiche die Richtung zu weisen: man halte das Tier vom Deckel der Waldalgesheimer Kanne neben das goldene aus dem Oxusfund (Abb. 16), eine persische Arbeit des 4. Jahrhunderts, man schaue auf den Henkellöwen der vergoldeten Silberamphora von Duvanli (Taf. 7), ein persisches Werk des 5. Jahrhunderts; man vergleiche von den randskythischen Silberbeschlägen des 4. Jahrhunderts aus Brézovo (Abb. 4) die viereckige Scheibe in ihrer Grundform mit den keltischen (Taf. 2), die festumrissenen Tierköpfe mit dem Kopf des Wolfs am Henkel der Lon-



STAMNOI VON DIEDENHÖFEN. BRITISH MUSEUM

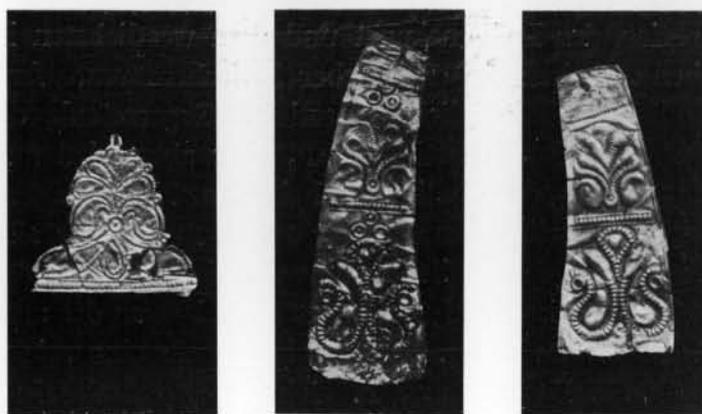


Abb. 14 Goldbleche
aus Schwarzenbach. Berlin

doner Kanne (Abb. 11, 12), oder den Spiralschnabel der Tiere an dem Silberbeschlag aus Bulgarien (Abb. 17) mit dem der Jenaer Fibel (Abb. 15 b). Und zu den Spiralohren der Tiere an den Londoner Kannen gibt es als Parallelen nur Bronzen und Schnitzarbeiten in Holz und Knochen aus Sibirien! Schon diese wenigen Parallelen, die sich vermehren ließen, stellen eine Berührung der frühen La Tènekunst mit dem skythisch-thrakischen und iranischen Kreis sicher. Da wir aber von den Wohnsitzen und Wanderungen der Kelten zwischen 450 und 300 keine klare Vorstellung haben, da wir über die Strömungen der Völker und Stile in Osteuropa während dieses Zeitraums sehr wenig wissen, so ist höchstens folgende vorläufige Konstruktion erlaubt: die Entstehung des La Tène-Stils die Aufnahme und Verschmelzung der italischen und der östlichen Elemente muß man in einem Gebiet suchen, das nach seiner Lage beiden Strömungen ausgesetzt ist. D. h. Rhein- oder gar Marneregion kommt schwerlich in Betracht, man muß soweit östlich gehen, daß die italischen Einflüsse über die Alpen, die Osteinflüsse durch das Donautal kommen können. Skythische und randskythische Erzeugnisse können wir nach Westen reichlichst bis ins Ungarische verfolgen und Persisches wenigstens bis nach Bulgarien und Schlesien. Vielleicht dürfte man bei dem Versuch, das Zentrum festzulegen, auch die Tatsache zu berücksichtigen haben, daß Goldtorques der Werkstatt, in der der Waldalgesheimer gemacht wurde, in Bulgarien und in Montefortino bei Ancona, zwei verwandte geringerer Qualität — im British Museum — in Belgien gefunden sind.

Es liegt aber, das muß man zugeben, zwischen der so vage bestimmten

Entstehungsregion der La Tènekunst und dem westlichsten Fundbereich dieser östlichen Arbeiten ein erheblicher Zwischenraum. An sich ist es natürlich möglich, daß lediglich importierte Gegenstände die Vorlagen der Ostelemente des La Tène-Stils waren, eher aber wird man sich den Übergang so vorstellen, daß ähnlich wie bei den auf italische Quelle zurückgehenden Stilbestandteilen fernwohnende Stammesbrüder als Vermittler wirkten. Ob es freilich möglich oder wahrscheinlich ist, daß schon in dieser Frühzeit — wie im Späthellenismus — Kelten an der unteren Donau wohnten, ist schwer zu sagen. Begünstigt würde eine solche Annahme vielleicht durch die Beobachtung F. Oelmanns, daß der keltische Umgangstempel auf einen iranischen Bautypus zurückgeht; ein solcher Übergang von Bauformen, den man mindestens in die frühhellenistische Zeit zu setzen hätte, würde, obwohl Bauformen auch gelegentlich in die Ferne wandern, sich bei nachbarlicher Berührung besonders leicht erklären. Doch das sind vorderhand wie gesagt Vermutungen.

Es bleibt noch eine schwer aufzulösende Unbekannte. Eine absolute Chronologie der La Tène-Denkmalen muß zunächst von den mit ihnen gefundenen Südgeräten ausgehen. Deren Entstehungszeit läßt sich heute auf 25 Jahre, für griechische Arbeiten des 5. Jahrhunderts, wie etwa attische Vasen, auf 10 Jahre genau angeben. Ein solches Datum ist in unserem Fall natürlich nur der terminus post quem. Unabhängig davon haben wir versucht, die Entstehungszeit der La Tène-Arbeiten aus ihnen selbst zu ermitteln, wobei wiederum die Abhängigkeit einiger Motive von datierten Südarbeiten half; wir vermochten so z. B. die Bronzekannen von Diederhofen, den Goldtorques von Waldalgesheim, den Helm von Amfreville in das 4. Jahrhundert zu weisen.

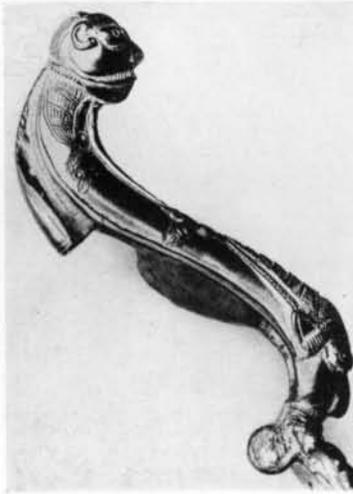
Diese beiden unabhängig voneinander angestellten Betrachtungen ergaben: im Waldalgesheimer Grab fällt die Entstehungszeit des importierten Bronzeimers (Abb. 8) mit der der keltischen Arbeiten (Abb. 7, 16) zusammen, nämlich ins späte vierte Jahrhundert. Im Klein-Asperglefund liegt zum mindesten kein langes Intervall zwischen der Entstehungszeit des jüngsten Importstücks, des Bronzestamnos, und der mutmaßlichen des La Tène-Golds. Anders im Fürstengrab von Rodenbach: mit dem Goldring (Taf. 8), der nicht von persischen Arbeiten des vierten Jahrhunderts zu trennen ist, liegt griechische Keramik aus der Mitte des 5. Jahrhunderts und italischer Bronzeimport, der noch älter ist. Und — um noch ein wichtiges, sonst hier nicht behandeltes Ensemble zu nennen —



HENKELLÖWE DER SILBERAMPHORA VON DUVANLI. PLOVDIV



BRONZENER GÜRTELHAKEN VON WEISSKIRCHEN. MAINZ



a



b



c



d

Abb. 15 Fibeln

a, c, d von Parsberg in Nürnberg; b aus der Rhön in Jena

im Fürstengrab von Dürkheim (Pfalz) wurden mit italischen Arbeiten, die in das frühe 5. Jahrhundert reichen, keltisches Gold und keltische Bronze des 4. Jahrhundert gefunden. Und solche Belege ließen sich vermehren. Es war also jenes Südgerät pietätvoll gehüteter kostbarer Familienbesitz, der oft erst dem Enkel oder Urenkel ins Grab folgte.

Aber es gibt — und das bleibt vorderhand undurchsichtig — in aller frühen La Tènekunst, mag man die betreffenden Stücke ins 5. oder 4.

Jahrhundert datieren, tierische und pflanzliche Elemente, die in einer archaischen und subarchaischen Schicht südlicher Form wurzeln. Es entsteht der Eindruck, als ob bei den Kelten älteres Kunstgut lange nach seiner Entstehung mobil wird und zu Wirkung kommt. Dafür ließen sich wohl Entsprechungen aus anderen Räumen mit Halbkultur aufzeigen. Jedenfalls liegen hier sehr schwierige Probleme, die ich noch nicht lösen kann.

Entscheidend aber ist, daß die Kelten, wie gerade die Londoner Kannen veranschaulichen, die aus so verschiedenen Quellen und Schichten kommenden Stilelemente auf einen einheitlichen Nenner brachten; das erlaubt Rückschlüsse auf eine ganz starke künstlerische Kraft, wie sie beispielsweise Phöniker und Kyprier nie, die Etrusker bedingt gehabt haben.

Wir gewannen etwa folgendes Bild: ohne eigentliche Vorstufen, obwohl nicht ohne Zusammenhang mit der vorausliegenden Hallstattstufe in Formen und Technik, ist am Ende des fünften Jahrhunderts diese Kunst da. Die starke Divergenz der Wurzeln des Stils entspricht unserer Vorstellung von den Kelten als einem weit auseinandergezogenen Volk mit vielfachen Verbindungen. Die mutmaßliche Lage des Stilzentrums wird bestimmt durch die Erkenntnis, daß hier ein italischer und ein osteuropäischer Strom zusammenfließen. An diesem Zentrum müssen befriedete Verhältnisse geherrscht haben, ein Volk in Krieg und Wanderung ist kaum fähig, Kunstwerke dieser Höhe, einen so ausgeglichenen Stil zu erzeugen.

Die gesamteuropäische Konstellation war auch günstig. Es begegneten sich zwei Bedingungen: einmal das Streben der Kelten nach südlicher Zivilisation, nach klassischen Formen, Auftakt zu Einbruch in südliche Lande, dazu eine auf Wohlstand unbekannter Basis beruhende Kaufkraft im Norden. Auf der Südseite eine starke Exportinitiative. Die Etrusker verlieren durch die Schlacht bei Kyme (474 v. Chr.) den Mittelmeerhandel, die Ausbreitung der römischen Macht seit Beginn des vierten Jahrhunderts beschränkt ihren Absatz in Italien. Die nördlich der Alpen gefundenen Metallarbeiten der Etrusker und die durch sie vertriebenen griechischen Vasen legen den Schluß nahe, daß sich die Etrusker im Nordhandel Ersatz für verlorene Märkte verschafften. Man wird sich allerdings doch die Frage stellen müssen, ob es lohnend war, diese Fertigfabrikate allein zu vertreiben und ob diese nicht Beifracht zu anderen Produkten waren. So wie Chinesen und Japaner lange Zeit ihre kunstgewerblichen Erzeugnisse lediglich mit Tee, der eigentlichen Ware, exportierten. Der eigentliche Exportartikel könnte in diesem Falle neben anderen unbe-



GOLDRING VON RODENBACH. SPEYER



Abb. 16 Goldtier aus dem Oxusfund. Bronzetier vom Deckel der Waldalgesheimer Röhrenkanne
British Museum. Bonn, Provinzialmuseum

kannten Produkten etwa Südwein, letzterer im Zwischenhandel, gewesen sein. Daß es in La Tène-Gräbern keine Scherben von Weinamphoren gibt, spricht nicht dagegen, denn man kann Wein in Schläuchen über weite Strecken versenden. Der Gegenwert, den der Norden zahlte, ist uns noch unbekannt.

Für eine Gesamtbewertung der Keltenkunst ist die Feststellung wichtig, daß Textilien verloren sind und es keine Skulptur von Bedeutung gibt. Einige bedeutende Großplastiken aus der Provence sind untypisch und stehen unter besonderen Bedingungen. Mit den „Menhiren“ von Holzgerlingen, Waldenbruch, mit dem Reliefpfeiler von Sankt Goar ist kein Staat zu machen, diese traurige Plastik dementiert die jüngst unternommenen Versuche, in der römischen Provinzialsulptur eine wesentliche keltische Unterströmung zu suchen. Ferner fehlt den Kelten, wenigstens in dieser Phase, jede Art darstellender Kunst, jede Schilderung aus Sage und Alltag. Jene in Hallstatt gefundene Schwertscheide mit Krieger und Ringern ist eine bezeichnende Ausnahme, sie verdankt ihren figürlichen Schmuck lediglich Einflüssen aus der oberitalischen Estekultur. Die Kelten ließen sich auch nicht, wie die Skythen von den Griechen, ihren Bedarf an Darstellung auf Bestellung liefern. Ihre asketische Haltung gegenüber dem paraten südlichen Bildgut gibt zu denken. Was wüßten wir aus dem entscheidenden Zeitalter der griechischen Geschichte, den Jahrhunderten 8–6, wenn die Griechen aus dem Reichtum des Orients

nur Ornament und Dämonen ergriffen hätten! Diese Zurückhaltung der Kelten hat ihre Entsprechung in der der Germanen zur Zeit der Völkerwanderung. Das Menschenbild in der La Tènekunst beschränkt sich auf Masken und Fratzen; sie und die Tiere sind der Ausdruck einer düsteren *δεισιδαιμονία*, und von hier aus und nur von hier aus versteht man dann auch das, was man so unzutreffend „Ornament“ nennt. In diesen Mustern ist nicht die lichte, fast mathematische Klarheit, der Sinn für Maß und Ebenmaß, der allem griechischen Ornament innewohnt, sondern Drang, Unrast, und daneben oft ein Hang zu Tüftelei und Spiel. Schriftliche Überlieferung versagt ganz, aber diese Kunstwerke sind Urkunde genug, sie sagen sehr viel aus über das Verhältnis der Kelten zu Gott und Welt.

Es wird uns heute nicht schwer, die Bedeutung dieser Kunst zu würdigen. Der Hallstattstil ist gewiß fest und sicher, aber er ist beschränkt und rein geometrisch. Die wenigen Südformen stehen in ihm wie „Fremdwörter“. Der La Tènestil überschreitet im Norden jene feine, aber klare Linie, die vorgeschichtliche von geschichtlichen, primitive von reifen Stilen trennt. Dieser Übergang beansprucht in Griechenland und Italien zwei Jahrhunderte, im Norden vollzieht er sich, bei längerem Verharren im Geometrischen fast plötzlich, der Einbruch der Südformen, Korrelat zur orientalisierenden Kunst der Griechen, erfolgt sturmhaft. Umso bewundernswerter die souveräne Sicherheit, mit der die Kelten fremdes Gut, noch dazu verschiedener Stufe und Herkunft, zu einem wahren Stil zusammenschmelzen.

Und in weltgeschichtlicher Perspektive: das La Tène ist der erste große Beitrag der „Barbaren“ zur Gesamtkunst Europas. Zum anderen: gewiß verdankt das unklassische Europa Bildkunst, Christentum und alle höheren geistigen Güter den Römern. Aber diese Romanisierung Europas von Spanien bis in die Donauländer trifft auf vorgepflügten Boden. Wenn die Kelten früh nach griechischem Vorbild Münzen prägen, sich seit etwa 200 v. Chr. der griechischen Schrift bedienen, so ist das nur eine Angelegenheit der Zivilisation. Und daß sie trotz gebotener Möglichkeiten die Bildkunst des Südens nicht annahmen, sondern ablehnten, sahen wir. Trotzdem bedeutet fraglos die vierhundertjährige Ausmünzung südlichen Schmuckguts durch die Kelten eine formale Hellenisierung Europas und ebnet dem späteren Siegeszug wesenhafteren Südguts den Weg.

Ob man die Bedeutung der La Tène-Kunst mehr in ihrem unklas-



Abb. 17 Silberscheibe
aus Bulgarien. British Museum

sischen Wollen und Vollbringen sieht oder in jener wegbereitenden Rolle, hängt von des Einzelnen Geschmack und Überzeugung ab. In jedem Falle aber ist das La Tène das erste große Kapitel in der ewigen Auseinandersetzung südlicher und nördlicher Kräfte, die der Kunst Europas ihre Spannung gibt.