EAZ – Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift
Jahrgang 51, 1/2 (2010), S. 215–238
© Waxmann

Sabine Rieckhoff

Happy End oder Aufruhr? Zur Narratologie der ›keltischen Kunst‹

Zusammenfassung:
Kulturen sind immer auch Erzählgemeinschaften, und Erzählungen berichten von handelnden Menschen. Insofern haben es archäologische Wissenschaften, die die Überreste von Handlungen erforschen, immer auch mit narrativen Medien zu tun, offenen oder verdeckten. Offen narrativ ist im weitesten Sinne alles, was symbolische Bedeutung hatte und geschaffen wurde, um das kulturelle Gedächtnis zu stützen. Die narrativen archäologischen Formen, die bestimmte Erzählungen voraussetzen, die wir nicht kennen, bilden eine erste Ebene. Die Deutungen dieser Erzählformen lassen verschiedene Erzählmuster erkennen, um die es in diesem Beitrag gehen soll. Sie bilden die zweite Ebene und sind ihrerseits in kleine und große Meistererzählungen der dritten und vierten Ebene eingebunden. Am Beispiel einer scheinbar gut erforschten narrativen Kategorie, der so genannten ›keltischen Kunst‹, die wie kaum eine andere dazu beigetragen hat, die Kelten als homogene ›Kultur‹, als ›Volk‹ im historischen Diskurs zu etablieren, möchte ich zeigen, wie Erzählmuster entstehen und funktionieren, wie sie den Diskurs beeinflussen und kollektives Wissen konstituieren.

Schlüsselwörter: Keltische Kunst; Narration; Meistererzählung; Eisenzeit; Kulturwandel

Happy End or Turmoil? On Narratology of ›Celtic Art‹

Abstract:
Cultures are always also narration communities, and narrations tell us about people in action. Therefore, archaeology, dealing with the remains of activities, always also has to do with narrative media, obvious or disguised. Obviously narrative, in the broad sense, refers to everything which once had a symbolic meaning and was created in order to support the cultural memory. The narrative archaeological items, which postulate certain narrations, which we do not know, form a first layer. Interpretations of these primary narrations allow to distinguish different narrative patterns, which are the focal point of this lecture. They form the second level and are in turn embedded into small and large master narratives of the third and fourth level. Using the example of a seemingly well-investigated narrative category, namely the so-called ›Celtic Art‹, which has contributed like no other to establish the Celts as a homogeneous ›culture‹ and ›people‹ in the historical discourse, I would like to show how narrative patterns originate, develop and function, how they influence the discourse and constitute collective knowledge.

Keywords: Celtic Art; narration; master narrative; Iron Age; Iron Age; cultural change

Für Ludwig Pauli (18.3.1944 – 12.7.1994), einen großen Erzähler

1. Narratologie – eine Theorie des Narrativen

Während die Narrationsdebatte in den Geschichtswissenschaften schon in den 1960er Jahren eingesetzt und in den 1980er Jahren ihren Höhepunkt erlebt hat, scheint sie in den historischen Kulturwissenschaften noch nicht angekommen zu sein. Neuere Einführungswerke wie die von Aleida Assmann und Doris Bachmann-Medick, beide im Jahr 2006 erschienen, schenken einer Theorie des Narrativen, der Narratologie, keine Aufmerksamkeit. Das ist insofern überraschend, weil von den vielen *cultural turns* der letzten Jahrzehnte zwei der wichtigsten, nämlich der *linguistic turn* und der *iconic turn*, die Voraussetzungen geschaffen haben für die Erkenntnis, dass erstens zum Grundbestand jeder Kultur auch Erzählformen gehören, und dass zweitens die vielen Erzählungen dieser Welt durch bestimmte Erzählmuster generiert werden.

Der *linguistic turn*, der neue analytische Blick auf das Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit, ist mit zwei Namen und zwei Begriffen verbunden: erstens mit der *Diskursanalyse* des französischen Wissenschaftshistorikers und -soziologen Michel Foucault (1926–1984) (Foucault 1966; 1969) sowie zweitens mit der *Meta-Historiographie*, also mit der Geschichte der Geschichtsschreibung, des amerikanischen Historikers und Literaturwissenschaftlers Hayden White (*1928) (White 1973; 1978). Foucault und White verbindet die Überzeugung, dass die Sprache unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmt, dass eine Wirklichkeit jenseits von Sprache nicht existiert; beide zeigen, dass und wie Sprache Realitäten nicht nur abbildet, sondern erzeugt. Die Deutungen der ›keltischen Kunst‹,[1] um die es im Folgenden gehen wird, böten Stoff genug für eine Analyse der darüber geführten Diskurse, aber ich möchte mich in diesem Beitrag dem Versuch widmen, die für diese Deutungen eingesetzten Erzählstrategien zu analysieren. Im Unterschied zum Diskurs handelt es sich bei der Erzählung – mit unterschiedlicher Intention auch als die (den Prozess betreffende) Narration oder als das (das Ergebnis betreffende) Narrativ bezeichnet (Müller-Funk 2008, 15) – um eine symbolische Textform, die aus einer zeitlich geordneten, durch Anfang, Höhepunkt und Ende definierten Abfolge von Handlungen besteht. Das Narrativ ist keineswegs auf die Belletristik beschränkt, ganz im Gegenteil. Ich gehe von Hayden Whites zentraler These aus, dass auch ein historiografischer Text ein Narrativ und insofern einen literarischen Text darstellt, der (im Unterschied zur reinen Fiktion) dazu dient, einen historischen Sachverhalt zu erklären.

Aber nicht nur subjektseitig, aus der Sicht des Fachwissenschaftlers, haben wir es in einer historischen Kulturwissenschaft wie der Archäologie mit Narrativen zu tun, sondern auch das Objekt, das den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet, die ›keltische Kunst‹, ist ein klassisches narratives Medium. Seine narratologische Verortung führt uns in das Forschungsfeld des *iconic turn*. Der *pictorial turn* beziehungsweise *iconic turn* (Bachmann-Medick 2006, 329 ff.) entwickelte sich zu Beginn der 1990er Jahre

1 Die Anführungszeichen werden im Folgenden beibehalten, um zu verdeutlichen, dass es *die* keltische Kunst ebenso wenig gibt wie *die* keltische Religion, weil der Singular eine ethnisch homogene Bevölkerung suggeriert (vgl. Rieckhoff 2007a).

in den Kulturwissenschaften als Gegenbewegung zum *linguistic turn*. Die Wendung hin zum Bild folgte der Einsicht, dass sich Kommunikation nicht nur über Sprache vollzieht, sondern auch über visuelle Phänomene aller Art. Um diesem erweiterten Bildbegriff gerecht zu werden, hat der *iconic turn* an die Stelle der klassischen Kunstgeschichte die »Bildwissenschaft(en)« entstehen lassen. Obwohl der *iconic turn* das Monopol der Sprache radikal in Frage gestellt hat, erweitert er den *linguistic turn* eigentlich methodisch gesehen, da auch für eine Bildwissenschaft das Bild kein reines Abbild einer so genannten Wirklichkeit mehr ist. Bildwissenschaftliche Theorien gehen vielmehr davon aus, dass erst durch den Umgang mit dem Bild, d. h. erst durch dessen kulturell unterschiedliche Wahrnehmung, Bildlichkeit zu einer der »symbolischen Formen« wird, mit denen sich der Mensch die Welt aneignet (Cassirer 2002). Die Bildwissenschaft fragt deshalb danach, wie Bilder in der Lage sind, Wissen zu formen, Erinnerungen zu prägen oder Mythen zu erzeugen, d. h. genauso wie Sprache Realitäten zu schaffen. Aufgrund dieser transzendierenden Macht ist das Bild – ebenso wie die Schrift – ein zentrales Medium des kulturellen Gedächtnisses (Assmann 1992). Damit schließt sich der Kreis, denn Gedächtnis ist an Erinnerung und Erinnerung an das Erzählen gebunden, in welcher Form auch immer dies erfolgt, ob durch Text oder Bild.

Bereits Roland Barthes hatte das Erzählen als universelles Phänomen verstanden, das menschliche Kultur in Form unterschiedlichster Medien und Materialien prägt, das zeitlich und räumlich allgegenwärtig ist und das jeden Menschen betrifft (Barthes 1985). Denn so wie jeder Mensch in Sprache und Bilder seiner Kultur hineingeboren wird, so findet er auch eine symbolisch-narrativ geformte Welt vor. Eine narratologische Kulturtheorie betrachtet Kulturen daher als Erzählgemeinschaften und schließt darin auch deren materielle Hinterlassenschaften ein, wie es die niederländische Narrationstheoretikerin Mieke Bal formuliert hat: »Narratologie ist die Theorie von Erzählungen und erzählenden Texten, aber auch von Bildern, Schauspielen, Ereignissen und kulturellen Artefakten, die ›eine Geschichte erzählen‹« (Bal 1997, 4).

Für die Archäologie ist eine narratologische Kulturtheorie ein Segen (Müller-Funk 2008). Da Kulturen Erzählgemeinschaften sind, Erzählungen von handelnden Menschen berichten und wir als Archäologen die Überreste von Handlungen erforschen, haben wir es immer auch mit narrativen Medien zu tun, also mit Objekten, die ›eine Geschichte erzählen‹. Prinzipiell ist jeder archäologische Fund narrativ, wenn er irgendetwas auf irgendeine Weise erzählt beziehungsweise wir über ihn erzählen. Aber um diese verdeckten narrativen Strukturen soll es nicht gehen. Offen narrativ dagegen sind zum Beispiel Grabmäler, Ritualobjekte und Kunstwerke, aber im weitesten Sinne auch alles andere, was symbolische Bedeutung hatte und in dieser Funktion das kulturelle Gedächtnis verkörperte. Diese materiellen Erzählformen – wie z. B. die ›keltische Kunst‹ – bilden eine erste narrative Ebene; für ihre Interpretation benötigen wir Modelle und Theorien, da wir die Erzählungen selbst nicht oder nur unvollständig kennen. Die zweite Ebene bilden die Erzählmuster, mit deren Hilfe wir Archäologen uns über diese primären Erzählformen verständigen. Die dritte und vierte narrative Ebene sind die kleinen und großen Meistererzählungen, die unseren Mustern zugrunde liegen. Diese diversen Ebenen benötigen ebenfalls eine narratologische Theorie, um zu

verstehen, wie Erzählmuster entstehen, funktionieren, den Diskurs beeinflussen und kollektives Wissen konstituieren.

2. ›Keltische Kunst‹ – eine archäologische Erzählform

Als Ausgangspunkt, als archäologische Erzählform, habe ich die so genannte ›keltische Kunst‹ gewählt. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch zu zwei kontroversen Thesen, auf die ich kurz eingehen muss. Die erste stammt von Otto-Herman Frey, der betont hat, dass die Kelten »in ihren Bildern nicht erzählen wollten« (Frey 2002a, 193), weil es weder »Bildfolgen, noch Lebensbilder oder Schilderungen alltäglichen Handelns« gebe (Frey 2007b, 24). Frey unterscheidet »einzelne Gestalten« oder »wappenartige Gegenüberstellungen zweier Wesen« der Kleinkunst einerseits (Abb. 1), die er den fortlaufenden, dicht mit Personen bevölkerten Friesen der so genannten Situlenkunst andererseits gegenüber stellt (Abb. 2). Während er beispielsweise die Fabelwesen der bekannten Schnabelkannen – Basse-Yutz, Glauberg, Borsch, Dürrnberg (Baitinger/Pinsker 2002, 200; 243; 201; 184) – als »statische Darstellungen« von »religiösen Symbolen« deutet, erkennt er auf den Situlen »erzählende Darstellungen«. Frey geht also von einer völlig anderen Definition des »Erzählens« aus, als sie der oben erläuterten semiotischen Theorie des Narrativen zugrunde liegt. Wie bereits für Paul Jacobsthal liegt der Unterschied für Frey zwischen Darstellungen ohne beziehungsweise mit Menschen.[2]

Die Forschung ist Freys Definition fast ausnahmslos gefolgt. Üblicherweise werden die Situlenfriese als Wiedergabe eines mythischen oder historischen Ereignisses, eines sakralen oder profanen Festes gedeutet und gelten deshalb als Narrationen (zusammenfassend Körner 2009a; 2009b). Christoph Huth spricht sogar von der Situlenkunst als der »ersten und einzigen wirklich szenischen Bilderzählung« außerhalb der antiken Hochkulturen (Huth 2010, 145). Huths enge Definition ist aber mitnichten empirisch gewonnen, sondern vielmehr die Prämisse seiner religionsphänomenologisch konzipierten Deutung: Weil sich das »Numinose« in allen Dingen der profanen Welt offenbaren kann, lassen sich auch alle Akteure, Handlungen und Gegenstände des Situlenfestes zu einem gemeinsamen großen kosmologischen Akt (Tod und Apotheose eines Herrschers) zusammenfassen. Wie zuletzt Paul Gleirscher befand, sei dieser »nicht nachvollziehbare Schluss« von Huth jedoch nur das Ergebnis einer Übertragung von »Bildinhalten aus den mediterranen Stadtkulturen« auf »chiffrenartig zu verstehende Bilder« (Gleirscher 2009, 219 f.).

Die zweite These stammt von Leonie C. Koch, die eine ganz andere Lesart der heterogenen Szenerie der Friese anbietet. Ihr zufolge handelt es sich eben gerade nicht um die Illustration von Ereignissen, die sich einst im Ostalpenraum abgespielt haben, sondern nur um bestimmte, aus italischen Vorlagen ausgewählte und »standardisierte Motive«, die »unterschiedlich kombiniert«, »abwechselnd wiederholt« oder gleichmäßig »gereiht« werden, so dass aus »Symmetrie und Rhythmisierung« eine »ornamentale Wirkung« entsteht (Koch 2003, 361 f.; 2006, 504 ff.). Koch möchte daher selbst im Falle

2 »Early Celtic art is an art of ornament, masks, and beasts, without the image of Man. The only narrative, the figure frieze on the Hallstatt sword, was made by a foreigner […]« (Jacobsthal 1944, 161).

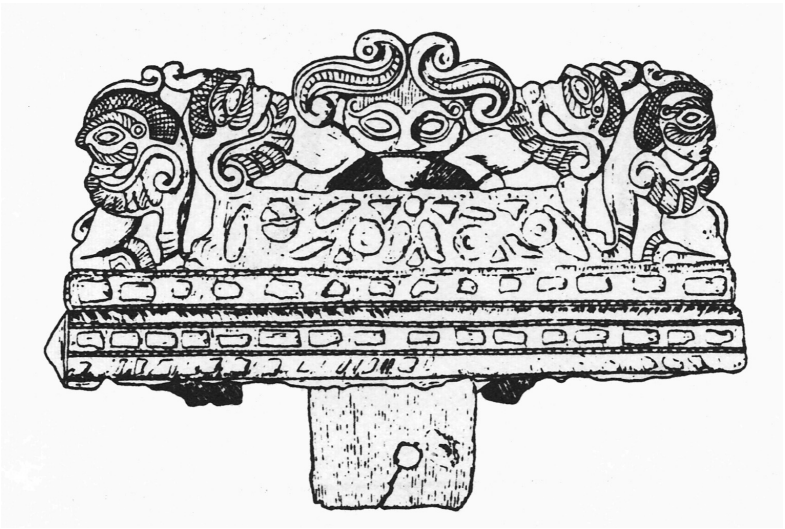


Abb. 1: Gürtelhaken von Weiskirchen, Kr. Merzig-Wadern (Saarland). Bronze mit Koralleneinlagen; B. 7,5 cm; frühes 4. Jh. v. Chr. (Binding 1993, 91 Abb. 35,8).

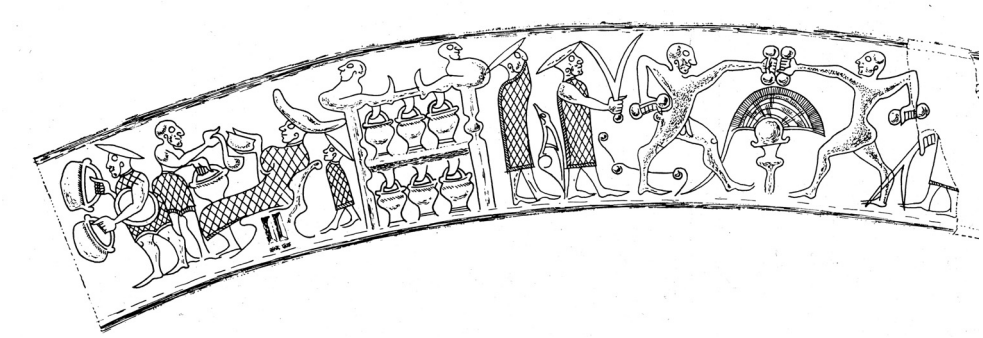


Abb. 2: Situla von Kuffarn (Österreich), Ausschnitt (Situlenkunst 1962, Taf. 50,54).

der Situlenkunst nicht von Narrativen, sondern nur von einer »Verzierung im narrativen Stil« sprechen.

Obwohl Koch ebenso wie Gleirscher die unipolare Interpretation von Huth ablehnt, kann sie also doch nicht gänzlich auf den Begriff des Narrativen verzichten. Andererseits sind immer wieder die »für die keltische Kunst charakteristischen fließenden Übergänge zwischen Ornament und figürlicher Darstellung« betont worden (Müller 2009, 184). Klassische frühlatènezeitliche Beispiele sind die Attasche der Schnabelkanne vom Kleinaspergle und der Goldfingerring von Rodenbach (Abb. 3–4). Ihre Ikonografie wird bestimmt von Symmetrie und der rhythmisierenden Addition von »Segmenten« (Frey 2007b, 14), die nicht nur die frühlatènezeitliche Pflanzenornamentik beherrscht haben, sondern auch zu den fundamentalen Gestaltungsprinzipien der figürlichen, vor allem plastischen ›keltischen Kunst‹ gehören (von der Großplastik einmal abgesehen). Sollte man angesichts dieser Ambivalenz von Ornament und Narrativ, statt wie Koch nach deren Gegensatz, nicht besser nach den Gemeinsamkeiten fragen? Sowohl die

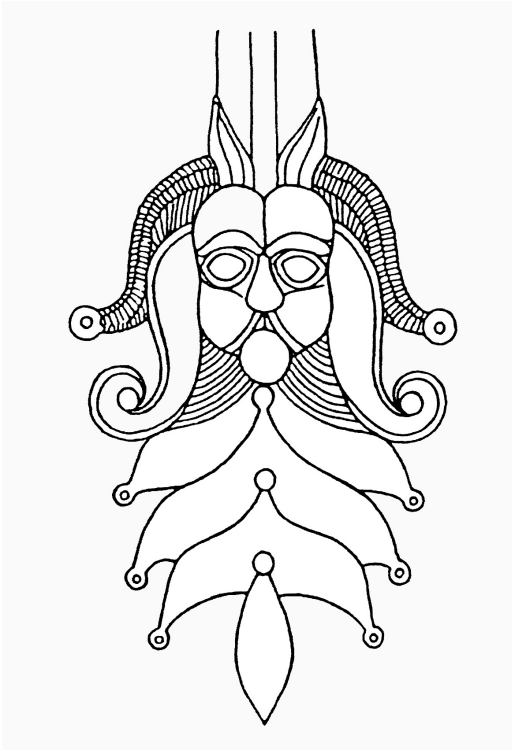


Abb. 3: Attasche einer Schnabelkanne vom Kleinaspergle, Kr. Ludwigsburg (Baden-Württemberg). Bronze; H. 7 cm; 1. Hälfte 5. Jh. v. Chr. (Umzeichnung nach Müller 2009, 272 Nr. 6).

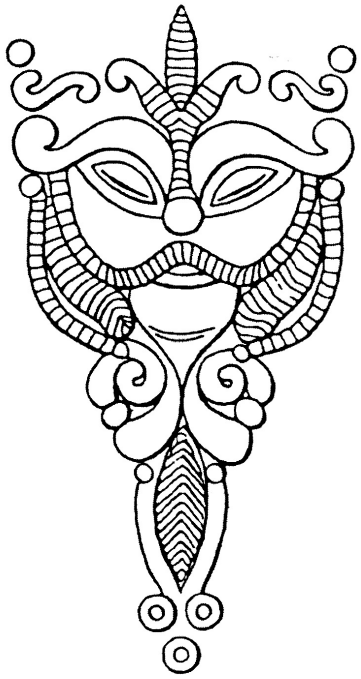


Abb. 4: Fingerring aus Rodenbach, Kr. Kaiserslautern (Rheinland-Pfalz). Gold; 5. Jh. v. Chr. (Umzeichnung nach Müller 2009, 272 Nr. 7).

Kleinkunst wie die Situlenkunst lassen sich als ornamental konzipierte Narrative verstehen. In beiden Fällen handelt es sich um Einzelgestalten beziehungsweise um Einzelszenen, die aus dem ursprünglichen narrativen Kontext der italischen Vorbilder herausgelöst und neu verfasst worden sind. Wir wissen nicht, welche inhaltlichen Transformationen sie dabei erlitten haben. Am Ende stehen abgekürzte ›Texte‹, die aber den Besitzern oder Benutzern genau so bekannt gewesen sein dürften »wie uns die Darstellung des schlafenden Kindes zwischen Ochs und Esel« (Kruta 1979, 45). So wie diese Verkürzung die komplette Weihnachtsgeschichte ›erzählt‹, verkürzen auch griechische Vasenbilder, zum Beispiel den 9. Gesang der Odyssee auf die Figur eines Mannes unter dem Bauch eines Schafes.[3] Der ikonologische Unterschied zwischen figürlicher Kleinkunst und Situlenfriesen besteht daher an erster Stelle darin, dass die Kleinkunst individualisiert, während die Situlenkunst stattdessen verallgemeinert, indem sie typische

3 Attisch-schwarzfiguriger Lekythos, H. 14, 5 cm (Privatbes. S. R.), Szene aus Odyssee 9, 425–470. Der 9. Gesang beschreibt die Gefangenschaft des Odysseus und seiner Begleiter bei dem einäugigen Zyklopen Polyphem, einem Menschenfresser. Den Griechen gelingt es, den Riesen betrunken zu machen und zu blenden. Als Polyphem seine Schafe aus der Höhle zur Weide hinauslassen muss, tastet er sie ab, aber die Griechen entkommen trotzdem, weil sie sich unter den Tieren in deren Bauchwolle festklammern und hinaustragen lassen. Vgl. Koch 2003, 355 f.

Handlungen einer bestimmten sozialen Klasse abbildet. Diesen Unterschied finden wir auch zwischen Porträt und Genremalerei in der neuzeitlichen Malerei. Aber so wie jedes Porträt mit einer bestimmten Absicht verbunden war, verbarg sich auch hinter dem Genrebild immer eine allegorische, moralische oder soziale Aussage; beide Kategorien implizierten symbolische Bedeutungen. Ob Porträt oder Genrebild, ob Kannengriff oder Situlenfries – Bilder kommunizieren symbolische Bedeutungen, d. h. sie ›erzählen‹, unabhängig davon, ob und wie die Symbole verstanden werden. Die Situlenkunst macht es uns nur scheinbar leichter, weil wir einzelne Handlungen und Objekte wiedererkennen. Den Sinnzusammenhang, also die ›Erzählung‹ selbst, verstehen wir ebenso wenig wie die fantastischen Wesen auf Schmuck und Gerät.

3. ›Keltische Kunst‹ und Keltenbegriff

Ausschlaggebend für die Wahl der ›keltischen Kunst‹ als Beispiel einer archäologischen Erzählform war die Tatsache, dass – abgesehen von der ›keltischen Sprache‹ – kein anderes Medium in einem solchen Ausmaß dazu beigetragen hat, die Kelten als homogene ›Kultur‹, als ›Volk‹ im fachwissenschaftlichen Diskurs zu etablieren. Das war nicht immer so. Latène-›Kunst‹ ist ein Phänomen, das lange Zeit wenig Beachtung fand und erst seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre auf dem Vormarsch ist. Ludwig Lindenschmit (1850–1922) hatte latènezeitliche Kunstwerke noch für etruskische Werke gehalten; Otto Tischler (1843–1891) interessierte sich nur für Chronologie; erst Moriz Hoernes (1852–1917) sprach 1892 von der »keltischen Latène-Ornamentik«, um die Latènekultur zu charakterisieren. Paul Reinecke, der sich 1902 erstmals systematisch mit der Kunst der Latènekultur auseinandersetzte, verdankt die Forschung, wie so oft, apodiktische Behauptungen, die sich im Laufe der Forschungsgeschichte verselbständigten. Reinecke hatte in der Latènekunst nur mehr oder weniger gelungene »barbarische« Imitationen gesehen, die in den meisten Fällen nicht über eine »Verballhornung archaisch-griechischer Vorbilder« hinaus gekommen seien; die »Hauptaufgabe der prähistorischen Archäologie« sei daher eine feinere Chronologie, um die »Abhängigkeit […] der vorgeschichtlichen Altsachen« von den »überlegenen Kulturgebieten des Südens« zu verstehen (Reinecke 1902, 53; 72 ff.). Auch wenn dieses einseitig-abwertende Urteil spätestens nach Erscheinen der großartigen Studie von Jacobsthal revidiert werden musste (Jacobsthal 1944), ist die Abhängigkeit von der klassischen Antike ein Definitionsmerkmal der kontinentalen Latènekunst geblieben. Dieses Merkmal haftet bis heute jedem Objekt an wie eine zweite Haut; es dominiert nicht nur typologische und stilistische, sondern auch jede sozialhistorische oder religionswissenschaftliche Interpretation. Dazu hatte Jacobsthal, der über das griechische Ornament forschte (Jacobsthal 1927) und vor allem an dessen keltischem Gegenstück interessiert war, allerdings auch selbst beigetragen, weil für ihn die Suche nach den griechisch-etruskischen Vorbildern und die Frage im Vordergrund standen, *wie* sich die Kelten diese fremden Motive aneigneten. Erst die moderne Forschung öffnete, auf der Basis des immensen Fundzuwachses, den Blick für späthallstattzeitliche Traditionen in der Großplastik (Frey 2002b; 2006, 21), für oberitalienisch-estische (Frey 2007a) und ostfranzösische Einflüsse (Verger 1987), sowie nicht zuletzt für eine regional differenzierte Eigenständigkeit der

figürlichen Kunst (Frey 2002a, 198; 2006), die zusammengenommen den ›keltischen Künstler‹ von seiner allzu »passiven Rolle« erlösten (Bagley/Kost 2010, 185).[4]

Reinecke hatte von »La Tène-Denkmälern« gesprochen. Die konstitutive Rolle der Kunst für die Konstruktion des Keltenbegriffes geht auf Joseph Déchelette zurück. John Collis hat diese forschungsgeschichtlich wichtige Etappe ausführlich dargestellt (Collis 2003, 87 ff.; 2007; 2010). Es soll daher genügen, daran zu erinnern, dass Joseph Déchelette als erster historische, sprachliche und archäologische Quellen miteinander kombiniert und damit die Grundlagen für das archäologisch-linguistische Keltenkonzept geschaffen hat, das im Prinzip bis heute weithin unangefochten gilt (Déchelette 1914; Rieckhoff 2007a; 2010b). Déchelette hatte zunächst die Ausdehnung der Westhallstattkultur vor allem anhand von Bestattungssitten definiert. Auf diese Weise konstruierte er eine scheinbar »scharf begrenzte archäologische Kulturprovinz« (vgl. Kossinna 1911, 2), die er – unter Berufung auf Herodot – den Kelten zuwies. Auf diese Hallstattkultur projizierte er die Verbreitung der Frühlatènekunst zwischen Champagne und Böhmen, die er, da sie sich mit jener teilweise deckte, ebenfalls als keltisch bezeichnete. Halten wir daher fest: Die Grenzen der Westhallstattkultur waren ein Konstrukt; die Ethnizität der Hallstattkultur war eine These; für das keltische Ethnos der Frühlatènekultur – in einem Gebiet, in dem nach den Worten Caesars keine *Celtae*, sondern nur *Belgae* oder *Germani* lebten – gab es keine historischen Beweise. Bestätigt sah sich Déchelette dennoch – und jetzt kommt endlich die Kunst ins Spiel – durch die auffällige Ähnlichkeit des frühlatènezeitlichen Kunststils mit spätlatènezeitlichen Artefakten aus Großbritannien, die schon seit Mitte des 19. Jh. als *Late Celtic Art* angesehen wurden – aber dies nur deshalb, weil die Sprachwissenschaft bereits 200 Jahre zuvor die Ureinwohner der britischen Inseln zu Kelten deklariert hatte. Wie Collis gezeigt hat, wurde Déchelettes Konzeption zur Grundlage aller modernen Verbreitungskarten, die die Ausbreitung der Kelten visualisieren. Seit Déchelette galt nicht nur derjenige als Kelte, der keltisch spricht, sondern auch die Latènekultur, vor allem aber die Latènekunst galten *eo ipso* als keltisch (Rieckhoff 2006; 2007a; 2009). Dieses Konstrukt wäre freilich international nicht so erfolgreich geworden, wenn es nicht durch Jacobsthal zum Paradigma erhoben worden wäre, weil dieser davon überzeugt war, dass »the whole of Celtic art is a unit« und deshalb die Kunst »the creation of one race, the Celts« gewesen sein müsse (Jacobsthal 1944, 160).

4 In der Frage der Einflüsse gehen die Meinungen allerdings bis heute weit auseinander. Bereits Jacobsthal hatte einen vorderorientalisch-skythischen Beitrag zur Herausbildung des frühlatènezeitlichen »Tier- und Maskenstils« postuliert, obwohl ihm unklar war, auf welche Art und Weise dieser geleistet worden sei (Jacobsthal 1944, 156). Jacobsthals These schlossen sich frühzeitig Frey (1980) und später Martin Guggisberg (1998) an, der sogar einen direkten skythisch-keltischen »Kulturaustausch« entlang der Donau postulierte. Bestritten wurden solche Kulturkontakte u. a. mehrfach von Ruth und Vincent Megaw, die stilistische Übereinstimmungen mit zufälligen Parallelerscheinungen oder umgekehrt mit keltischen Einflüssen auf den Osten erklärten (Megaw 2005).

4. Erzählmuster und Meistererzählungen zur ›keltischen Kunst‹

Damit kommen wir endlich zu den narrativen Strategien der zweiten und dritten Ebene, den archäologischen Erzählungen über die ›keltische Kunst‹. Als Beispiele lasse ich hier kurz zwei große archäologische Erzähler Revue passieren: Wolfgang Kimmig (1910–2001) und Ludwig Pauli (1944–1994). Beide haben, etwa zur selben Zeit, anhand derselben Fakten und mit ähnlicher Zielsetzung, nämlich für ein breiteres Publikum, dieselbe Geschichte erzählt vom Übergang der Späthallstatt- zur Frühlatènekultur um 500 v. Chr. beziehungsweise die ›Geschichte der frühen Kelten‹. In beiden Narrativen spielt die ›keltische Kunst‹ eine zentrale Rolle, ja sie bildet den eigentlichen Dreh- und Angelpunkt, an dem die historischen Ereignisse aufgehängt werden. Es sind zwei scheinbar völlig unterschiedliche Erzählungen, die völlig unterschiedlichen Erzählmustern folgen, die aber dennoch Teil ein und derselben Großerzählung gewesen sind, die ich nach dem Vorbild der modernen Nationalismusforschung (Jarausch/Sabrow 2002) als Meistererzählung bezeichnet habe (Rieckhoff 2007b, 21 f.). Die Meistererzählung, um die es sowohl Kimmig als auch Pauli ging, ist so alt wie unser Fach: es ist die *Geschichte vom Fortschritt.*

Romanze und Ethnozentrismus (Wolfgang Kimmig 1983)

In Kimmigs Erzählung liegt der Fortschritt in der Entwicklung der späten Hallstattkultur von einer barbarischen Randkultur der mediterranen Welt zu einem höheren Zivilisationsniveau durch die segensreichen Einflüsse, die sie aus dem mediterranen Raum empfängt:

Der »hochkulturelle Süden« wirft der sogenannten »Barbariké« nicht nur einen »Ball zu«, sondern er »wirbt« um sie, ja er »bedrängt« sie sogar wie ein ungestümer Liebhaber; er schickt ihr luxuriöse Geschenke in Form hochwertiger Gaben; er entsendet Handwerker und Künstler, um die Lehmziegelmauer der Heuneburg bauen und die Statue von Hirschlanden schaffen zu lassen (Abb. 5). Obwohl es Rückschläge gibt wie im Fall der Statue, weil der Künstler leider vorzeitig wieder verschwindet und die »missglückte Ausarbeitung des Brustkorbs« seinem einheimischen Schüler überlassen muss, glückt schließlich die zivilisatorische Eroberung der Barbariké aufgrund deren natürlichem »Imitationstrieb« und »erstaunlicher Anpassungsbereitschaft«. Die Ergebnisse sind »Glanzstücke« der Latènekunst, die das etruskische Vorbild endlich an »handwerklicher Meisterschaft« und »ureigenster Phantasie« »bei weitem übertreffen«. Kimmig erzählt die säkulare Heilsgeschichte der »vor«-geschichtlichen Hallstattkultur, die in der Latènekunst und -kultur gipfelt, die – weil sie identisch mit den historisch überlieferten Kelten sei – Mitteleuropa endlich in »einen geschichtlichen Zustand überführt« und damit auf eine »höhere Kulturstufe« hebt (Kimmig 1983, 5; 19; 22; 61; 65 ff.; 72 f.).

Man kann in Kimmigs Narrativ unterschiedliche Erzählmuster identifizieren. Beginnen wir mit dem »neuen, erfrischend unkonventionellen« Interpretationsmodus (Müller-Funk 2008, 133 ff.), den die »Metahistory« von Hayden White bereit stellte (Abb. 6). Ganz so neu ist dieser Modus inzwischen nicht mehr, da White seine Theorie des

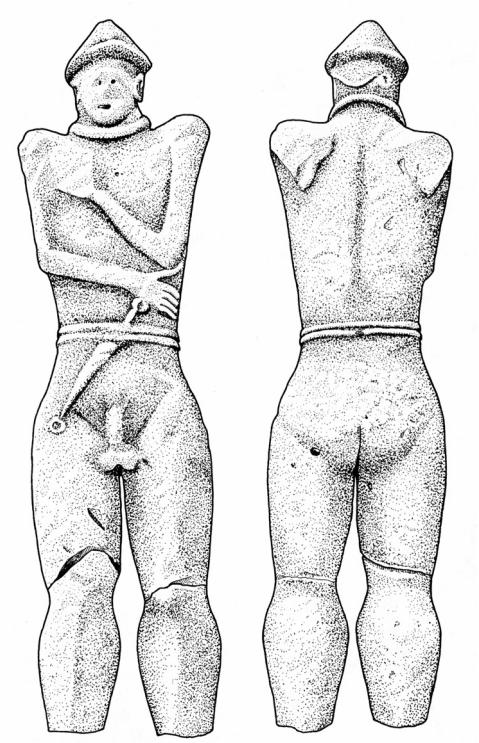


Abb. 5: Statue von Hirschlanden, Kr. Ludwigsburg (Baden-Württemberg). Sandstein; H. noch 1,50 m; um 550/500 v. Chr. (Spindler 1983, 179 Abb. 25).

emplotment – narrative Modellierung	*explanation* – Argumentation	*ideological implication* – Ideologie
Romanze	formativistisch	anarchistisch
Komödie	organizistisch	konservativ
Tragödie	mechanistisch	radikal
Satire	kontextualistisch	liberal

Abb. 6: Erklärungsmodelle einer Theorie des Narrativen (nach White 1973; 1978).

Narrativen, die im Folgenden nur ganz knapp zusammengefasst werden kann, schon zu Beginn der 1970er Jahre an historiografischen und geschichtsphilosophischen Werken des 19. Jh. entwickelt hat. Sie ist allerdings bis heute in der europäischen Geschichtswissenschaft kaum rezipiert worden, geschweige denn in der archäologischen Historiografie (Rieckhoff 2007b, 19 f.). Die Ablehnung der Historiker und Archäologen richtete sich sowohl gegen das allgemeine Postulat des *linguistic turn*, dass es die Sprache sei, die eine so genannte historische Wirklichkeit herstelle, als auch gegen Whites These vom »historischen Text als literarischem Kunstwerk« im Besonderen (White 1994). White ging, wie eingangs bereits erwähnt, davon aus, dass historiografische Texte ebenso Narrative seien wie literarische Texte und dass demzufolge narrative Strategien und

rhetorische Strukturen auch auf den Prozess der historischen Erkenntnisgewinnung und Sinnstiftung einen konstituierenden Einfluss ausüben. Jeder Historiker versuche – so White – seinen Darstellungen den »Anschein von Erklärungen« zu geben beziehungsweise der Geschichte Sinn zu verleihen mit Hilfe von drei Modellen, die in jeweils vier Formen auftauchen können (Landwehr 2008, 43 ff.; Jordan 2009, 192). Das erste Erklärungsmodell ist die »narrative Modellierung«, d. h. die Erzählung dessen, was geschehen ist, in Form einer Romanze, Tragödie, Komödie oder Satire; das zweite Erklärungsmodell, die »formale Schlussfolgerung«, deutet den Fortgang der Geschichte durch argumentative (formativistische, organizistische, mechanistische oder kontextualistische) Konzepte; das dritte Erklärungsmodell, die »ideologische Implikation«, betrifft die weltanschaulichen, nicht wissenschaftlich begründeten (anarchistischen, radikalen, konservativen oder liberalen) Vorannahmen über gesellschaftliches Handeln, die der historischen Deutung zugrunde gelegt werden. Grundlage dieser Erzählmuster, die den jeweiligen »Plot« einer Geschichte bestimmen, ist Whites »Theorie der Tropen« (Redewendungen). Dieser zufolge bestimmt die Sprache nicht nur den Stil der Darstellung, sondern indirekt auch deren historische Deutung. White unterscheidet auch bei den Tropen wiederum vier rhetorische Grundtypen (Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie). Obwohl White mehrfach darauf hingewiesen hat, dass alle diese Textformen prinzipiell frei kombinierbar seien und dass es durchaus auch weitere Figuren geben könne, suggeriert er doch bestimmte Affinitäten zwischen narrativer Modellierung, Argumentation, Ideologie und Trope. Diese formalistische Sicht auf eine »Welt im Viererpack« (Kohlhammer 1998) hat entscheidend zur Ablehnung von Whites Thesen beigetragen und übersehen lassen, dass die Geschichtswissenschaft ihm etwas sehr Wichtiges verdankt: die Grundlagen einer Theorie des Narrativen in der Geschichtsschreibung.

Kehren wir mit diesem Instrumentarium wieder zu Kimmigs Text zurück. Es ist keine Frage, dass sich Kimmigs narrative Modellierung als klassische Romanze denotieren lässt. Die Romanze steht für den Glauben an den ewigen Fortschritt der Gesellschaft hin zum Besseren; sie repräsentiert schlechthin den Sieg des Guten über das Böse. Im Zentrum der Romanze steht das Drama der Selbstfindung des Helden (im vorliegenden Fall der rückständigen ›Hallstatt-Kelten‹), das aber schließlich im Triumph endet (hier also im Durchbruch der Latènekunst). Der Romanze ordnet White das formativistische Argumentationsmodell zu, für das Kimmigs Erzählung ebenfalls ein treffendes Beispiel ist. Dieses Modell zielt auf Erklärung durch vollständige Identifizierung aller Gegenstände ab (d. h. in diesem Fall durch Überprüfung der prähistorischen Objekte hinsichtlich Typologie, Chorologie und Chronologie), es fokussiert die Einzigartigkeit von Personen und Ereignissen, es ist lebendig und detailreich, aber auf Grund seiner großräumigen Perspektive mangelt es ihm an Stringenz und Schärfe (Müller-Funk 2008, 133 ff.). Die dritte narrative Kategorie, die ideologische Implikation, hat White jeweils am Beispiel des sozialen Wandels exemplifiziert. Kimmigs Ideologie trägt insofern anarchistische Züge, weil das Happy-End in einer »raschen Veränderung« der Gesellschaft liegt.

Die Übereinstimmungen zwischen Kimmigs Text und Whites Erklärungsmodellen sollten einen indessen nicht davon abhalten, auch nach anderen narrativen Mustern Ausschau zu halten. Wie ich bereits vor einiger Zeit gezeigt habe (Rieckhoff 2007b,

26 f.), entstammen signifikante Begriffe[5] und Tropen des Textes, Metaphern und Stereotype, einem »Dritte Welt-Diskurs«, der in der Zeit, als der Vortrag entstand, noch stark von einer eurozentrischen Alltagssprache geprägt war. Kimmigs Text war kein Einzelfall. Erzählmuster, die im Postkolonialismus und Ethnozentrismus wurzelten, waren in der Nachkriegszeit in der Gegenüberstellung von Kelten und antiken Hochkulturen noch lange wirksam, bis sich das Bewusstsein dafür durchsetzte, dass fremde Verhaltensweisen und Leistungen nicht nur an den eigenen Wertmaßstäben gemessen werden sollten.

Die Doppelung des Erzählmusters – Romanze und Ethnozentrismus – ist kein Widerspruch. Im Gegenteil, Whites starres Schema ist in seiner Ausschließlichkeit gar nicht praktikabel. Insofern überrascht es nicht, wenn sich auch die Meistererzählung *Geschichte als Fortschritt* mit einer zweiten konkurrierenden Meistererzählung überschneidet, in der es um das kollektive Gedächtnis der Nachkriegsgeneration geht, nämlich um *Geschichte als Identitätskonstruktion.* Den Dreh- und Angelpunkt dieser zweiten Meistererzählung bildet ebenfalls wieder die Latènekunst. Mit deren Durchbruch im 5. Jh. v. Chr. hatte die Zone nördlich der Alpen endlich die »naiv-urzeitlichen« und »provinziell-unselbständigen« Züge der »Hallstattkunst« verloren (Angeli 1980, 19); mit den erwähnten Glanzstücken der ›keltischen Kunst‹, die nun endlich mit ihren etruskischen Vorbildern konkurrieren konnten, ließen sich Leistungen einer vorschriftlichen Vergangenheit vorführen, deren sich eine moderne Gesellschaft nicht schämen musste. Kelten und Kunst wurden daher quasi zum Synonym. Diese positive Konnotation fiel mit einer allgemein zu beobachtenden Aufwertung der ›keltischen Vergangenheit‹ in Süddeutschland zusammen. Begonnen hatte dieser Prozess schon bald nach Kriegsende, als die Lücke, die das Ende der Germanenforschung 1945 gerissen hatte, rasch mit Keltenforschungen gefüllt wurde. Aber obwohl die deutschsprachige akademische Keltenforschung in Europa bald spaten- und federführend wurde, dauerte es noch etwa drei Jahrzehnte, bis auch die deutsche Öffentlichkeit die Kelten für sich entdeckte. Das Erscheinen des ersten deutschen Keltenhandbuches 1981 war kein Zufall (Bittel 1981): Kurz zuvor, 1978, war der Jahrhundertfund von Hochdorf entdeckt worden, und 1980 wurden die ersten beiden großen mitteleuropäischen Keltenausstellungen eröffnet.[6] Der Beitrag des ›keltischen Volkes‹ zur Identität auch der Deutschen ist seitdem in vielen Veröffentlichungen, Fernsehsendungen und Ausstellungen verfestigt worden.

Tragödie und Historischer Materialismus (Ludwig Pauli 1980)

Wie bereits erwähnt, hat Pauli etwa gleichzeitig mit Kimmig den Übergang von der Späthallstatt- zur Frühlatènekultur erzählt. Paulis Tropen klingen nicht so beschaulich wie diejenige Kimmigs, sondern verglichen mit jenen geradezu schrill. Zwar wird auch hier wieder der Süden zum Motor der Geschichte, aber der paradigmatische

5 »Begriffe sind niemals bloß deskriptiv. Sie sind programmatisch und normativ. Daher hat der Gebrauch von Begriffen bestimmte Wirkungen« (Bal 2006, 13).

6 »Die Hallstattkultur. Frühform europäischer Einheit«. Landesausstellung Oberösterreich, Steyr 1980 (Angeli 1980). – »Die Kelten in Mitteleuropa«. Salzburger Landesausstellung, Hallein 1980 (Pauli 1980). – »Der Keltenfürst von Hochdorf«. Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart 1985 (Planck 1985).

Unterschied zu Kimmig besteht darin, dass in Paulis Modell das Zivilisationsniveau der Hallstattkultur durch den Kontakt mit dem Süden nicht angehoben, sondern zerstört wird. Wachsender Reichtum führte zur »Machtkonzentration in den Händen weniger Familien«, die sich nicht durch friedlichen Handel oder dynastische Heiraten, sondern mit Hilfe von Sklavenhandel und Raubzügen in den Süden in den Besitz fremder Luxusgüter brachten, sich damit hinter ihre Burgmauern zurückzogen und ihre Toten mit glanzvollen Begräbnissen ehrten – »glanzvoll allerdings nur für die Herrschenden« und »auf Kosten der Bauern, Hirten und Handwerker«. Die Spannungen »zwischen den Mächtigen und dem Volk […] und den Mächtigen untereinander« führten im 5. Jh. in »eine tiefe Krise«, die »die Menschen in […] Unsicherheit stürzte und gründliche, wenn nicht gewaltsame Änderungen des Bestehenden erforderte.« Eine der Folgen war der Zulauf, den eine »neue Religion« erhielt, die sich in der radikal neuen Latènekunst niederschlug, die ihre Anregungen ebenfalls dem Süden verdankte. Trotzdem wurde sie von der »konservativen« Hallstattkultur »bewusst abgelehnt«, so dass die Anhänger zur Auswanderung in die Randzonen der Hallstattkultur gezwungen waren, in denen nun die Latènekultur aufblühte – von der Champagne über das Mittelrheingebiet bis Böhmen. Pauli hat mehrfach betont, dass kein Zweifel daran bestehen könne, dass hinter der Frühlatènekunst »neue Götter, neue Kulte, vielleicht neue Jenseitsvorstellungen, kurz: ein ›neues Verhältnis zu Gott und Welt‹ (Jacobsthal 1934)« stecken müssten (Pauli 1980, 28–30; 32; 35). Deshalb kommt auch Pauli zufolge der Latènekunst – als religionssoziologischem Phänomen – eine hohe Integrationskraft zu bei der Ausbreitung keltischer Kultur und Ethnizität, die ihrerseits wiederum identitätsstiftend geworden seien für die modernen Gesellschaften Europas.

Auch Pauli erzählt also eine Geschichte des Fortschritts, aber eine völlig andere. In seiner Version, die er einmal als »two centuries of wealth and turmoil« charakterisiert hat (Pauli 1985), entwickelt sich der Fortschritt nicht linear, sondern dialektisch, bestimmt durch ökonomische und soziale Widersprüche, die zu gesellschaftlichen Veränderungen führen. Pauli war weder ideologisch, geschweige denn parteipolitisch Marxist, und seine narrativen Strukturen haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem politisch indoktrinierten Wissenschaftsjargon der DDR. Seine Erzählung bedient sich einfach nur vorurteilslos unterschiedlicher Gesellschaftstheorien, u. a. auch solcher, die dem Historischen Materialismus entstammen. Da Pauli zu den wenigen Erzählern gehört hat, die ihren politisch-gesellschaftlichen Standpunkt deutlich werden lassen, ist es nicht schwierig, eine klassische Kombination aus Whites Typologie in Paulis Text wiederzufinden. Dies gilt sowohl für die radikale ideologische Implikation, als auch für das mechanistische Argumentationsmodell sowie die narrative Modellierung der Tragödie. Das Thema der Tragödie ist der (vergebliche) Kampf des Helden, dem Guten zum Sieg zu verhelfen; sie beschreibt das Scheitern des Menschen an den Gesetzen dieser Welt. Der Kampf bedeutet für den Protagonisten (d. h. für die Hallstattfürsten) den Untergang, aber selbst den Überlebenden (d. h. den frühlatènezeitlichen Eliten) ist nur ein kurzfristiger Triumph gegönnt, bevor der Konflikt erneut ausbricht und – im vorliegenden Falle – in den keltischen Wanderungen kulminiert. Die mechanistische Erklärung liegt im Blick auf die »außergeschichtlichen Triebkräfte«, denen Akteure und Handlungen unterworfen sind; Geschichte und Gesellschaft werden von »Kausalgesetzen« determiniert. Der mechanistisch argumentierende Historiker präferiert die rasche

und radikale Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung und nimmt dafür auch »heftige Erschütterungen in Kauf« (Müller-Funk 2008, 135 f.).

Komödie und Teleologie (Martin Guggisberg 2004)

Die Texte von Kimmig und Pauli wandten sich an ein breiteres Publikum. Man könnte daher einwenden, die Autoren seien gezwungen gewesen zu »erzählen«, also Anfang, Mitte und Ende zusammenzufügen, Lücken zu ergänzen, Sinn zu verleihen und Vermutungen als Aussagen erscheinen zu lassen – also all das zu tun, was sie in einem Text für die *scientific community* vielleicht unterdrückt, offen gelassen oder im Konjunktiv formuliert hätten. Dieser Einwand ließe sich zwar anhand der Literatur widerlegen,[7] aber es erschien mir sinnvoller, als *tertium comparationis* noch einen Kolloquiumsbeitrag von Martin Guggisberg (2004) hinzuzuziehen, der über jeden Verdacht der Popularisierung erhaben ist. Guggisberg nähert sich dem Thema, der Rolle der Kunst am Übergang von der Späthallstatt- zur Frühlatènekultur, von einer ganz anderen Seite. Ausgangspunkt sind die Südimporte in früheisenzeitlichen Prunkgräbern, die auffällig älter zu sein scheinen als der Zeitpunkt der Bestattung. Franz Fischer hatte diese *Keimelia* (ein altgriechisches Wort für Kostbarkeiten) unter Verweis auf Homer als politische Geschenke gedeutet, die aufgrund ihres Erinnerungswertes thesauriert worden seien, so dass sie erst mehrere Generationen später ins Grab gelangten. Der Kern der Idee war nicht so neu wie Fischer glauben ließ. Er übernahm den Begriff *Keimelia* von Stuart Piggott (Fischer 1973, 438; 442; Piggott 1965), der ihn jedoch seinerseits dem Althistoriker Moses I. Finley (1912–1986) verdankte. Finley unterschied zwischen sakralen und profanen Schatzkammern; die Funktion der Letzteren, der dort (wörtlich) »lagernden« Kostbarkeiten, sah er im politischen Geschenkeaustausch (Finley 1956). Finley nahm nicht nur wesentliche Gedanken Fischers bereits vorweg, sondern ging methodisch über diesen hinaus, weil er Homer mit dem Modell des Gabentausches von Marcel Mauss (1872–1950) verknüpfte, dessen strukturalistische Studie von 1923/24 über »Die Gabe« in den 1950er Jahren unter den Pariser Soziologen, Ethnologen und Altertumswissenschaftlern ein *revival* erlebt hatte (Mauss 1990).

Guggisberg nimmt dieses traditionsreiche Modell der *Keimelia* als Ausgangspunkt, erweitert es aber um eine neue Dimension. Das Paradebeispiel für »Altstücke«, wie Guggisberg sich ausdrückt, ist seit jeher das Prunkgrab Grafenbühl, dessen etruskische Importe 100–150 Jahre älter datiert werden als die um 500 v. Chr. angelegte Bestattung (Fischer 1990; Jung 2007). Guggisberg zählt noch ein halbes Dutzend weiterer späthallstatt- und frühlatènezeitlicher Grabkomplexe auf, die Altstücke enthalten, die zumeist zwei Generationen älter seien als die übrigen Beigaben. Aus dieser chronologischen Diskrepanz entwickelt er eine über den Gabentausch hinausgehende Interpretation. Er zeigt auf, dass in der Eisenzeit die Beigabe von Altstücken von Griechenland bis Oberitalien fester Bestandteil aristokratischer Bestattungssitten gewesen ist. Er sieht in dieser

7 Vgl. Kimmig 1988, 281 ff. und Pauli 1978, 413 ff. Paulis explizit narrativ konzipierter »Versuch einer historischen Auswertung« der früheisenzeitlichen Grabfunde vom Dürrnberg war im deutschen Sprachraum insofern etwas völlig Neues, weil er sein Modell am Zeitalter der Reformation entwickelte.

Sitte einen Verweis auf Ahnenkult und Heroisierung des Toten. Dieses Modell möchte er nun auch auf die nordwestalpine Späthallstatt- und Frühlatènekultur übertragen und verbindet es mit der Entstehung der Latènekunst. Die »neuen Machthaber« des 5. Jahrhunderts hätten den »Frühlatènestil ins Leben gerufen«, der sich »unverkennbar und sicher bewusst an mediterranen Vorbildern der Vergangenheit« orientiert habe, genauer gesagt, an den »altehrwürdigen Keimelia«, die in den aristokratischen Schatzkammern schlummerten. Sinn dieses »Rückgriffs auf die Vergangenheit« sei es gewesen, die *Keimelia* in den »Dienst einer konservativen Herrschaftsideologie« zu stellen und dadurch den »Führungsanspruch« einer »durch Abkunft, kriegerische Tüchtigkeit und persönliches Charisma« qualifizierten Elite zu begründen und zu legitimieren (Guggisberg 2004, 175; 188 f.).

An der Meistererzählung hat sich nichts geändert. Auch Guggisberg erzählt eine *Geschichte des Fortschritts*, wenn auch nur am Beispiel des politischen Machtwechsels innerhalb einer kleinen Elite. Doch der Plot, der zur Entstehung der Latènekunst führt, ist neu und originell: Weder schickt er etruskische Händler und Gesandte nach Norden wie Kimmig, noch schickt er umgekehrt wie Pauli die Hallstatt-Elite auf Raubzüge nach Süden. Stattdessen bleiben die Fürsten zu Hause und kramen in ihren Schatztruhen nach Vorlagen für den neuen Stil ihrer Rangabzeichen und Statussymbole. Während Kimmig die rückständigen ›Hallstatt-Kelten‹ durch die »völlig neue« Latènekunst quasi zu zivilisierten Europäern werden lässt, während Pauli die »radikal neue« Kunst quasi zum Sinnbild des Aufruhrs gegen die Hallstattfürsten hochstilisiert, deutet Guggisberg dieselben Werke als Ausdruck eines kontinuierlich gesteigerten Traditionsbewusstseins einer konservativen Elite, die zu einem bestimmten Zeitpunkt ihre neue Identität aus dem Rückgriff auf Bilder einer längst vergangenen Zeit bezieht. Gegensätzlicher könnten die drei Erzählmuster – die doch immer um dieselben ausgewählten Funde kreisen! – nicht ausfallen.

Guggisberg vertritt eine konservative Ideologie. Während Jacobsthal immer wieder den kulturellen Bruch zwischen Hallstatt- und Frühlatènekunst betont hat (Jacobsthal 1944, 158: »Early Celtic art has no genesis«), geht Guggisberg von der »Verwurzelung des frühlatènezeitlichen Ideengutes in hallstättischen Traditionen« (Guggisberg 2000, 262) und einer »bewussten Forttradierung« aus. Er konstruiert einen sozialen Wandel, der konfliktfrei verläuft, weil er eingebunden bleibt in den natürlichen Rhythmus des Entstehens und Vergehens kultureller Phänomene. Im Unterschied zu Kimmig und Pauli betrifft dieser Wandel jedoch nicht die Gesellschaft als Ganzes, sondern nur bestimmte Aspekte der aristokratischen Repräsentationskultur. Kennzeichen dieser organizistischen Erzählstruktur ist die Vereinfachung. Sie dient der Einbindung einzelner Ereignisse in ein großes synthetisches Geschehen, dessen Bedeutung diejenige des Einzelphänomens verdrängt. Nicht das individuelle Element, sondern dessen Integration in den historischen Prozess steht im Mittelpunkt des Interesses. Dieser Prozess verläuft teleologisch, aber nicht im Sinne von Gesetzmäßigkeiten, sondern von Prinzipien und Ideen, in diesem Fall z. B. von der Idee der »konservativen Herrschaftsideologie«. Die konservative Implikation und die organizistische Argumentation ordnet White dem »emplotment« der Komödie zu, die zwischen Romanze und Tragödie angesiedelt ist. Mit der Tragödie teilt sie ein partielles Scheitern des Helden, das jedoch ein versöhnliches Ende nimmt und ihn, wie in der Romanze, letztlich in eine bessere Welt führt.

›Versöhnlich‹ ist Guggisbergs Plot auch insofern, als er versucht, damit den chronologischen Widerspruch zu lösen, der die Eisenzeitforschung bis heute vor eine Aporie stellt: Die italisch-etruskischen Vorbilder der Frühlatènekunst sind zum Teil nicht nur in Italien wesentlich älter, sondern nach konventioneller Datierung auch schon zwei Generationen früher über die Alpen gekommen, als hier »noch die Hallstattkultur blühte«, deren Ende um die Mitte des 5. Jh. v. Chr. angesetzt wird (Frey 2005). Doch so einleuchtend es ist, dass die fremden Kostbarkeiten zunächst in die Schatzkammern gewandert sind, so dunkel bleibt, warum die Schätze just zu diesem Zeitpunkt wieder hervorgeholt worden sein sollen, um zu Symbolen einer »an Vergangenheit und Tradition orientierten« Aristokratie zu werden. Guggisberg spricht nur vage von einem Machtwechsel. Die einfachste Lösung des Problems scheint die komplizierteste zu sein – eine Korrektur der absoluten Chronologie, wie sie Martin Trachsel vorgeschlagen hat (Trachsel 2004, 318 ff.). Ihm zufolge würde Lt A schon wesentlich früher (520/500 v. Chr.) beginnen, so dass die zeitlichen Lücken zwischen etruskischem Import und ›keltischen Imitationen‹ nahezu entfallen würden. Bisher ist das freilich nur eine verlockende Hypothese, weil sie ohne das Konstrukt einer altmodisch gesinnten Elite auskäme, deren künstlerische Inspiration sich ohne erkennbaren Anlass an Antiquitäten entzündete.

4. Fazit: Die Frage ist nicht, *was* erzählt die ›keltische Kunst‹, sondern *wie* wird über sie erzählt?

Die ›keltische Kunst‹[8] ist kulturwissenschaftlich gesehen eine dinghafte Erzählform par excellence. Der Beweis für diese These liegt paradoxerweise in der Tatsache, dass wir nicht wissen, was diese Kunst erzählt. Selbst die Bedeutung der figürlichen Werke, sowohl der Großplastik als auch der Kleinkunst, insbesondere der frühlatènezeitlichen »Masken« (Jacobsthal 1944), »Fabelwesen« (Pauli 1980) oder »Mischwesen« (Frey 2002a, 197 f.; Jung 2009), ist nach wie vor unbekannt – und wird es bleiben. Im Unterschied zur Architektur, deren Elemente ihren Sinn durch ihre Funktion offenbaren können (Rieckhoff 2010a, 287 ff.), enthüllt die latènezeitliche Bilderwelt ihr Geheimnis auch dann nicht, wenn wir beispielsweise maskengeschmückte Ringe als Frauenschmuck identifizieren können (Bagley/Kost 2010). Es geht daher nicht um Wissenslücken, die eines Tages durch glückliche Fundumstände gefüllt werden, sondern wir wissen nicht, was diese Kunst erzählt, weil wir es nicht wissen können, ebenso wenig, wie es uns möglich ist, zwei Kelten beim Erzählen zu belauschen. Wir können die Erzählungen der figürlichen Artefakte nur (re)konstruieren. Dies geschieht üblicherweise durch – in aufsteigender Reihenfolge – reine Spekulationen, subjektives Wissen, theoretisch begründete Deutungen, erklärende Analogie oder empirisch überprüfbare Wahrscheinlichkeiten (beziehungsweise häufig durch eine Mischung aus all dem). Das bedeutet, dass jede (Re-)Konstruktion, d. h. jeder wissenschaftliche Text

8 Der Einfachheit halber habe ich hier die Begriffe »Kunst« und »Künstler« beibehalten, die in der aktuellen Literatur recht bedenkenlos verwendet werden. Die Frage, inwieweit es berechtigt ist, aus historischer, ethnologischer oder moderner Sicht in prähistorischer Zeit im Allgemeinen und in der Latènekultur im Besonderen von Kunst und Künstlern zu sprechen, ist noch nicht ernsthaft gestellt worden, kann aber auch von der Archäologie alleine nicht beantwortet werden.

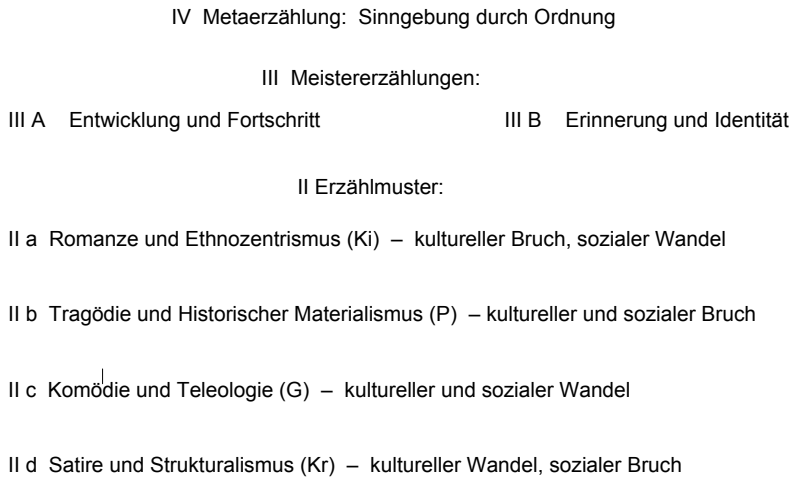


Abb. 7: Schaubild zur Narratologie der ›keltischen Kunst‹ anhand ausgewählter Texte von Kimmig 1983 (Ki), Pauli 1980 (P) und Guggisberg 2004 (G). Zu Kruta 1979 (Kr) vgl. Anm. 10.

– beziehungsweise nach der Theorie von White jede Erzählung – über die ›keltische Kunst‹ abhängig ist von der Vorstrukturierung durch Sprache und Begriffe sowie durch unterschiedliche Sichtweisen, Modelle, Theorien, Paradigmen oder wie immer man es nennen möchte, die hier unter dem Begriff der Erzähltraditionen zusammengefasst werden. Diese Traditionen bilden eine Hierarchie, so dass ich vier Erzählebenen unterscheide (Abb. 7).[9]

Ebene IV: Metaerzählung. Die so genannte Metaerzählung bildet den Gesamtrahmen, innerhalb dessen sich alle Diskurse bewegen. Mit einer »Sinngebung durch Ordnung« werden epistemologische Fragen der Geschichtswissenschaft berührt, die hier zu diskutieren aber zu weit führen würde.

Ebene III: Meisterzählungen. Diese Ebene bezeichnet eine oder mehrere konkurrierende Meistererzählungen, die sich durchaus in ein und demselben Narrativ treffen können. Ich habe in diesem Beitrag zwei Stränge identifiziert: die *Geschichte vom Fortschritt* (»Entwicklung und Fortschritt«) sowie die *Geschichte der Identitätskonstruktion* (»Erinnerung und Identität«), aber das soll nicht heißen, dass damit das Angebot erschöpft sei. So hat Ulrich Veit zum Beispiel zwei Erzählmuster benannt, die »Selbstschöpfung des Menschen« (nach Childe 1936) im Gegensatz zum »externen Kulturbringer«, bekannt unter dem Schlagwort »ex oriente lux« (Veit 2006, 207), die ich unter der Meistererzählung *Geschichte von Mensch und Umwelt* subsumiert habe (Rieckhoff

9 Diese Ebenen überschneiden sich im Mittelfeld terminologisch mit den von Allan Megill (1995) definierten Ebenen. Megill unterschied: 1) die Erzählung selbst (narrative proper); 2) die Meistererzählung (master narrative), die maßgebliche Synthese eines Geschichtsausschnittes, wie z. B. die Darstellung der Westhallstattkultur (hier als »II Erzählmuster« bezeichnet); 3) die Großerzählung (grand narrative), die maßgebliche Sicht auf die Geschichte als Ganzes (hier als »III Meistererzählung« bezeichnet); sowie 4) die Metaerzählung (metanarrative), die den geistesgeschichtlichen Rahmen für jede Art von Historiografie bildet wie z. B. die abendländische Weltanschauung (vgl. Rieckhoff 2007b, 22).

2007b, 23). Die Rolle der Meistererzählungen im wissenschaftstheoretischen Diskurs der prähistorischen Archäologie ist gerade erst entdeckt worden (Veit 2006; Rieckhoff 2007b); sie bedarf unbedingt noch der Präzisierung durch eine Methodendiskussion.

Ebene II: Erzählmuster. Die Erzählmuster standen im Mittelpunkt meiner Erörterung. Als konkrete Beispiele dienten drei Autoren (Kimmig, Pauli, Guggisberg), die jeweils denselben Zeitabschnitt (Späthallstatt- und Frühlatènekultur) unter derselben Fragestellung (Kontinuität oder Diskontinuität?) anhand desselben Mediums, nämlich der ›keltischen Kunst‹ erzählen. Die Texte ließen sich unschwer anhand von Whites Theorie des Narrativen klassifizieren; gleichzeitig ließen sich aber auch unterschiedliche Geschichtstheorien identifizieren: »Romanze und Ethnozentrismus« (Kimmig), »Tragödie und Historischer Materialismus« (Pauli) sowie »Komödie und Teleologie« (Guggisberg).[10] Das frappierende Ergebnis – trotz der übereinstimmenden Fakten sind die Erzählmuster so unterschiedlich ausgefallen, wie sie unterschiedlicher kaum denkbar sind – muss hier nicht noch einmal zusammengefasst werden; stattdessen möchte ich mit einigen allgemeinen Bemerkungen schließen.

Die erste betrifft die grundsätzliche Frage nach Sinn und Zweck der Anwendung von Whites Theorie des Narrativen. Lässt sich mit dieser auch die Frage beantworten, wie in der Archäologie erzählt wird? Am konkreten Einzelfall ist das, soweit ich sehe, in dieser Form bisher noch nicht getestet worden.[11] Veit ist in seinen Überlegungen über den »Archäologen als Erzähler« zwar ebenfalls von Whites Prämissen ausgegangen (Veit 2006, 203 f.), orientiert sich aber dann doch an der Erzähltypologie von Jörn Rüsen (1982; 1989), die aus meiner Sicht aus epistemologischen Gründen unbrauchbar ist für eine kritische historiografische Analyse (Rieckhoff 2007b, 20 f.).

Bei einer solchen Analyse geht es, wie White immer wieder betont hat, nicht darum, wer die Vergangenheit besser erklärt, sondern mit welchen Mitteln der Autor den historischen Fakten Sinn verleiht. Wie ich im vorliegenden Fall anhand der Rolle der Kunst gezeigt habe, stellt Whites Typologie tatsächlich ein ausgezeichnetes Arbeitsinstrument dar, um das herauszufinden – um Erzählstrukturen zu klassifizieren und zu interpretieren, um kontingente von signifikanten Unterschieden zu trennen, um die so genannten Plots herauszuarbeiten, die »teleologischen Konstrukte« der jeweiligen Narrationen (Müller-Funk 2008, 134). Es wurde aber auch deutlich, dass neben Whites Typen durchaus noch andere Muster wirksam werden können.

Eine weitere Bemerkung betrifft Sprache und Tropen, die hier weitgehend außer Acht gelassen wurden, in Whites System jedoch eine wichtige Rolle spielen. Schon Jacobsthal hatte sich einer narrativen Rhetorik bedient, indem er die Akteure personalisierte: »The Celts […] did not decide for Greek humanity, for gay and friendly imagery: instead they chose the weird magical symbols of the East« (Jacobsthal 1944, 162). Auch in den hier analysierten Texten treten ›die Kelten‹ durch metaphorische Verben

10 In Abb. 7 habe ich der Vollständigkeit halber als viertes Erzählmuster Whites Satire hinzugefügt, für die Venceslas Krutas Darstellung der Kelten ein treffendes Beispiel bietet (Kruta 1979), das aber in diesem Beitrag außer Betracht bleiben musste, weil es konzeptionell nicht mit den hier ausgewählten Texten vergleichbar ist.

11 Eine Vorstufe stellen meine Überlegungen zur »figurativen Sprache« (White 1994) in den Texten von Kimmig und Pauli dar (Rieckhoff 2007b, 26 f.).– Für Jutta Leskovar (2005) waren Whites Thesen der Anlass, eine neue archäologische Interpretationsmethode zu entwickeln; insofern ist sie einen ganz anderen Weg gegangen (vgl. Rieckhoff 2007b, 20).

als geschlossene Wir-Gruppe auf: Sie »schließen sich willig auf« (Kimmig 1983, 72), sie »bahnen sich den Weg« (Pauli 1980, 33) oder »rufen [die Latènekunst, S. R.] ins Leben« (Guggisberg 2004, 189). Es spielt keine Rolle, ob der jeweilige Autor eine ethnische Entität, eine durch Sprache und/oder eine gemeinsame Ideologie verbundene Wir-Gruppe im Kopf hatte; das Ergebnis ist dasselbe. *Die* keltische Kunst ist durch solche Texte zu einem festen Bestandteil des wissenschaftlichen Kelten-Diskurses geworden; durch den Rückkoppelungseffekt wird die Kunst nun ihrerseits permanent ›die Kelten‹ als Wir-Gruppe im öffentlichen Diskurs etablieren.[12] Hier überschneiden sich Narrativ und Diskurs; hier liegt eine Erklärung für die ungebrochene Wirksamkeit längst überholter Kulturkonzepte, die im Kern auf Déchelette und Kossinna zurückgehen (Rieckhoff 2007a; 2007b).

Die letzte Bemerkung gilt der zentralen wissenschaftlichen Fragestellung aller drei Texte. Jeder Historiograf sieht als seine Aufgabe die Aufdeckung, Beschreibung und Erklärung von Veränderungen an, die den historischen Prozess strukturieren. Im Mittelpunkt der historiografischen Analyse muss daher die Frage stehen, welche Vorstellungen von sozialer und kultureller Kontinuität oder Diskontinuität sich in den jeweiligen Narrativen verbergen? Das Ergebnis ist nicht überraschend, aber in sich stimmig. Da sich in Kimmigs Romanze »die viel gesuchte Genesis des Latènestiles« im »Schoß der Hallstattzeit« vollzieht, ist der soziale Wandel zweitrangig gegenüber dem kulturellen Bruch, den der zivilisatorische Höhenflug der Frühlatènekunst verursacht (Kimmig 1988, 279). In Paulis tragischem Plot hingegen müssen die Eliten ausgetauscht werden, damit sich die »radikal neue« Kunst durchsetzen kann, so dass es zum totalen Bruch kommt. Wiederum im Gegenteil dazu hält Guggisberg an seiner Leitidee, der Tradition fest, sowohl in sozialer wie in kultureller Hinsicht.

Eine Analyse von drei Texten ist statistisch nicht repräsentativ. Aber die Tatsache, dass sie so aussagekräftig ist, lässt vermuten, dass eine größere Stichprobe eindeutige Ergebnisse liefern würde. Eindeutig heißt in diesem Fall, dass sich genügend narrative Modellierungen, Argumentationsstränge, ideologische Implikationen und andere Theorien finden lassen würden, um Forschungstraditionen herauszuschälen, offene Fragen aufzudecken und zu neuen Erklärungen anzuregen. Für die Latènekunst, die bis heute vor allem im Stil der klassischen Kunstgeschichte betrachtet wird,[13] wäre das sicher ein fruchtbarer Ansatz.

Literatur

Angeli 1980: W. Angeli, Die Hallstattkultur. Archäologischer Befund und museale Darstellung. In: Die Hallstattkultur. Frühform europäischer Einheit. Internationale Ausstellung des Landes Oberösterreich 25. April bis 26. Oktober 1980 Schloss Lamberg, Steyr. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1980.

12 Dieser öffentliche Diskurs wirkt inzwischen auch auf wissenschaftlich ambitionierte Ausstellungskonzepte zurück: »Kunst der Kelten 700 v. Chr. – 700 n. Chr.«. Historisches Museum Bern, Bern 2009 (Müller 2009). – »Die Welt der Kelten. Zentren der Macht – Kostbarkeiten der Kunst«. Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg und Landesmuseum Württemberg, Stuttgart 2012.

13 Guggisberg 2000; Megaw/Megaw 2001; Echt 2004; Frey 2007b.

Assmann 2006: A. Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck 2006.

Assmann 1992: J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992.

Bachmann-Medick 2006: D. Bachmann-Medick, Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2006.

Bagley/Kost 2010: J. Bagley/C. Kost, Bedeutungsfelder figürlicher Kunst in frühen Kulturen. In: C. Juwig/C. Kost (Hrsg.), Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? Tübinger Arch. Taschenbücher 8. Münster u. a.: Waxmann 2010, 173–195.

Baitinger/Pinsker 2002: H. Baitinger/B. Pinsker (Red.), Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Stuttgart: Theiss 2002.

Bal 1997: M. Bal, Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press ^{2}1997 [Erstausgabe: 1985].

Bal 2006: Dies., Kulturanalyse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Barthes 1985: R. Barthes, L'aventure sémiologique. Paris: Édition du Seuil 1985.

Binding 1993: U. Binding, Studien zu den figürlichen Fibeln der Frühlatènezeit. Univforsch. Prähist. Arch. 16. Bonn: Habelt 1993.

Bittel 1981: K. Bittel, Die Kelten und wir. In: Ders. u. a. (Hrsg.), Die Kelten in Baden-Württemberg. Stuttgart: Theiss 1981, 15–44.

Cassirer 2002: E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Form, 3. Teil. Phänomenologie der Erkenntnis, hrsg. von J. Clemens. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2002.

Childe 1936: V. G. Childe, Man makes himself. London: Watts 1936.

Collis 2003: J. Collis, The Celts: origins, myths, inventions. Stroud: Tempus 2003.

Collis 2007: Ders., Die Entwicklung des Kelten-Konzepts in Britannien während des 18. Jahrhunderts. In: H. Birkhan (Hrsg.), Kelten-Einfälle an der Donau. Akten des Vierten Symposiums deutschsprachiger Keltologinnen und Keltologen: Philologische – Historische – Archäologische Evidenzen. Linz/Donau 17.–21. Juli 2005. Österr. Akad. Wiss. Phil.-Hist. Kl. Denkschr. 345. Wien: Österr. Akad. Wiss. 2007, 111–126.

Collis 2010: Ders., Redifining the Celts. In: S. Zimmer (Hrsg.), Kelten am Rhein. Akten des dreizehnten Internationalen Keltologiekongresses 23. bis 27. Juli 2007 in Bonn. Teil 2 Philologie, Sprache und Literaturen. Mainz: Zabern 2010, 33–43.

Déchelette 1914: J. Déchelette, Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. II-3 Deuxième âge du Fer ou Époque de La Tène. Paris: Picard 1914.

Echt 2004: R. Echt, Äusserer Anstoss und innerer Wandel – drei Thesen zur Entstehung der Latènekunst. In: M. Guggisberg (Hrsg.), Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Akten Internationales Kolloquium anlässlich des 150. Jahrestages der Entdeckung der Hydria von Grächwil, 12.–13. Oktober 2001. Schr. Bernisches Hist. Mus. 5. Bern: Bernisches Hist. Mus. 2004, 203–215.

Finley 1956: M. I. Finley, The World of Odysseus. London: Chatto & Windus 1956.

Fischer 1973: F. Fischer, Keimelia. Bemerkungen zur kulturgeschichtlichen Interpretation des sogenannten Südimports in der späten Hallstatt- und frühen Latène-Kultur des westlichen Mitteleuropa. Germania 51, 1973, 436–459.

Fischer 1990: Ders., Zu einer griechischen Kline und weiteren Südimporten aus dem Fürstengrab Grafenbühl, Asperg, K. Ludwigsburg. Germania 68, 1990, 115–127.

Foucault 1966: M. Foucault, Les mots et les choses. Paris: Gallimard 1966.

Foucault 1969: Ders., L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard 1969.

Frey 1980: O.-H. Frey, Die keltische Kunst. In: L. Pauli (Red.), Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur – Kunst – Wirtschaft. Salzburger Landesausstellung 1. Mai–30. Sept. 1980 im Keltenmuseum Hallein, Österreich. Salzburg: Amt der Salzburger Landesregierung, Kulturabt. 1980, 76–92.

Frey 2002a: Ders., Frühe keltische Kunst – Dämonen und Götter. In: H. Baitinger/B. Pinsker (Red.), Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Stuttgart: Theiss 2002, 186–205.

Frey 2002b: Ders., Menschen oder Heroen? Die Statuen vom Glauberg und die frühe keltische Großplastik. In: H. Baitinger/B. Pinsker (Red.), Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Stuttgart: Theiss 2002, 208–218.

Frey 2005: Ders., Zum Kunsthandwerk der Späthallstatt- und Frühlatènezeit. Überlegungen zur Entstehung der Frühlatènekultur. In: C. Dobiat (Hrsg.), Reliquiae Gentium. Festschrift für Horst Wolfgang Böhme zum 65. Geburtstag. Rahden/Westf.: Leidorf 2005, 127–134.

Frey 2006: Ders., Die Kunst der Kelten als Gegenstand der prähistorischen Forschung. In: S. Rieckhoff (Hrsg.), Celtes et Gaulois dans l'Histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne. Actes de la table ronde de Leipzig, 16–17 juin 2005. Celtes et Gaulois – l'Archéologie face à l'Histoire. Coll. Bibracte 12/1. Glux-en-Glenne: Bibracte 2006, 15–34.

Frey 2007a: Ders., Über die Ostalpen zur Keltiké. Beziehungen zwischen der Situlen-/Este-Kunst und dem Latène A-Kreis. In: M. Blečić u. a. (Hrsg.), Das Kulturgeflecht in den Metallzeiten Europas. Scripta praehistorica in honorem Biba Teržan. Situla 44. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije 2007, 777–788.

Frey 2007b: Ders., Keltische Kunst in vorrömischer Zeit. 80 Jahre Vorgeschichtliches Seminar. Kleine Schr. Vorgesch. Seminar Marburg 57. Marburg: Philipps-Universität 2007.

Gleirscher 2009: P. Gleirscher, Sopron – Nové Košariská – Frög. Zu den Bildgeschichten der Kalenderberg-Kultur. Prähist. Zeitschr. 84, 2009, 202–223.

Guggisberrg 1998: M. A. Guggisberg, »Zoomorphe Junktur« und »Inversion«. Zum Einfluß des skythischen Tierstils auf die frühe keltische Kunst. Germania 76, 1998, 449–572.

Guggisberg 2000: Ders., Der Goldschatz von Erstfeld. Ein keltischer Bilderzyklus zwischen Mitteleuropa und der Mittelmeerwelt. Antiqua 32. Basel: Schweiz. Ges. Ur- u. Frühgesch. 2000.

Guggisberg 2004: Ders., Keimelia: Altstücke in fürstlichen Gräbern diesseits und jenseits der Alpen. In: Ders. (Hrsg.), Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Akten Internationales Kolloquium anlässlich des 150. Jahrestages der Entdeckung der Hydria von Grächwil, 12.–13. Oktober 2001. Schr. Bernisches Hist. Mus. 5. Bern: Bernisches Hist. Mus. 2004, 175–192.

Huth 2010: Ch. Huth, Früheisenzeitliche Bildwelten – Eigenschaften und Aussagewert einer archäologischen Quellengattung. In: C. Juwig/C. Kost (Hrsg.), Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? Tübinger Arch. Taschenbücher 8. Münster u. a.: Waxmann 2010, 127–153.

Jacobsthal 1927: P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen. Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt 1927.

Jacobsthal 1934: Ders., Einige Werke keltischer Kunst. Die Antike 10, 1934, 17–45.

Jacobsthal 1944: Ders., Early Celtic Art. Oxford: Clarendon 1944.

Jarausch/Sabrow 2002: K. H. Jarausch/M. Sabrow, »Meistererzählungen« – Zur Karriere eines Begriffs. In: Dies. (Hrsg.), Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, 9–32.

Jordan 2009: S. Jordan, Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft. Orientierung Geschichte. UTB 3104. Köln u. a.: Böhlau u. a. 2009.

Jung 2007: M. Jung, Kline oder Thron? Zu den Fragmenten eines griechischen Möbelpfostens aus dem späthallstattzeitlichen »Fürstengrab« Grafenbühl in Asperg (Kr. Ludwigsburg). Germania 85, 2007, 95–107.

Jung 2009: Ders., Zur Deutung von Mischwesen in der Frühlatènekunst. In: R. Karl/J. Leskovar (Hrsg.), Interpretierte Eisenzeiten 3. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 3. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie. Stud. Kulturgesch. Oberösterreich 22. Linz: Oberösterreichisches Landesmus. 2009, 295–306.

Kimmig 1983: W. Kimmig, Die griechische Kolonisation im westlichen Mittelmeergebiet und ihre Wirkung auf die Landschaften des westlichen Mitteleuropa. Jahrb. RGZM 30, 1983, 5–78.

Kimmig 1988: Ders., Das Kleinaspergle. Studien zu einem Fürstengrabhügel der frühen Latènezeit bei Stuttgart. Forsch. u. Ber. Vor- u. Frühgesch. Baden-Württemberg 30. Stuttgart: Theiss 1988.

Koch 2003: L. C. Koch, Zu den Deutungsmöglichkeiten der Situlenkunst. In: U. Veit u. a. (Hrsg.), Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur. Tübinger Arch. Taschenbücher 4. Münster u. a.: Waxmann 2003, 347–368.

Koch 2006: Dies., Der doppelleibige Panther – ein Tier doppelter Anziehungskraft? Ein Beitrag zu einem etruskischen Bildmotiv des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. und der Situlenkunst. In: H.-P. Wotzka (Hrsg.), Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert. Tübingen: Francke 2006, 491–508.

Kohlhammer 1998: S. Kohlhammer, Die Welt im Viererpack. Zu Hayden White. Merkur 52, 1998, 898–907.

Körner 2009a: U. Körner, Religionswissenschaftliche Theorien in der Deutung der Situlenkunst. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der Prähistorischen Archäologie. [Unveröff. Magisterarbeit Universität Leipzig 2009].

Körner 2009b: Dies., Religionswissenschaftliche Theorien in der Deutung der Situlenkunst. In: S. Rieckhoff/W.-R. Teegen (Hrsg.), Situlen in Archäologie und Kulturgeschichte. Zusammenfassung der Vorträge auf der internationalen Table Ronde, Morbach, 1. Mai 2009. Leipziger Online-Beitr. Ur- u. Frühgesch. Arch. 32, 2009, 3.

Kossinna 1911: G. Kossinna, Die Herkunft der Germanen: Zur Methode der Siedlungsarchäologie. Mannus-Bibl. 6. Würzburg: Kabitzsch 1911.

Kruta 1979: V. Kruta, Die Kelten. Entwicklung und Geschichte einer europäischen Kultur. Freiburg u. a.: Herder 1979 [Orig.: Les Celtes. Paris: Hatier 1978].

Landwehr 2008: A. Landwehr, Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2008.

Leskovar 2005: J. Leskovar, ArchäologInnengarn. Vom Nutzen erzählender und mehrfacher Deutung prähistorischer Evidenz. In: R. Karl/J. Leskovar (Hrsg.), Interpretierte Eisenzeiten 1. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 1. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie. Stud. Kulturgesch. Oberösterreich 18. Linz: Oberösterreichisches Landesmus. 2005, 131–146.

Mauss 1990: M. Mauss, Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Mit einem Vorwort von E. E. Evans-Pritchard. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 [Orig.: Essai sur le don. L'Année Sociologique 1, 1923/34, 30–186].

Megaw/Megaw 2001: R. Megaw/V. Megaw, Celtic Art. From its Beginnings to the Book of Kells. London: Thames and Hudson 2001.

Megaw 2005: V. Megaw, Early Celtic art without Scythians? A review. In: H. Dobrzańska u. a. (Hrsg.), Celts on the Margin. Studies in European Cultural Interaction 7th Century BC – 1st Century AD. Dedicated to Zenon Woźniak. Kraków: Inst. Arch. Ethn. Polish Acad. Sciences 2005, 33–48.

Megill 1995: A. Megill, »Grand Narrative« and the Discipline of History. In: F. Ankersmit/H. Kellner (Hrsg.), A New Philosophy of History. Critical Views Series. London: Reaktion Books 1995, 151–173.

Müller 2009: F. Müller, Kunst der Kelten. 700 v. Chr.–700 n. Chr. Stuttgart: Belser 2009.

Müller-Funk 2008: W. Müller-Funk, Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien u. a.: Springer ^{2}2008.

Pauli 1978: L. Pauli, Der Dürrnberg bei Hallein III/1. Auswertung der Grabfunde. Münchner Beitr. Vor- u. Frühgesch. 18. München: Beck 1978.

Pauli 1980: Ders., Das keltische Mitteleuropa vom 6. bis zum 2. Jahrhundert v. Chr. In: Ders. (Red.), Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur – Kunst – Wirtschaft. Salzburger Landes-

ausstellung 1. Mai–30. Sept. 1980 im Keltenmuseum Hallein, Österreich. Salzburg: Amt der Salzburger Landesregierung, Kulturabt. 1980, 25–36.

Pauli 1985: Ders., Early Celtic society: two centuries of wealth and turmoil in central Europe. In: T. C. Champion/J. V. S. Megaw (Hrsg.), Settlement and Society: aspects of West European prehistory. Leicester: University Press 1985, 23–43.

Piggott 1965: S. Piggott, Ancient Europe from the Beginnings of Agriculture to Classical Antiquity. Edinburgh: University Press 1965.

Planck 1985: D. Planck (Red.), Der Keltenfürst von Hochdorf: Methoden und Ergebnisse der Landesarchäologie. Katalog der Ausstellung in Stuttgart, Kunstgebäude vom 14. August–13. Oktober 1985. Stuttgart: Theiss 1985.

Reinecke 1902: P. Reinecke, Zur Kenntnis der La Tène-Denkmäler der Zone nordwärts der Alpen. In: Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz. Mainz: von Zabern 1902, 53–109.

Rieckhoff 2006: S. Rieckhoff, Les Celtes: peuple oublié ou fiction? In: L'archéologie, instrument du politique? Archéologie, histoire des mentalités et construction européenne. Actes du colloque de Luxembourg 16–18 novembre 2005. Dijon/Glux-en-Glenne: scérén CRDP Bourgogne/Bibracte 2006, 25–42.

Rieckhoff 2007a: Dies., Die Erfindung der Kelten. In: R. Karl/J. Leskovar (Hrsg.), Interpretierte Eisenzeiten 2. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 2. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie. Stud. Kulturgesch. Oberösterreich 19. Linz: Oberösterreichisches Landesmus. 2007, 23–39.

Rieckhoff 2007b: Dies., Keltische Vergangenheit: Erzählung, Metapher, Stereotyp. Überlegungen zu einer Methodologie der archäologischen Historiografie. In: St. Burmeister u. a. (Hrsg.), ZWEIUNDVIERZIG. Festschrift für Michael Gebühr zum 65. Geburtstag. Internat. Arch. Studia honoraria 25. Rahden/West.: Leidorf 2007, 15–34.

Rieckhoff 2009: Dies., »Böhmische Dörfer« – Zur Ethnizität der Oppida-Bewohner in Böhmen. In: J. M. Bagley u. a. (Hrsg.), Alpen, Kult und Eisenzeit. Festschrift für Amei Lang zum 65. Geburtstag. Internat. Arch. Studia honoraria 30. Rahden/Westf.: Leidorf 2009, 361–376.

Rieckhoff 2010a: Dies., Raumqualität, Raumgestaltung und Raumwahrnehmung im 2./1. Jahrhundert v. Chr. Ein anderer Zugang zu den ersten Städten nördlich der Alpen. In: P. Trebsche u. a. (Hrsg.), Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften. Tübinger Arch. Taschenbücher 7. Münster u. a.: Waxmann 2010, 275–306.

Rieckhoff 2010b: Dies., Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne. Table ronde de Leipzig, 16–17 juillet 2005. In: Ch. Goudineau/V. Guichard (Hrsg.), Celtes et Gaulois. L'Archéologie face à l'Histoire. Colloque de synthèse. Paris, Collège de France, du 3 au 7 juillet 2006. Coll. Bibracte 12/6. Glux-en-Glenne: Bibracte 2010, 17–36.

Rüsen 1982: J. Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens. In: R. Koselleck u. a. (Hrsg.), Formen der Geschichtsschreibung. Beitr. Historik 4. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1982, 514–605.

Rüsen 1989: Ders., Lebendige Geschichte. Grundzüge einer Historik III. Formen und Funktionen des historischen Wissens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989.

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

Spindler 1983: K. Spindler, Die frühen Kelten. Stuttgart: Reclam 1983.

Trachsel 2004: M. Trachsel, Untersuchungen zur relativen und absoluten Chronologie der Hallstattzeit. Univforsch. Prähist. Arch. 104. Bonn: Habelt 2004.

Veit 2006: U. Veit, Der Archäologe als Erzähler. In: H.-P. Wotzka (Hrsg.), Grundlegungen. Beiträge zur europäischen und afrikanischen Archäologie für Manfred K. H. Eggert. Tübingen: Francke 2006, 201–214.

Verger 1987: St. Verger, La genèse celtique des rinceaux à triscèles. Jahrb. RGZM 34, 1987, 287–339.

White 1973: H. White, Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore u. a.: Johns Hopkins University Press 1973.
White 1978: Ders., Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore u. a.: Johns Hopkins University Press 1978.
White 1994: Ders., Der historische Text als literarisches Kunstwerk. In: Ch. Conrad/M. Kessel (Hrsg.), Geschichte schreiben in der Postmoderne. Stuttgart: Reclam 1994, 123–157.

Sabine Rieckhoff
Lederergasse 9, D-93047 Regensburg
sabine.rieckhoff@online.de