

Zur Lesbarkeit der Bildsymbolik im Osthallstattkreis^{*}

ALEXANDRINE EIBNER

(Wien)

Dem Andenken meiner Eltern gewidmet.

„Daß das Ornament aus festen geometrischen Formen herauswachsen muß, ist eine dem Archäologen wohlvertraute Tatsache und so erklärt sich auch das innere Gesetz, das selbst die scheinbar lockersten Ihrer ((gemeint ist Michels) Linienspiele bindet“.
(H. M.)

Aus dem Briefwechsel zur keltischen Zirkelornamentik zwischen P. Jacobsthal, W. Michels und H. Möbius (PAULI 1986, 146).

Um zu einer umfassenden Aussage über die hallstädtische Bildsymbolik zu gelangen, wäre zu diskutieren: wie der Mensch der Hallstattzeit sich selbst dargestellt hat¹, welche Bildsprache ihm eigen ist², welche Mittel ihm dazu zur Verfügung standen³ und welche Themen er aus seinem Lebensbereich ausgewählt hat⁴.

Wesentlich für die Bildsymbolik ist daher zunächst – u.E. unabhängig vom Bildträger⁵ – der Darstellungsinhalt selbst, der zum Teil für uns lesbar ist, d.h. die einzelnen Figuren sind real erfassbar, aber

* Unabhängig vom vorbereiteten Vortrag für das Symposium in Biele Herculane (A. EIBNER, 1992) sind in dieser Zeit einige wichtige Arbeiten zur hallstädtischen Kunst, zum Teil mit neuen Ansätzen erschienen (FREY 1992; KOSSACK 1992; NEBELSICK 1992; TORBRÜGGE 1992). Ich habe mich bei der Ausarbeitung bemüht, Anregungen daraus aufzunehmen, bin aber überzeugt, daß ein Konsens und eine widerspruchsfreie Interpretation solange nicht möglich ist, als die Bildinhalte an den Originalen im Detail überprüft sind (vgl. Widersprüche in den bisher publizierten Abrollungen).

¹ Vgl. dazu die hallstädtischen Stelen: KIMMIG 1987; J. FISCHER 1984; C. EIBNER 1982; PADOVANI-MELLER 1977.

Die im folgenden zitierte Literatur ist oftmals für zusätzliche Referenzen wichtig, die, um den Zitatensystem nicht allzusehr anschwellen zu lassen, nicht immer gesondert angeführt wird.

² Zum Symbolgut vgl. KOSSACK 1954; auch MÜLLER-KARPE 1980; zur figuralen Verzierung und Kleinplastik vgl. LÜCKE u. FREY 1962; FREY 1969; 1980; 1991; 1992; A. EIBNER 1981; NEBELSICK 1992; A. EIBNER 1980 a, 63 ff.; AIGNER-FORESTI 1980.

³ Als Werkstoff kommt Ton, Metall oder Stein in Frage; an Techniken Ritzung oder Stempelung bzw. Gravur und

Punzierung, Malerei oder Relief und Plastik: A. EIBNER 1980 b; SIEGFRIED-WEISS 1979; PRÜSSING 1991; AIGNER-FORESTI 1980.

⁴ „Situlensfest“: LÜCKE u. FREY 1962; FREY 1969; 1980; 1992; ZEMMER-PLANK 1976; KROMER 1980; A. EIBNER 1981; TORBRÜGGE 1992; Frau mit Spindel: FREY 1976; A. EIBNER 1986 a; Musik: REICHENBERGER 1985; A. EIBNER 1986 b; 1993; SCHUSTER 1991; Osthallstattkreis: DOBIAT 1982; NEBELSICK 1992; REICHENBERGER u. DOBIAT 1985; hallstädtisch: TORBRÜGGE 1969; REICHENBERGER 1984; 1991; BORN u. NEBELSICK 1991; KOSSACK 1992.

⁵ Der Bildträger kann sein aus: Keramik (Tongefäße/ –plastik), Metall (Bronzegefäße/ –plastik) oder Stein (Stelen/ Skulpturen) – letzterer, von Vorläufern abgesehen, im Osthallstattbereich bis jetzt noch nicht nachgewiesen (WILL-VONSEDER 1938; M. KAUS 1991; vgl. dazu auch C. EIBNER 1974, 120 ff.). Da sich im Osthallstattkreis unabhängig vom Bildträger, sowohl was das Material als auch die Form betrifft, gleiche oder ähnliche Bildthemen finden, kam es wohl auf den Verwendungszweck des Gegenstandes an (vgl. dazu LENERZ-DE WILDE 1980, 98; NEBELSICK 1991, 45 ff., bes. 60; KOSSACK 1992, bes. 238, 243; auch die Ausführungen von MOSCALU u. BEDA 1991, 218).

die ihnen innewohnende Aussage primär nicht deutbar ⁶. Wir stehen daher vor dem Problem der Hermeneutik, deren Ziel die Sinnerschließung ist.

Dieses Problem der Hinterfragung des Dargestellten soll konkret an Hand einer der Bronzestaten aus der fürstlichen Grabanlage des Kröll-Schmiedkogels von Kleinklein aufgerollt werden ⁷. Alle weisen durch Trennleisten unterteilte, zonale Verzierungen in Punkt-Buckeltechnik auf, die sowohl figural als auch geometrisch gestaltet sein können ⁸.

Zu dieser Analyse möchte ich die Ziste XIII mit Deckel herausgreifen ⁹. Sie besitzt zwei, von Punkt-Buckel-Leisten eingerahmte Frieszonen: ein oberer schmaler Tierfries und ein unteres großes, fast die ganze Ziste füllendes Band mit figuraler Verzierung, dessen Erscheinungsbild mit kreuz und quer über den Bildträger verteilten Figuren und der zusätzlichen Punkt- und Rosettenverdichtung bislang als horror vacui gedeutet wurde ¹⁰.

Meiner Auffassung nach stellt aber der Hauptfries einen seitlich von Reitern flankierten Umzug dar, wiedergegeben in einer „linearen Perspektive“. Damit liegt eine mehrfach gestaffelte, quasi perspektivische Szene vor uns, die durch antithetisch angeordnete Musikanten unterteilt erscheint. In vorderster Reihe des Umzuges fallen zunächst die Reiter ins Auge ¹¹. Die einzig komplett ausgeführte Figur zeigt einen Reiterkrieger, der auf einem aufgeäumten Pferd sitzt, das real mit vier Beinen und größer als die übrigen dargestellt ist. Während die anderen nur mehr im bildlich abgekürzten Umriß einen Reiter – Pferd mit Menschenfuß als Symbol – andeuten, weil sie sonst zuviel von dem übrigen Bild verdecken würden.

Meines Erachtens haben wir es daher weder mit Achtlosigkeit noch falsch verstandenem Vorbild und Unvermögen zu tun, sondern mit einem ganz bewußt, mit den Mitteln einer frühen narrativen Kunst gestalteten Bildprogramm, in dem sowohl das Neben- als auch Hintereinanderbefindliche sowie auch das räumlich Höherliegende ohne Unterscheidung in einer Ebene dargestellt werden ¹². Wir erkennen so in dem scheinbar unbeholfen gegliederten großen Fries eine im wesentlichen horizontale Tiefe von hintereinander gereihten Figurengruppen, aber auch eine unserem profanierten räumlichen Vorstellungsvermögen eher abgehende vertikale Komponente, die wohl esoterische Verknüpfungen ausdeutet, wobei die Darstellungsinhalte des oberen Tierfrieses mit denen des unteren großen Frieses korrespondieren, aber auch die oberste Zone des großen Friesbandes erläuternde Inhalte zu dem darunter Dargestellten vermittelt ¹³.

Im Bild hinter bzw. in der räumlichen Tiefe neben den Reitern folgt der eigentliche Umzug, den sie flankieren, wie dies in plastischer Gestaltung der Strettweger Wagen zeigt ¹⁴. Die agonartig aufspielenden Aulosbläser gliedern dabei das Geschehen in drei, von rechts nach links hintereinander gereichte Einzelszenen ¹⁵. Dies wird durch den oberen Tierfries noch unterstrichen, da dort sieben Wasservogel jeweils so angeordnet sind, daß sie mit den Musikanten darunter korrespondieren, während je vier Vierfüßler die übrigen Szenenbilder begleiten, was auch schon unabhängig L. D. Nebelsick erkannte ¹⁶.

Generell sind alle Figuren im Fries so dargestellt, daß sie sowohl nach rechts blicken als auch gehen. Ausnahmen sind die antithetisch angeordneten Aulosbläser und die retrograd dargestellten Fi-

⁶ Es kann sich um dieselbe Aussage handeln, gleichgültig, ob wir jetzt nur ein Symbol oder das ganze Bild vor uns haben (vgl. Ziste XIII/Reiter und Reitersymbol; dazu auch NEBELSICK 1992, 411 u. Anm. 84; MÜLLER-KARPE 1980, 23; als Beispiel für reales Bild und innewohnende Aussage vgl. die Ausführungen von I. SCHEIBLER (1980) zu sog. Nebenfiguren „Füllsel“ beim Amasis-Maler).

⁷ Für die Funde vgl. SCHMID 1933; DOBIAT 1979; K. KAUS 1979; PRÜSSING 1991; zur Datierung vgl. DOBIAT 1980; TERŽAN 1990, 122 ff., bes. 126 ff.

⁸ Für die Bronzegefäße vgl. SCHMID 1933, 224 ff. (Pommerkogel), 247 ff. (Schmiedkogel), 253 ff. (Kröllkogel); PRÜSSING 1991, 49 ff./bes. 50, 83 ff./bes. 84 u. 85 f., 88 ff.

⁹ SCHMID 1933, 268 f., Taf. Ic u. 270 f., Abb. 46; PRÜSSING 1991, 86/Nr. 340, Taf. 120, 121 u. 89/Nr. 352, T. 131.

¹⁰ SCHMID 1933, 268 f., 270; TORBRÜGGE 1992, 590; vgl. dazu auch NEBELSICK 1992, 417.

¹¹ Zur Verdeutlichung wurde die Abrollung nach SCHMID u. M. KRAMER (PRÜSSING 1991, Nr. 340/Taf. 120, 121 u. Nr. 352/Taf. 131) eingescannt und Computer unterstützt nachbearbeitet, wofür ich meinem Mann C. EIBNER herzlichst danke. Vgl. zu dieser Einlesung bzw. Interpretation

auch die nicht ausgemalte Abrollung (Abb. 1): so sind in der oberen Frieszone der kleine Vierfüßler und daneben die beiden Hühnervogel ergänzt, in der mittleren Zone zwischen den drei hintereinander gereihten Frauen das Wasservogel-symbol nach der Vorlage von SCHMID (1933, Taf. Ic) eingesetzt und anhand der Bauchkontur das Tier, auf dem der Bogenschütze steht, als Pferd rekonstruiert.

¹² Vgl. die Anordnung der Sternrosetten in Abb. 3, die durch die horizontale und vertikale Gliederung diese drei Ebenen hervorheben. Ähnliche Darstellungsprinzipien kennen wir auch in der altägyptischen Kunst, bei der die Art der Darstellung ihrer Inhalte aspektiv genannt wird (BRUNNERTRAUT 1990, II. Kunst, 7 ff.).

¹³ Vgl. dazu auch NEBELSICK 1992, 402 u. Anm. 7 u. 8; zur Ausdeutung: MÜLLER-KARPE 1968, 144 ff.

¹⁴ SCHMID 1934; MODRIJAN 1977; AIGNER-FORRESTI 1980, 19 ff.; EGG 1991.

¹⁵ Vgl. Abb. 1: 1. Szene – Drei „Wickelkinder“ mit umgebenden Tieren; 2. Szene – „Prunk“- und Schöpfgefäße zwischen Auletenpaar und darauf zukommende Frauen; 3. Szene – auf einem Tier (Pferd?) stehender ithyphallicher Bogenschütze, von Tieren umgeben.

¹⁶ NEBELSICK 1992, 417 f.

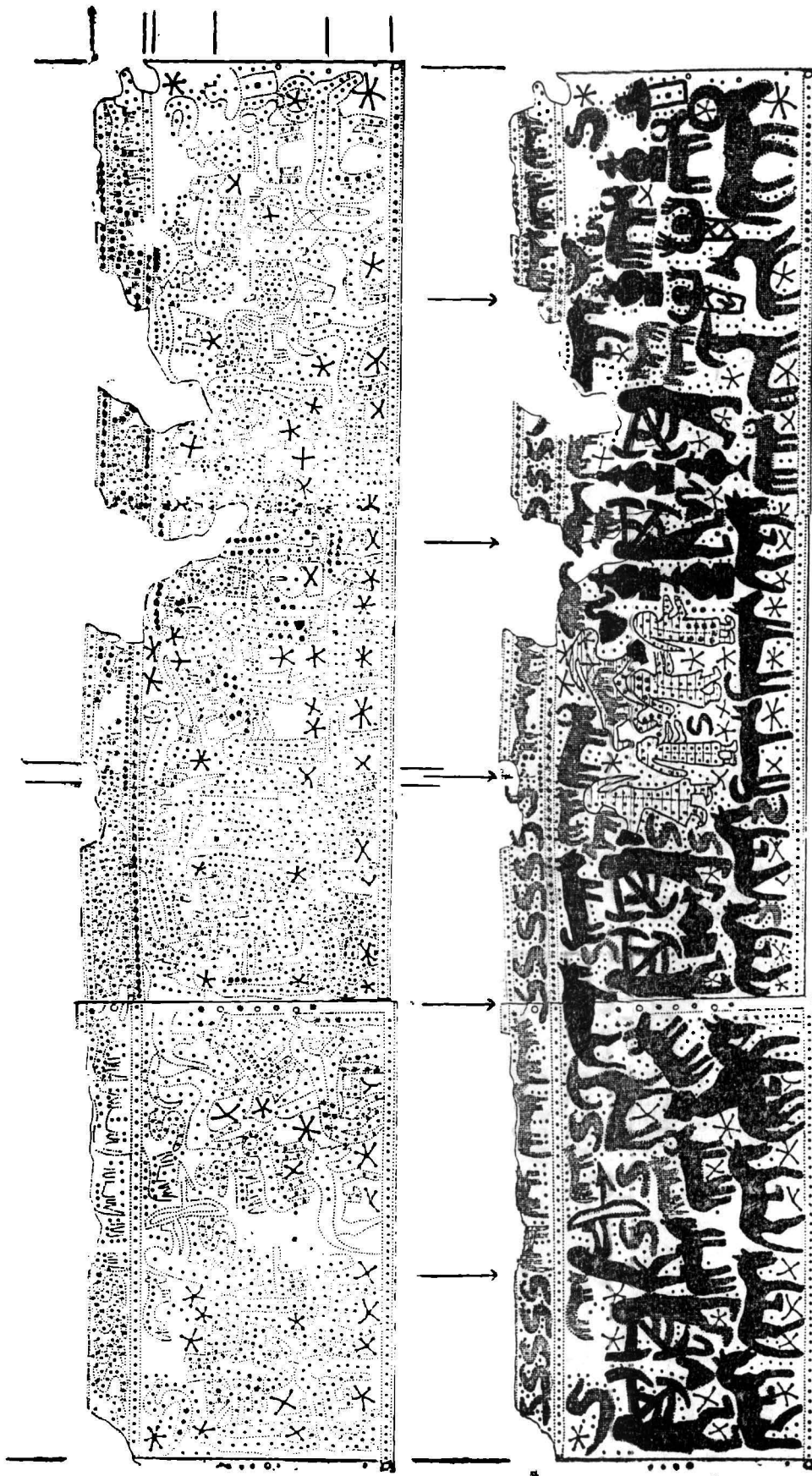
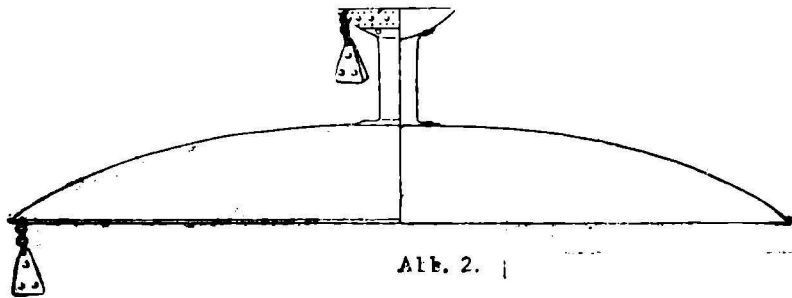
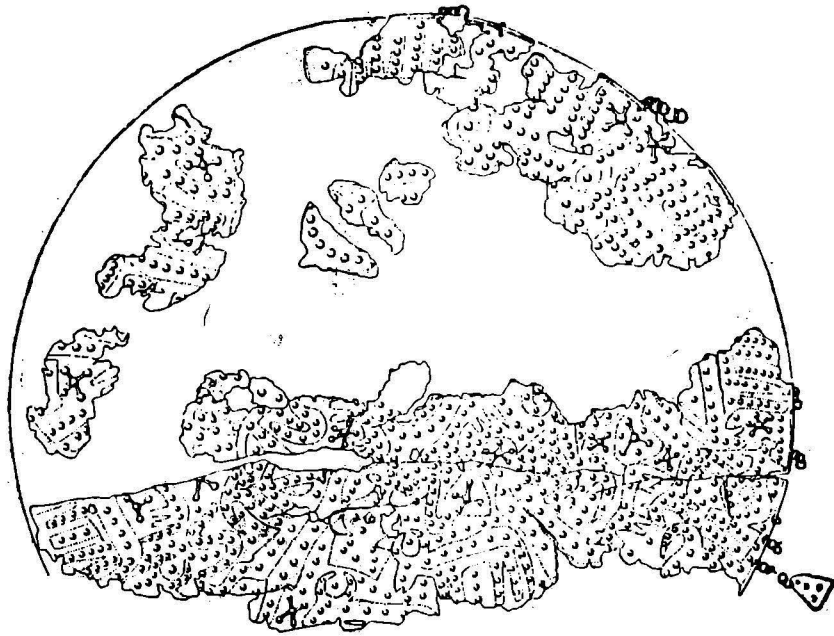
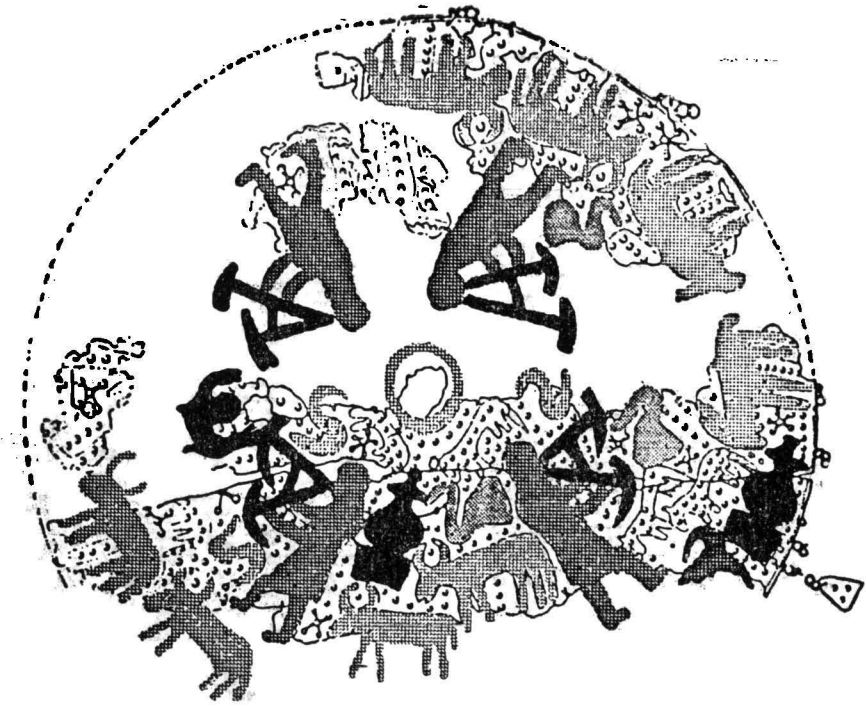


Abb. 1



Alb. 2. |

guren, die optisch quasi als Trenner zu diesen Musikergruppen hinführen: es handelt sich dabei um zwei kleine Vierfüßler der ersten Szene und in der zweiten um eine Frau mit Gefäß in Händen, einem weiteren kleinen Vierfüßler, sowie um ein Wasservogelsymbol im Tierzug der unteren Zone. Die deutlich gezeichneten Schöpfgefäße mit Hebelgriff¹⁷ in demselben Abschnitt weisen mit ihren Griffen ebenfalls nach rechts, so daß sie eine imaginäre Persönlichkeit ergreifen könnte¹⁸.

Obwohl der große Fries als unendliches Band gelesen werden kann, habe ich mich entschlossen, die Friesabrollung bei der unbedeutenderen Nietung zu Anfang (der ersten Szene beginnen zu lassen. Auch wenn die Nietreihe zwischen der Szene 2 und 3, die bisher als Beginn der Darstellung angesehen wurde, durch ein Punkt-Buckel gesäumtes vertikales Band! zum Teil betont erscheint, wird sie doch durch zwei überlappende Tiere im oberen Bereich der Ziste – Wasservogel und Pferd (Reiter?) – stärker mit dem vorangehenden Bildinhalt verbunden, während durch die jetzige Anordnung m.E. die Bedeutung und Aussagekraft der beiden großen Wasservögel sowie der großen Sternrosetten¹⁹ für Anfang und Ende des Zuges bzw. für dessen Zusammenschluß klar hervortritt.

Die erste Szene bezieht sich daher auf die drei verschieden gewandeten „Wickelkinder“ in Frontalansicht, mit erhobenen Armen und „Kopfschmuck“²⁰; zwischen ihnen befinden sich je zwei Rinder und zwei „Prunkgefäße“. Darüber, teilweise zerstört, Vögel, während darunter im begleitenden Zug drei größer ausgeführte Tiere – Rind, zurückblickende Geiß, Steinbock – zu sehen sind.

Die zweite Szene umfaßt die Aulosbläser mit den sie umgebenden Frauen: zwischen den Auleten und nachgereiht sind je zwei übereinander angeordnete „Prunkgefäße“, ein kleiner Vierfüßler und je ein Schöpfgefäß mit rechtsseitig angesetztem Hebelgriff zu sehen²¹. Von rechts wenden sich noch zwei kleine Vierfüßler den Musikanten zu, während links von ihnen drei hintereinander herschreitende Frauen²² mit im Opfergestus vorgestreckten Händen dargestellt sind²³. Über diesen scheint schwebend

¹⁷ Zur Gefäßbenennung vgl. MERHART 1969 a, 302 ff. – auf Karte 2 sind sowohl Bronze-als auch Tonformen dieses Gefäßtyps zusammengestellt. Nach PRÜSSING (1991, 43 f./Kleinklein Nr. 83) stammt ein bronzenes Schöpfgefäß mit Hebelgriff aus Kleinklein selbst, das bei MERHART (1969 a, 374, Taf. 34/15) unter „Leibnitzer Feld“ geführt wird, damit ist das auf der Ziste XIII und dem zugehörigen Deckel gemeinte Gefäß auch im Original vom selben Fundort bekannt.

¹⁸ Vgl. die „Prunkgefäße“ beim ersten Auletenpaar: an das untere zwischen den Musikanten und an das obere nachgereichte schließt jeweils direkt der Hebelgriff des Schöpfgefäßes an bzw. geht von diesen „Prunkgefäßen“ aus (vgl. dazu SCHMID 1933, 269 – vgl. aber auch die Darstellung auf dem Zistendeckel Abb. 2, wo das Schöpfgefäß linker Hand anschließt und umgekehrt, d.h. im quasi ausgeleerten Zustand wiedergegeben ist). Ein ebensolches Schöpfgefäß befindet sich außerdem noch zwischen dem dritten Musikantenpaar wie auch zwischen den Auleten des Deckels: es könnte dies ein Trankangebot an sie bedeuten, als Personen, die vom Göttlichen erwählt wurden (vgl. Hesiod und Homer, die als Musiker /Dichter Verbindung/ Berührung mit dem Göttlichen haben, da sie ihre Kunst als ein Geschenk der Götter empfinden); diese jeweiligen Einzelszenen könnten aber auch als Kürzel der Gefäßgruppierung rund um das erste Bläserpaar und damit als diese dahinterstehende Intention (kultische Handlung) aufgefaßt werden. Zum Kultgebrauch der Schöpfgefäße (Schöpfer, Tongefäße) vgl. Anm. 33.

¹⁹ Für die Bedeutung der Rosetten und Vögel vgl. die Ausführungen weiter unten im Text sowie Abb. 3 u. 4; zum Begriff Sternrosette vgl. Anm. 27.

²⁰ Das „Wickelkind mit erhobenen Armen“ (vgl. auch SCHMID 1933, 269) und „Kopfschmuck“ stellt genauso ein Symbol dar wie die „Frau mit erhobenen Armen“ (vgl. dazu NEBELSICK 1992, 405 f.; A. EIBNER 1980 a, 63; auch BIEL 1985, 97 f., 100, Abb. 57, 61–63, Taf. 29–31). Als „Kopfschmuck“ sehe ich die Punktbegleitung des Kopfes an: vgl. dazu die Frauengestalten/darstellungen im Osthallstattatraum, speziell im Kalenderberggebiet (NEBELSICK 1992, bes. 406, 407/Tab. 2; DOBIAT 1982); bes. zu Kopfputz siehe: im Original (K. SIMON 1987; auch FEGER u. NADLER 1985), in Darstellung (GALLUS 1934, Taf. 3 u.

3a; A. EIBNER 1980 a, Taf. 31; FOSSATI 1991, 66 f., Fig. 112/Notivfigur mit Scheibe am Kopf, vgl. auch Fig. 110 u. 111; (CHIECO BIANCHI u. TOMBOLANI 1988, 102/Abb. 133); es kann sich natürlich auch um einen Schleier/Kopftuch (vgl. Situlenkunst: LUCKE u. FREY 1962, 14–16) oder um eine Haartracht handeln (vgl. Kopf: KOS-SACK 1992, 235 f.; CHIECO BIANCHI u. TOMBOLANI 1988, 117/Abb. 154, vgl. auch 80/Abb. 100).

²¹ Vgl. dazu Anm. 17 u. 18.

²² Zur Ansprache für eine Frau ist die Kopf – und Gewanddarstellung heranzuziehen: bei der Frau reicht das Gewand immer bis über die Knie auf die Wade herab – besitzt also Wadenlänge, gleichgültig wie immer es wiedergegeben ist (trocken oder hosenartig: vgl. die unterschiedlichen Gewandkonturen der hier auf Ziste XIII dargestellten Frauen), im Gegensatz zum Mann, wo die Darstellung einen unbedeckten Unterleib bzw. nur ein bis zu den Oberschenkeln reichendes Gewand vernuten läßt (vgl. dazu auch A. EIBNER 1986 b, 286 ff.); bei der Kopfdarstellung kann es sich bei der Frau um eine Haartracht – Zopf – (vgl. KOS-SACK 1992, 235 f.) oder um einen Schleier handeln, wenn wir die Situlendarstellungen mit heranziehen (LUCKE u. FREY 1962, 14–16; bes. FREY 1969, 105/Nr 18, Taf. 67 – Gürtelschleife von Carceri, wo der Schleier zopfartig absteht), während sie beim Mann als Helm mit Helmbusch interpretiert wird (vgl. dazu auch SCHMID 1933, 269 – Interpretation).

²³ Vgl. dazu die Certosasilula, wo Männer mit sakralem Gerät (verhüllt!) in Händen den Opferzug anführen, während Frauen Gefäße und andere Gerätschaften auf dem Kopf balancieren (A. EIBNER 1981, 265, Abb. 1); aus dem griechischen Bereich vgl. z.B.: Hekabe als Priesterin bringt mit den sie begleitenden Frauen ein Gewand als Opfer für die Gottheit dar ((SCHEFOLD, 1964, 42, Taf. 30 u. 31); vgl. dazu andere Opferzüge wie Panathenäenzug (BOARDMAN, DÖRIG, FUCHS u. HIRMER 1976, 144, Taf. 193 oben), Opferzug für Athena Promachos (E. SIMON 1980, 193, Abb. 176), Übergabe des Hochzeitsgewandes an Persephone (z. MATT u. ZANOTTI-BIANCO 1961, 130, Abb. 142); vgl. aus dem etruskischen Bereich den Opferzug auf der Situla di Plikašna aus Chiusi (STARY 1981, Taf. 16 u. 18).

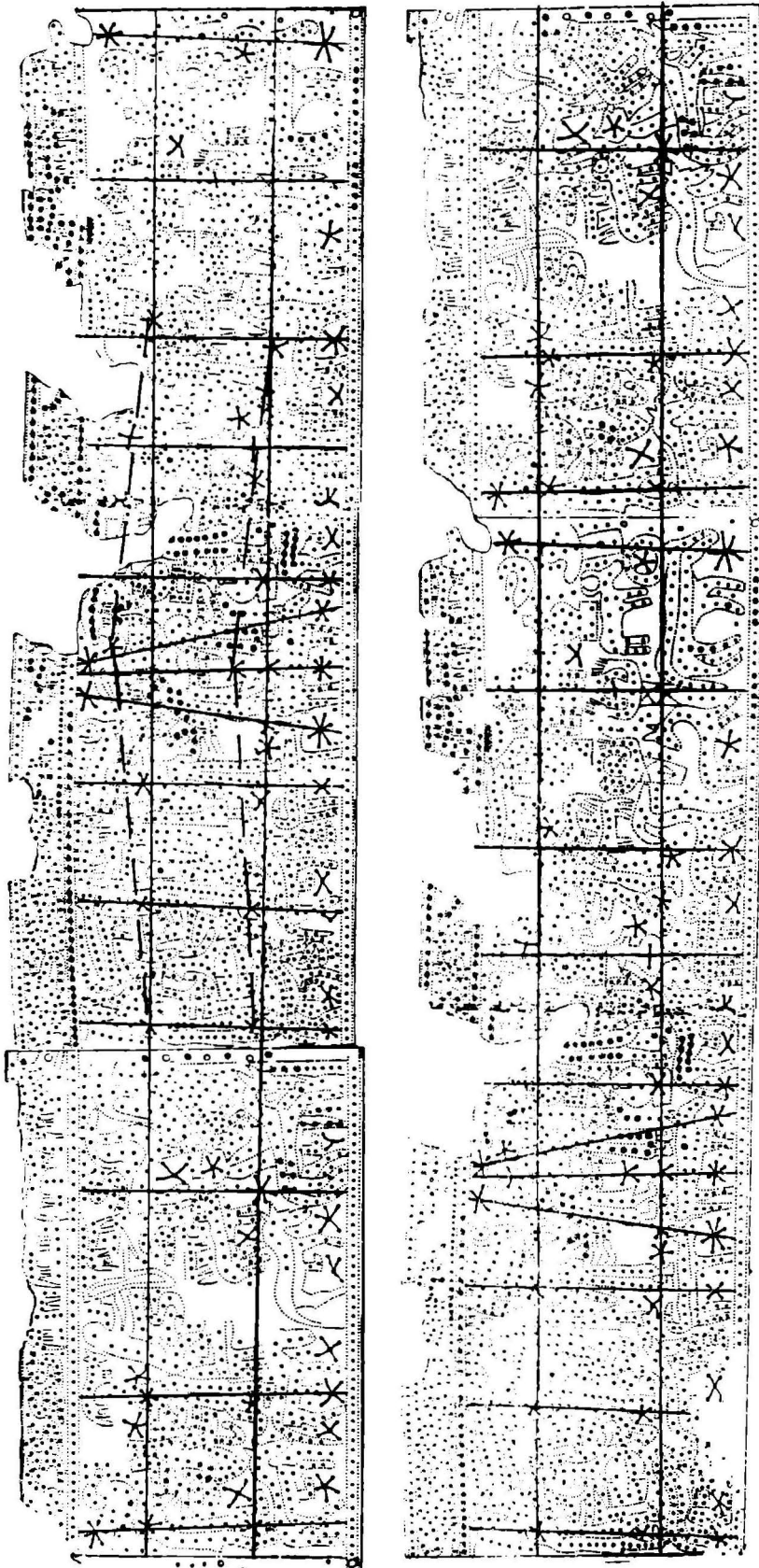


Abb. 3

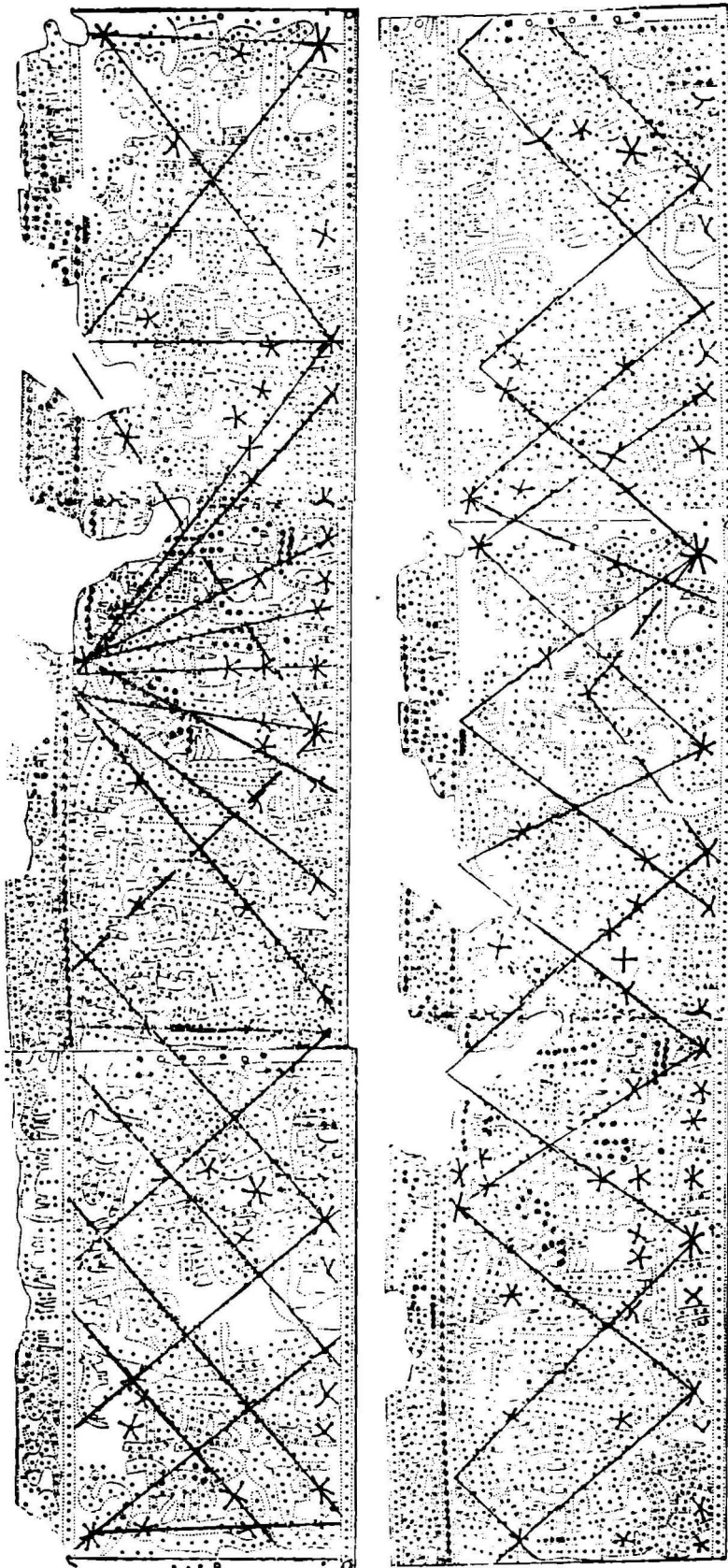


Abb. 4

eine ebensolche Frau, allerdings mit einem eingeschriebenen Tier im Gewand (einem kleinen Vierfüßler) und einem Gefäß in der Hand, auf die Gruppe zuzukommen²⁴. Nach oben schließen zwei Hühnerköpfe (Pfaue?) den Fries ab, während im Tierzug unten zwischen zwei Reitern zwei hundeartige Tiere²⁵ mitziehen. Eine weitere, inmitten von Tieren retrograd dargestellte Frau, die sich ebenfalls mit einem Gefäß in Händen dem zweiten Musikantenpaar zuwendet, kann man nach dem weiter oben Gesagten wohl auch auf den gerade beschriebenen Bildausschnitt beziehen.

Die dritte Szene zeigt einen ithyphallischen Mann, der mit Pfeil und Bogen ausgerüstet, von verschiedenen Tieren umgeben, auf einem Vierfüßler (Pferd?)²⁶ steht: von diesen lassen sich die drei kleinen Vierfüßler mit den drei Wasservögeln zu einem gleichsam hängenden Dreieck verbinden, das den Bogenschützen nur am Rande, sonst aber vor allem den Bogen umschließt. Während die zwei Rinder mit dem darüber angeordneten, etwas größeren Steinbock ein gegengleiches, quasi stehendes Dreieck bilden, in das von unten her der auf dem aufgezäumten Pferd sitzende Krieger hineinragt. Gegen den oberen Tierfries zu, vor dem Steinbock, schließt ein Reitersymbol die Gruppe ab. Zwischen dieser letzten Szene und dem von uns betrachteten Beginn befindet sich die dritte Musikantengruppe, nur mit einem Schöpfgefäß zwischen sich und einem besonders großen Wasservogel mit aufsitzen- der Sternrosette über dem linken Bläser.

Ich hoffe, mit dieser Beschreibung die reale Bildaussage verdeutlicht zu haben. Welche weiteren hermeneutischen Schlüsse können aber noch gezogen werden?

In der ersten Szene sind die drei „Wickelkinder“ insofern differenziert, als gerade die mittlere Figur durch eine Sternrosette²⁷ im Kopf hervorgehoben wird. Außerdem sind bei ihr auch alle Finger überdeutlich dargestellt. Bei der links flankierenden Gestalt sind zwar beide Arme, sonst aber nur die rechte Hand angegeben, während die rechts vorangestellte keine Hände bzw. Finger zeigt. Wesentlich für die Aussage scheint aber auch die Armhaltung selbst zu sein – das Emporheben der Arme²⁸, die eine Punktlinie vom übrigen ungegliederten, „gewickelt“ scheinenden Körper absetzt. Dieser hat bei der mittleren Figur eine kreuzförmige Schnürung, während das linke „Wickelkind“ ein gekreuztes Band über der Brust trägt und bei ihm durch den nach unten gerichteten Pfeil die Scham angedeutet erscheint. Dagegen wirkt die rechte Figur wie ein Xoanon, ein ungegliedertes Bild, das wie ein Gebildebrot nur eine Längsbetonung der Körperachse zeigt²⁹. Diese Hervorhebung der mittleren Figur bzw. der Mitte oder Höhe an sich spiegelt auch das darüber dargestellte Register wieder, bei

²⁴ Bei dieser Frau handelt es sich offenbar um die Anführerin der Gruppe, das ergibt sich nicht nur aus der Rosettenanalyse (zwei Sternrosetten im Kopfbereich dieser Figur und zwei über ihr: sie lassen sich vertikal, aber auch als Mittelpunkt von Strahlenbündeln mit den Rosetten unter den Hunden im Tierzug verbinden), die hier einen Höhepunkt des Dargestellten akzentuiert, sondern auch aus dem in ihrem Gewand eingeschriebenen Tier, das sicher eine besondere Bedeutung hat, wobei unklar ist, ob es als poikiles Gewebe gemeint ist oder ein ihr attribuiertes Tier darstellt. Zum Bildmotiv vgl.: Majersch – Frauendarstellung mit einem „Kind“ im Gewand (BERG 1962, 36/Grab 89, Taf. 29/1) oder böotische Amphore mit „Herrin der Tiere“, in ihrem Gewand ein Fisch (E. SIMON, 1980, 150, Abb. 139).

²⁵ Zur Bedeutung dieser Tiere vgl.: das Gürtelblech aus Krain mit einer Männerprozession auf eine hundeartige Statue hin (LÜCKE u. FREY 1962, 71/Nr. 20, Taf. 33; GEUPEL 1972), die Scheibe von Montebelluno mit einem ebensolchen sich vor einer Frau hochreckenden Tier (KRISSE 1962, 85 f. – vgl. mit Gurinavotivblech, Taf. 56/62; CHIECO BIANCHI u. TOMBOLANI 1988, 49/Abb. 55, vgl. auch 133/Abb. 182 u. 183), die Hunde im Opferzug der Certosasilula (LÜCKE u. FREY 1962, 69/Nr. 4, Taf. 18 u. 64), sowie die gezähnten Wölfe aus Stillfried/March (PUCHER 1986, 23 ff., bes. 58 ff. – Wolf: 60f.; vgl. dazu BLÄNKLE 1986, 188), die Hundebestattungen (BEHRENS 1964; BLÄNKLE 1986; M. KAUS 1985) und die Hundepastiken aus Gräbern (POLENZ 1975) sowie zum Hund allgemein (MARINGER 1981).

²⁶ Vgl. Reiter und Reitersymbole, so wäre nach der Bauchkontur m.E. ein Pferd zu rekonstruieren. Über die Bedeutung des Pferdes vgl.: die Mitgabe von Wagen und Pferdegeschirrtteilen in gehobenen Gräbern der Hallstattzeit

(Vierrädrige Wagen 1987; KROMER 1986, 54 ff.; EGG 1989 a; PIGGOTT 1983; HOPPE 1989, 169 ff.; POLENZ 1978; 1977; SPIESS 1931, bes. 125 ff.; vgl. dazu auch KOSSACK 1992, 233 f.), die Teilnahme der Reiter bzw. Wagen am kultischen Umzug/Opfer (Strettweg – Anm. 14; Kalenderbergbereich – NEBELSICK 1992, 410 ff., Tab. 1 u. 2; Holzthron von Verucchio – KOSSACK 1992, 236, 238 f.); zur Verbindung der Frau/Göttin mit dem Reiter (NEBELSICK 1992, 410 ff.; vgl. auch die Verbindung des Thrakischen Reiters mit der Göttin – MAZAROV 1978; 1989; OPPERMAN 1984, 126 ff. u. Register).

²⁷ Mit dem Terminus Sternrosette bezeichne ich eine Rosette, deren einzelne kleine Punktbecken durch kleine Strahlen verbunden sind: diese schwanken zwischen zwei und sechs, meist bilden jedoch vier bis sechs Strahlen die Rosette; vor allem die sechsstrahligen besitzen dann Schlüsselpositionen für den Aufbau des Bildprogramms – vgl. Abb. 3 u. 4 (FREY 1969, 49 f., vor allem 53 u. Anm. 253 – „Derivate solcher Punktrosetten“; KOSSACK 1992, 238 – „gelten als Füllmuster, gehen aber... sicher über ornamentales Beiwerk hinaus“).

²⁸ Für den Gestus „erhobene Arme/Hände“ und die sich dahinter verborgende Intention – sie kann sowohl Erscheinung der Gottheit als auch Anbetung ausdrücken – vgl. DEMISCH 1984.

²⁹ Zu den „Wickelkindern“ vgl.: die Bronzeblechfigürchen vom Hochbühl bei Meran (HOERNES 1893, 104 f., Fig. 35–37; vgl. auch Anm. 20 sowie MERHART 1969 b; EGG 1986; v. HASE 1973, 53 f., Taf. 3) – es wäre wert, die seit HOERNES' Zeiten stark angeschwollene Gattung dieser Symbolfiguren in einer eigenen Studie gemeinsam zu betrachten (vgl. dazu auch POLENZ 1986, 223).

dem ein auf einer Bodenlinie stehendes Rind beidseits von „Prunkgefäßen“ umgeben wird. Wenn wir die fragmentierte oberste Zone noch miteinbeziehen, wird hier durch die Vögel auch noch ein Bezug nach oben – zur Götterwelt – angedeutet, denn hier laufen auch die beiden Seitenkanten des imaginären Dreiecks zusammen, dessen Bodenlinie durch die drei größer dargestellten Tiere des Umzuges gebildet wird³⁰. Von zusätzlicher Bedeutung für das Geschehen ist aber die jeweilige Sternrosette vor dem großen Wasservogel oben und unten vor dem großen Rind, indem dadurch auf den Lesebeginn desselben hingewiesen wird³¹.

In der Tierprozession der unteren Zone stellt eine Sternrosette nicht nur das Rind besonders heraus, sondern die ganze untere Zone scheint dadurch hervorgehoben zu sein, da die Rosetten besonders gehäuft zwischen den Tieren zu finden sind, während sie in der oberen Frieszone insgesamt nur viermal vorkommen³². Der Zug selbst wird durch die Tiere quasi zweigeteilt: indem lediglich unter der dritten Szene und unter Einbeziehung der Auletenpaare (hier auch im oberen Friesteil) Reiter dargestellt sind, während spezifisch einheimische Tiere – wie Rind, Geiß und Steinbock unter der ersten Szene und Hunde unter der zweiten, vermutlich als göttliche Attribute zu deuten –, statt des Reiters im ersten Abschnitt erscheinen. Daß aber durchgehend Reiter den Umzug begleiten, deutet m.E. nicht nur das Reitersymbol unter den ersten Musikanten an, sondern genauso je eine Darstellung dieses Symbols über den beiden ersten Agonistenpaaren.

Die ungeordnet, scheinbar „schwebend“ wiedergegebene Frau der zweiten Szene ist durch das eingeschriebene Tier und die beiden Sternrosetten im Kopf wieder besonders hervorgehoben. Sie scheint mir einen Opferzug anzuführen, da sie ein Gefäß in ihren Händen hält wie auch die retrograd dargestellte Frau, während die darunter abgebildeten Frauen ihre Hände im Opfergestus nach vorne gestreckt halten³³. Für mich stellen daher die vier „Prunkgefäße“ im Bereich der Musikanten dieses Abschnittes gleichfalls einen Bestandteil der Opferung, im Sinne von sakralem Gerät³⁴ dar. Insofern kommt auch hier der oberen Frieszone eine besondere Bedeutung zu, als Vögel (Hühnervogel-Pfau?) die Beziehung zur Götterwelt herzustellen vermögen³⁵.

Durch eine Sternrosette im Kopf werden auch die Musikanten selbst besonders hervorgehoben, stellen sie doch durch ihre Musik eine Verbindung zum Göttlichen her. Eine Ausnahme bildet dabei scheinbar das erste Paar, doch finden sich auch hier Sternrosetten zwischen den Beinen der Bläser, die damit die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters auf das Opfergeschehen hinlenken sollen. Genauso weist eine Sternrosette im Kopf des Reiters auf dessen besondere Bedeutung im kultischen Umzug und infolgedessen im Bildprogramm hin³⁶.

³⁰ Die zentrale Lage der Rosette im mittleren „Wickelkind“ läßt sich je nach Auffassung als Diagonalschnittpunkt oder als Zusammentreffen von antithetisch liegenden oder stehenden Dreiecken deuten, wobei diese Ambivalenz teilweise durch das Bildprogramm vorgegeben ist (vgl. Steinbock – Rind – Wickelkind; Steinbock – Wickelkind – Wasservogel, oberer Reiter – Wickelkind – Rind in Abb. 4).

³¹ Verbinden wir diese beiden, so haben wir hier genauso zwei parallele Linien (Anfang und Ende der Abrollung) vor uns wie bei der „schwebenden Frau“, wodurch sie unser Augenmerk besonders auf sich ziehen: hier auf den Mittelpunkt des Geschehens – Opferszene –, dort auf Anfang/Ende desselben (vgl. auch Anm. 41–43 u. Abb. 3 u. 4).

³² Die Sternrosetten der oberen Zone kommen jeweils nur gedoppelt vor und zwar nur an besonders wichtigen, für das Bildprogramm wesentlichen Stellen: Anfang/Ende und Opferung etwa in der Mitte des Frieses („schwebende Frau“) (vgl. dazu auch Anm. 31). Von diesen Rosetten lassen sich aber auch Linien zu den verschiedenen Rosetten im unteren Tierzug ziehen, sodaß sich Strahlenbündel über diese beiden Szenen ergießen – vgl. Abb. 3 u. 4.

³³ Für ein Opfer spricht das Gefäß in Händen der Frauen; vgl. die Statuetten aus venetischen Heiligtümern (KRISSEINRICH 1970, 1194 ff., 1235 ff., 1281); Schöpfergefäße/Schöpfer sind als Opfergabe sowohl im Original (KRISSEINRICH 1970, 1297 ff., bes. 1302 ff.; DÄMMER 1986) als auch bildlich (Certosiasitula – LÜCKE u. FREY 1962, Taf. 18 u. 64; vgl. auch FREY 1969, 90 u. 48) nachgewiesen (vgl. dazu auch Anm. 17 u. 23); vgl. auch die mitgetragenen Gefäße, Holzbündel und Opfertiere auf den Situlen (aufgelistet bei: A. EIBNER 1981, Abb. 1; vgl. dazu auch

STARÝ 1981, Taf. 16; SCHUMACHER 1983, Abb. 2/1); für die besondere Rolle der Frau im Osthallstattkreis auch im Kultgeschehen; vgl. NEBELSICK 1992; auch KROMER 1986, 35 u. DOBIAT 1982; A. EIBNER 1986a, 44.

³⁴ Es ist auffallend, daß sich in der Nähe dieser Gefäße wie „Prunkgefäß“ (nach SCHMID 1933, 269 – „einem Idol nicht unähnlich“) und Schöpfergefäß mit Hebelgriff immer auch Vögel befanden: bei den „Wickelkindern“ ein großer Wasservogel und ein Hühnervogel; bei den Musikanten Hühnervogel (Pfau?); bei der retrograd dargestellten Frau und dem zweiten u. Auletenpaar Wasservogelsymbole wie auch beim letzten Bläserpaar, während beim Bogenschützen auch dessen Waffe damit umgeben ist. Für die Bedeutung der Vögel im Kult vgl.: die Vogelschau im antiken Bereich und die verschiedenen Vogeldarstellungen (allg. ROES 1940; schon für die älteren Metallzeiten: KOSSACK 1954; SCHAUER 1989) sowohl im Kalenderberggebiet (DOBIAT 1982, 308/Abb. 21; NEBELSICK 1992, 416 ff., 416/Tab. 5) als auch auf den Situlen (LÜCKE u. FREY 1962, 41 ff., für Abb. vgl. Register: Vögel) und in der Oberpfalz (WAMSER 1986).

³⁵ Vgl. damit auch die fragmentierte Darstellung der ersten Szene, in der neben dem Hallstatt (Wasser) vogel ein Hühnervogel zu erkennen ist; siehe auch Anm. 34.

³⁶ Vgl. zu den Musikanten (A. EIBNER 1986b; 1993), zum Reiter (Anm. 26), weiters zum Pferd (DOBIAT 1982, Abb. 20, wobei Nr. 4 u. 6 Rinderfiguren darstellen; POLENZ 1977; TERŽAN 1989), zum Rind (FRANZ 1966), zum Hirsch (BRENTJES 1962; PAULI 1983, bes. 473 ff.), zu Tieren allgemein (DE VRIES 1961, 171 ff.; SCHWAPACH 1974; GREEN 1986, 171 ff.).

Der zugehörige, leider stark fragmentierte Deckel wiederholt m.E. nur das Bildprogramm der Ziste, anscheinend aber in anderer Zusammenstellung, d.h. die Betonung der einzelnen Figuren und die innere Aussage der Szenen ist anders gewichtet. Unter den nach links gerichteten Tieren kommt lediglich als neues Element ein weiterer ziegenartiger Vierfüßler hinzu, wie wir ihn auch vom Bildprogramm anderer Zisten des Kröll-Schmiedkogels kennen³⁷. Soweit man den Fries rekonstruieren kann, begleiten diese Tiere den Rand umlaufend, einmal liegt zwischen ihnen allerdings auch ein „Prunkgefäß“: es sind Rinder mit Punktbetonung des Gehörns, ein Hund und Ziegenböcke – nach dem vorhandenen Platz zu urteilen, könnten es ursprünglich wohl vierzehn gewesen sein³⁸. Das innere Friesbild wird vermutlich durch vier Auleten³⁹ radialsymmetrisch unterteilt, zwischen denen wieder eine Figur in Frontalansicht mit erhobenen Armen (Hand gezeichnet) und „Kopfschmuck“, „Prunkgefäße“ und Schöpfgefäße mit Hebelgriff, Rinder, Vögel und kleine Vierfüßler erkennbar sind⁴⁰. Sternrosetten heben auch hier wieder Wesentliches für die Aussage hervor: so zeigen die beiden Rosetten zwischen Rind und Steinbock wohl den Beginn der Leserichtung an, wenn wir die Ziste zum Vergleich heranziehen.

Wir haben jetzt schon einige Male auf die Bedeutung der scheinbar ungeordnet im Fries eingezeichneten Sternrosetten hingewiesen, die m.E. den Schlüssel zum Verständnis des Bildprogramms und damit zum Bildinhalt liefern: es betrifft vor allem die fünf- und sechsstrahligen Rosetten, die miteinander verbunden, die Aussage des Dargestellten klarlegen bzw. Einblicke in das Kompositionsschema des Künstlers gewähren.

Anfang und Ende werden so durch eine besonders große Sternrosette in Verbindung mit einem Wasservogelsymbol gekennzeichnet. Gehäuft auftretende Sternrosetten finden sich darüber hinaus überall dort, wo die Bildaussage dem Künstler ein besonderes Anliegen war⁴¹. Für das Kompositionsschema selbst ergibt sich dadurch als ornamentales Grundlinienmuster ein linearer Raster von mehr oder weniger quadratischen bis rechteckigen Feldern bzw. Zickzacklinien, Rauten oder Strahlenbündel, je nachdem wie man die Rosetten untereinander verbindet⁴². Es liegt dem Fries somit auch ein geo-

³⁷ Zisten mit Ziegenböcken: große Böcke – außer Dekel XIII, Ziste VII, VIII, XI und XII; kleine Böcke – Ziste VII, XI und XII (vgl. SCHMID 1933, 270 f., Abb. 46; 248 f., Abb. 28, Taf. Ia; 249 f., Taf. Ib; 264 ff., Abb. 41–44; 267 f., Abb. 45a–b / PRÜSSING 1991, Taf. 131/Nr. 352; Taf. 112–113/Nr. 336; Taf. 114–115/Nr. 337; Taf. 116–117/Nr. 338; Taf. 118–119/Nr. 339; SCHMID 1933, 248 f., Taf. Ia; 264 ff., Abb. 41–44; 267 f., Abb. 45a–b / PRÜSSING 1991, Taf. 112–113/Nr. 336; Taf. 116–117/Nr. 338; Taf. 118–119/Nr. 339).

³⁸ Vom liegenden „Prunkgefäß“ ausgehend nach links: ein Hund (Schwanz erhalten), 3 Fehlstellen, zwei Rinder mit Punktbetonung des Gehörns, 3 Fehlstellen, ein Tierkopf-fragment, zwei Rinder (davor zwei Sternrosetten bis zum Bock), zwei Böcke (davor eine Sternrosette bis zum Gefäß – womit der Anschluß gegeben ist) – vgl. Abb. 2.

³⁹ Erhalten sind: zwei Auleten ganz, die mit dem Rücken zueinander stehen (vgl. A. EIBNER 1986b, 280 – durch die Publikation von PRÜSSING 1991 ergibt sich aber eine Vervielfachung der Auleten!), und von zwei weiteren, als solche von mir rekonstruiert, nur die Füße bzw. die Beine bis zum Unterleib. Durch sie ergänzen sich die Bläser zu je zwei agonartig zusammenspielenden Musikanten, die hier allerdings weiter gestellt sind, sodaß sie in Abständen von je etwa einem rechten Winkel (Achsenkreuz) aufgetragen sind. Zu dieser kreuzförmigen Anordnung vgl. z.B.: Deckel Benvenuti/Este Grab 124 (FREY 1969, 104, Taf. 64 u. 65) – hier auch zwei Zonen: einen äußeren Tierfries und einen inneren kreuzförmig unterteilten mit Vögeln.

⁴⁰ Hinter dem bis zum Unterkörper erhaltenen Auleten ist noch eine weitere kleinere Figur von den Füßen bis zum Unterleib erhalten, die mit dem Rücken zu ihm steht und sich daher von ihm weg bewegt/sich etwas Anderem zuwendet (leider nicht erkennbar). Über dem ersten Ziegenbock (vor dem Rind) im Tierzug läßt sich vielleicht der punktierte Winkelhaken neben dem Schöpfgefäß zu einem „Prunk-

gefäß“ ergänzen, wie es auch zwischen den beiden gut erhaltenen Auleten bzw. auf der Ziste zu sehen ist.

⁴¹ Wie z.B. die vertikale Achse: zu Anfang und Ende des Frieses (vgl. Anm. 31 u. 32) wie auch zwischen den Hunden im Tierfries der unteren Zone und der „schwebenden Frau“ in der oberen, sodaß sich in beiden Fällen mehrfachgeführte Linien ergeben – oder die Rosettenkumulierung: bei dieser Frau selbst, ebenso wie bei dem „Prunkgefäß“ mit abgeschlossenem Schöpfgefäß zwischen dem ersten Musikantenpaar, zwischen den drei hintereinander herschreitenden Frauen und im Kopfbereich des rechten Bläfers des letzten Paares.

⁴² Vgl. dazu Abb. 3. u. 4. Ausgangspunkt für Strahlenbündel wären z.B. die beiden Rosetten über der „schwebenden Frau“ oder die große Rosette zwischen den beiden Hunden im unteren Tierzug oder die große Rosette über dem großen Wasservogel am Ende des Frieses.

Generell läßt sich feststellen, daß man den Fries nach verschiedensten Gesichtspunkten gliedern kann: durch die Auleten erscheint er dreigeteilt, ebenso durch das Gitternetz (untere Zone: Tierzug, mittlere Zone: die szenischen Darstellungen, obere Zone: Tier- und Vogeldarstellungen), während sich im Szenenzusammenhang eine Zweiteilung zu ergeben scheint (1. Abschnitt: „Wickelkinder“ – Auleten – Opfer // 2. Abschnitt: Auleten – Bogenschütze – Auleten – siehe auch die Zusammenfassung im Text), die auch im unteren Tierzug zum Ausdruck kommt (Tiere // Reiter – das Reitersymbol im 1. Abschnitt sowie die beiden Symbole in der oberen Frieszone, etwa in der Mitte des jeweiligen Abschnittes, deuten nur allgemein die Reiterbegleitung des Umzuges an; der einzig real dargestellte Reiter findet sich in der Mitte des Reiterzuges im 2. Abschnitt). Dieselbe Teilung in zwei Abschnitte ergibt sich aber auch durch die vertikalen Mehrfachlinien, die aus der Verbindung der Rosetten entstehen (siehe Anm. 31 u. 32, 41 sowie Abb. 3), parallel dazu erscheinen auch vertikal angeordnete Wasservögel (zwischen der retrograd dargestellten Frau und dem zweiten Auletenpaar).

metrischer Aspekt zugrunde und nicht nur eine aspektive Grundrichtung⁴³, in der der Inhalt des Dargestellten als Aspekt wesentlicher für den Künstler ist, als die korrekte bzw. perspektivische Darstellung⁴⁴.

Zusammenfassend läßt sich daraus erkennen, daß nicht nur die figurale Analyse sondern auch die scheinbar ungeordnet angebrachten Sternrosetten dasselbe Ergebnis zeigen, indem sie uns darauf hinweisen, daß wir es hier mit einem wohl durchdachten, analytisch aufgebauten Bildprogramm zu tun haben — m.E. religiös-kultischen Inhalts: so stellt wahrscheinlich der erste Teil eine Opferszene zu Ehren einer Gottheit dar⁴⁵, während im zweiten Teil entweder die Gottheit selbst vor uns steht bzw. eine Mythe, Legende oder ein Ereignis aus dem Leben einer Gottheit oder eines Heros erzählt wird.

Für mich ist daraus auch die für spätere Zeit überlieferte lange Lehrzeit der keltischen Druiden erklärbar: denn wenn auch die Analyse keltischer Bildwerke eher den Kreis als Grundlage für den Kompositionsaufbau erkennen läßt⁴⁶, so steckt auch dort religiöses Gedankengut hinter den realen Bildern und das „Handwerkszeug“, um dies auszudrücken, mußte erlernt werden. Ähnliches wird m.E. auch für die Hallstattzeit gegolten haben, wengleich wir hier mit anderen Kompositionsregeln rechnen müssen⁴⁷.

Für die Zisten von Kleinklein ergibt sich daraus, daß wir auch bei jenen mit geringerem Bildprogramm mit den hier besprochenen Elementen in Variationen rechnen müssen. Eine genauere Ana-

⁴³ Vgl. Anm. 12, 30–32, 42. Ich spare mir eine nochmalige Beschreibung der Bedeutungslinien, die sich aus der Verbindung der Sternrosetten ergeben (vgl. Abb. 3) und die m.E. durch eine Zusammenschau zur Steigerung der Bedeutung des Bildprogramms beitragen bzw. hinführen (vgl. Abb. 4). Siehe auch Anm. 47.

⁴⁴ Zur aspektiven Darstellungsweise (allg. BRUNNER-TRAUT 1990, II. Kunst, 7 ff.) vgl.: den aufgeklappten Wagen in der Kalenderbergkunst (GALLUS 1934, Taf. II/1, 5 – Tum. 80; Taf. VI/2, VII/2, 2a – Tum. 28; FELGENHAUER 1962, Abb. 1 u. Taf. XI), den Wagen des Holzthrones von Verucchio (KOSSACK 1992, 240/Abb. 6), den Wagen auf der Kline von Hochdorf (BIEL 1982, 94 f., Abb. 26; 1985, 95, Abb. 54 u. Taf. 25) und Felsbildarstellungen des Valcamonica (SCHUMACHER 1983, Abb. 3/4; FOSSATI 1991).

Zur antithetisch symmetrischen Bildkomposition (allg. SCHEIBLER 1960) vgl.: die Web- und Opferszene von Ödenburg (A. EIBNER 1986a, 307/Taf. 1 – Tum. 27); GALLUS 1934, Taf. XII–XIV – Tum. 27; Taf. XVI/1, 2, XVII/2 – Warischberg/Tum. 3), den Bildaufbau des Holzthrones insgesamt (KOSSACK 1992, 235 ff., bes. 238 f., 240/Abb. 6: sieben Radsymbole, wobei das mittlere, größere die Bildachse angibt, der sich alles zuwendet: dieses Rad ruht auf einer Vogelsohlenbarke (vgl. auch EGG 1989b, 261 f., 282), die dazugehörige Szene darunter ist leider nur fragmentarisch erhalten, doch im unteren zweiten Fries läßt sich vermutlich eine Opferszene ähnlich Sopron-Warischberg und eine den Ödenburger Wagenfahrten vergleichbare Szene erkennen, wo sich ebenfalls eine Figur auf dem Wagen befindet und eine weitere hinter dem Wagen her geht bzw. wie hier auf diesen aufsteigt – vgl. dazu A. EIBNER 1980a, 64 ff., bes. 67); Einzelszenen in der Situlenkunst wie z. B. Faustkampf und Musikagon sowie die Certosasilula mit der Kline als sinnfälliges Symbol der Zusammengehörigkeit der Agonisten (gerafft: Musikagon und Zweikampf) (LUCKE u. FREY 1962, Kat. Nr. 1, 18, 21, 22, 33, 35, 40, 42; nochmals aufgelistet: A. EIBNER 1981, Abb. 1).

Zur Darstellungsweise des Künstlers vgl.: dort wo es ihm wichtig erschien bzw. wo es auf den Gegenstand ankam, sind die Umrißlinien aber so sorgfältig geführt, daß die archäologisch faßbaren Einzeltypen erkennbar sind (vgl. Kammschild des Reiters bzw. Schöpfgefäß mit Hebelgriff), sonst wird allenfalls verkürzt (vgl. Reiterflügel unter den Pferden – zur Beschränkung/Betonung auf das Wesentliche: vgl. dazu auch BIEL 1985, 95); darüber hinaus das

hier diskutierte lineare Grundschema im Bildaufbau, durch die Sternrosetten markiert.

⁴⁵ Vielleicht zu Ehren einer dreigestaltigen Gottheit, wenn man die „Wickelkinder“ mit ihren verschiedenen Innenzeichnungen als verschiedene Aspekte derselben Gottheit ansieht. Zu einem vergleichbaren Ritual/Opferhandlung sei auf den Männer- und Frauenzug auf der Certosasilula verwiesen, der sehr viel mehr Einzelaspekte bietet – zum „Großen Fest“ auf den Situlen vgl. auch die Ausführungen bei PAULI 1983, 473 u. Anm. 65–68 u. TORBRÜGGE 1992 sowie KOSSACK 1992, 239 u. 243 – „Schilderungen kultischer Handlungen... ein Fest zu Ehren eines Numens, welches das Werden, die Reife und das Sterben der Natur lenkte und auch das Schicksal der Menschen bestimmte“ (vgl. dazu auch DUNNING 1992, 50).

⁴⁶ Für geometrische Muster vgl. LENNERZ-DE WILDE 1977 u. PAULI 1986, 147; für figurale C. EIBNER (Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung des West- und Süddeutschen Verbandes für Altertumskunde 1988 in Ettlingen; vgl. dazu auch UEBERWASSER 1933). In dem Vortrag in Ettlingen führte C. EIBNER aus, daß UEBERWASSER als Entdecker von Kompositionsgrundlagen von Bildwerken gelten muß: schon 1927 führte er dazu Beispiele von der altägyptischen Kunst bis zum Arc de Triomphe an. Zu den Druiden vgl. de VRIES 1961, 203 ff., bes. 209; PIGGOTT 1968.

⁴⁷ Nach unserer Analyse vermutlich vertikale und horizontale Linien – also ein Gitternetz bzw. Dreiecke, Zickzacklinien und Rauten sowie Strahlbündel. Solche geometrischen Kompositionsschemata sind uns ja von der zeitgleichen Keramik- u. Bronzeverzierung durchaus vertraut (für Zierformen des Osthallstatttraums vgl. z. B.: SIEGFRIED-WEISS 1979; A. EIBNER 1980 a, 57 ff.; KLEMM 1992, 128 ff., 134 ff.; KILIAN-DIRLMEIER 1972). Daß es Konstruktionspläne und meisterhafte Ausführungen gegeben hat, dafür sind die Bronzeamphore von Gevelinghausen (JOCKENHÖVEL 1974, 19 f., Taf. 3/2), der Silberbügel aus der Umgebung von Smederevo (VASIĆ 1988, 43, Taf. 4, 2, 5/2) und die Bronzekline von Hochdorf (BIEL 1985, 94 f.) Beispiele, d. h. man hat sich Vorritzungen und Vorzeichnungen gemacht, bevor man zur Ausführung und Ausgestaltung der Bronzeobjekte überging. Dies gilt noch bis ins hohe Mittelalter, denn die Kunst als techn./Talent ist von den Göttern gegeben und wird ihnen zu Ehren ausgeübt (vgl. Homer und Hesiod; MOSCALU u. BEDA 1991, 218; UEBERWASSER 1933).

lyse wird erst nach sorgfältiger Restaurierung möglich sein. Immer wiederkehrendes Bildrepertoire, das den orientalisierenden Stil, Italien und besonders den Osthallstattkreis verbindet⁴⁸, unterliegt dabei stärkerer handwerklicher und eigenschöpferischer Tradition dieser Bereiche. Fehlende Bildelemente in einem Gebiet lassen dabei keinen zwingenden Schluß auf das Nichtvorhandensein des Motivs oder gar auf das Unverständnis für den Darstellungsinhalt zu⁴⁹: so ist gerade der Osthallstattkreis durch einen Eigenbestand an Musikinstrumenten⁵⁰, aber auch dem originellen Darstellungsmotiv des Bären oder des „Jonas im Wal“⁵¹ sowie der „Frau mit erhobenen Armen“⁵² hervorgehoben.

Es offenbart sich somit auf der Ziste XIII (mit zugehörigem Deckel) im Verhältnis zu den anderen, stärker zonal aufgebauten Zisten aus Kleinklein ein sehr komplexes, vielschichtiges Bildprogramm in einer sonst nicht bekannten Originalität, dessen Analyse durch die mitverwendeten Sternrosetten teils erleichtert, teils bestätigt wird. Mir scheint das ein Höhepunkt der hallstattischen Kunst zu sein, wo man aspektive Elemente durch Gliederung, verschiedene bildliche Anordnung und mit Hilfe der Sternrosetten auszudrücken versuchte.

LITERATURVERZEICHNIS

- L. AIGNER-FORESTI, 1980, *Der Ostalpenraum und Italien: ihre kulturellen Beziehungen im Spiegel der anthropomorphen Kleinplastik aus Bronze des 7. Jhs. v. Chr.*, Diss. Etruscol. Ant. Ital. publ. Ist. Studi Etr. Ital. 3 (Firenze 1980).
— 1992, (Hrsg.) *Etrusker nördlich von Etrurien. Etruskische Präsenz in Norditalien und nördlich der Alpen sowie ihre Einflüsse auf die einheimischen Kulturen*, Akten Symp. Wien-Schloß Neuwaldegg 2. — 5. Okt. 1989. Wien 1992.
- H. BEHRENS 1964, *Die neolithisch-frühmetallzeitlichen Tierskelettfunde der Alten Welt*, Veröff. Landesmus. Vorgesch. Halle 19 (1964).
- F. BERG 1962, *Das Flachgräberfeld der Hallstattkultur von Maieresch*, Veröff. Österr. Arb. Gem. Ur- u. Frühgesch. IV (Wien 1962).
- J. BIEL 1982, *Ein Fürstengrabbügel der späten Hallstattzeit bei Eberdingen-Hochdorf, Kr. Ludwigsburg (Baden-Württemberg)*, Vorbericht. Germania 60, 1982, 61 ff.
— 1985, *Der Keltenfürst von Hochdorf*, Stuttgart 1985.
- R. H. BLÄNKLE 1986, *Eine mittel- bis spätlatènezeitliche Hundebestattung aus Offenbach a.M. — Rumpenheim*, Arch. Korr. bl. 16, 1986, 185 ff.
- J. BOARDMAN, J. DÖRIG, W. FUCHS u. M. HIRMER 1976, *Die griechische Kunst*, München 1976.

⁴⁸ Vgl. dazu die zahlreichen Beispiele in der hier zitierten Literatur aus der sich folgende Motive erkennen lassen: gefäßtragende Frauen, Opfer, Musik und Tanz, vierrädriger Wagen mit Begleitfigur, Spinnen und Weben.

Für Einflüsse vgl. z. B.: KIMMIG 1992; FREY 1992; v. HASE 1992; J. FISCHER 1990; 1984, 26; F. FISCHER 1973; 1982; FREY 1989; FACSAR u. JEREM 1985, 134; PARE 1987; DOBIAT 1988; A. EIBNER 1986b; AIGNER-FORESTI 1980; SIEGFRIED-WEISS 1979; TORBRÜGGE 1969.

⁴⁹ Unsere Aufgabe scheint mir daher zu sein, die Einzelheiten der Bildersprache zu erkennen, ihre Strukturen, den Aufbau und die Gliederung möglichst genau zu erfassen und darzustellen, damit man durch Vergleiche und Abfolgen, durch Veränderungen im Repertoire, zu einer möglichst wahrscheinlichen Aussage und Rekonstruktion gelangen kann, um den Geist, der sich hinter dem realen Bild verbirgt (wozu auch der Gegenstand selbst gehören kann), zu erfassen und damit auch den Menschen dieser Zeit in ihrer Geistigkeit näherzukommen — vgl. dazu die Ausführungen A. JOCKENHÖVELS (1974, 43 ff.) für das Vogel-Sonnen-Barken-Motiv, das auch auf den Kleinklein Bronzen in verschiedener Wiedergabe auftritt (SCHMID 1933, Abb. 10a, 35; PRÜSSING 1991, 104/Taf. 19, 344/Taf. 124, 345/Taf. 125) und auch in Sopron/Tum. 28 zu finden ist (A. EIBNER 1980 a, Taf. 112/2). Um die Komplexität dieser Problematik nochmals vor Augen zu führen, möchte ich darauf hinweisen, daß die Tänzer von Hochdorf mit ihren Körpern nochmals einen Kreis um den Ringbuckel formen,

der sich zwischen ihnen befindet, während die gesamte Szene auf der Rückenlehne der Kline von der Vogelsohlenbarke umschlossen wird.

⁵⁰ Die Diskussion auf dem Pro Lyra Kongreß 1990 in Saint Germain-en-Laye/Paris ergab strittige und konträre Auffassungen zu den Termini Phorminx und Aulos, sodaß ich seitdem die Begriffe Hallstattleier und Hallstatt-aulos vorziehe (vgl. dazu A. EIBNER 1993), um diese Eigenständigkeit auch bei möglich gleichem äußerem Erscheinungsbild zu betonen.

⁵¹ Vgl. das Motiv des Bären (SCHMID 1933, 230 f., Abb. 10a-c, Taf. 1a; FREY 1969, 70 f.; auf der Novilarastele — HOERNES 1898, 640 u. Abb. 192) sowie Verschlucken und Ausspeien eines Menschen durch einen großen Fisch (REICHENBERGER u. DOBIAT 1985).

⁵² Sie ist im Kalenderbergbereich/Osthallstattkreis mit den verschiedensten Bildelementen kombiniert: Spinnen und Weben, Opferung, Musik und Tanz (NEBELSICK 1992, 410 ff., Tab. 2 u. 5) sowie mit dem Baum (vgl. die Ausgrabung von E. STUDENÍKOVA in Dolné Janiky sowie Sopron/Tum. 80, s. GALLUS 1933, Taf. II/2; vgl. auch HOPPE 1989, 169 164/Abb. 2, 1; zum Baumkult vgl. z. B. MAIER 1990) und der Spirale (NEBELSICK 1992, 407/Tab. 2, Loretto 52 u. 41 a; die Außenseite des Holzthrones von Verucchio weist ebenfalls Spiral- und Mäanderverzierung auf — vgl. MONTANARI 1990, 128 f., 134/Fig. 5–6), wobei Einzelszenen und ganze Szenenfolgen vorkommen können (A. EIBNER 1980 a, 64 f.; vgl. zur Motivkombination bildlicher Darstellungen auch UENZÉ 1981).

- H. BORN u. L. D. NEBELSICK 1991, *Ein bronzenener Prunkhelm der Hallstattzeit*, Sammlung Axel Gutt-mann I (Berlin 1991).
- B. BRENTJES 1962, *Cervinae*, Mitt. Anthr. Ges. Wien XCII (Festschr. F. HANČAR), 1962, 35 ff.
- E. BRUNNER-TRAUT 1990, *Frühformen des Erkennens, am Beispiel Altägyptens*, Darmstadt 1990.
- A. M. CHIECO BIANCHI u. M. TOMBOLANI (Hrsg.) 1988, *I Paleovenezi. Cat. Mostra civiltà Veneti ant. Cat. Programma 2*, Padova 1988.
- H. W. DÄMMER 1986, *San Pietro Montagnon (Montegrotto). Ein vorgeschichtliches Seeheiligtum in Venetien*, Studien vor- u. frühgesch. Heiligtümer I (Mainz 1986).
- H. DEMTSCH 1984, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984.
- C. DOBIAT 1979, *Bemerkungen zu den „fünf“ Fürstengräbern von Kleinklein in der Steiermark*, Schild von Steir 15/16 (Festschr. W. MODRIJAN) 1978/79, 57 ff.
 – 1980, *Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Kleinklein und seine Keramik*, Schild von Steir Beih. 1 (1980).
 – 1982, *Menschen darstellungen auf ostalpinen Hallstattkeramik. Eine Bestandsaufnahme*, AAH 34, 1982, 279 ff.
 – 1988, *Hallstattzeitliche Fürstengräber von Kleinklein*, Vorträge 6. Niederbay. Archäologentag, Deggendorf 1988, 135 ff.
- C. DUNNING 1992, *Das Spinnen*, Helvetia arch. 90, 1992, 43 ff.
- M. EGG 1986, *Die „Herrin der Pferde“ im Alpengebiet*, Arch. Korrr. bl. 16, 1986, 69 ff.
 – 1989a, *Hallstattzeitliche Wagen*, Mainz 1989.
 – 1989b, *Ein hallstattzeitliches Ringgehänge im Römisch-Germanischen Zentralmuseum*, Mitt. Anthr. Ges. Wien 118/119 (Festschr. W. ANGELI), 1988/89, 259 ff.
 – 1991, *Neues zum Fürstengrab von Strettweg*, Arch. Österreichs 2/2, 1991, 25 ff.
- A. EIBNER 1980a, *Hallstattzeitliche Grabhügel von Sopron (Ödenburg)*, Wiss. Arb. Burgenland 62 (1980).
 – 1980b, *Die Kunst des Osthallstattkreises und ihre Beziehungen zu den Nachbargebieten*, In: Rola oddziaływan kręgu halszackiego w rozwoju społeczeństw epoki żelaza w Polsce zachodniej na tle śródkowoeuropejskim. Wrocław 1980, 195 ff.
 – 1981, *Darstellungsinhalte in der Kunst der Hallstattkultur. Gedanken zum „überhöhten“ Leben im Situlenbergbereich und Osthallstattkreis*, In: Die Hallstattkultur. Symp. in Steyr 1980. Linz 1981, 261 ff.
 – 1986a, *Die Frau mit der Spindel. Zum Aussagewert einer archäologischen Quelle*, In: Hallstatt Kolloquium Veszprém 1984. Mitt. Arch. Inst. Beih. 3 (Budapest 1986), 39 ff.
 – 1986b, *Musikleben in der Hallstattzeit. Betrachtungen zur „Mousiké“ anhand der bildlichen Darstellungen*, In: Musik in Antike und Neuzeit. Quellen u. Studien Musikgesch. Antike bis Gegenwart I (Frankfurt 1986), 271 ff.
 – 1992, *Zur Lesbarkeit der Bildsymbolik im Osthallstattkreis*, Symp. Thracologica 9. Bibl. Thracologica II (1992), 115.
 – 1993, *Music during the hallstatt period. Observations on „Mousiké“ depicted on Iron Age Circum alpine Vessels*, In: Symp. Pro Lyra in Saint Germain-en-Laye 1990 (im Druck).
- C. EIBNER 1974, *Das späturnenfelderzeitliche Gräberfeld von St. Andrä v. Hgt., p. B. Tulln, NÖ*, Arch. Austriaca Beih. 12 (1974).
 – 1982, *Die hallstattische Kriegerstute von Hirschlanden – ehemals ein griechischer Kouros?*, In: Pro Arte Antiqua (Festschr. H. KENNER). Wien 1982, 117 ff.
- G. FACSAR u. E. JEREM 1985, *Zum urgeschichtlichen Weinbau in Mitteleuropa. Rebkernsunde von Vitis vinifera L. aus der urnenfelder-, hallstatt- und latènezeitlichen Siedlung Sopron-Krautacher*, In: Urgeschichte – Römerzeit – Mittelalter. Wiss. Arb. Burgenland (Festschr. A. J. OHRENBERGER) (1985), 121 ff.
- R. FEGER u. M. NADLER 1985, *Beobachtungen zur urnenfelderzeitlichen Frauentracht. Vorbericht zur Ausgrabung 1983/84 in Grundfeld, Ldkr. Lichtenfels, Oberfranken*, Germania 63, 1985, 1 ff.
- F. FELGENHAUER 1962, *Eine hallstattische Wagendarstellung aus Rabensburg, N.-Ö.*, Mitt. Anthr. Ges. Wien XCII (Festschr. F. HANČAR), 1962, 93 ff.
- F. FISCHER 1973, *KEIMHAIA. Bemerkungen zur kulturgeschichtlichen Interpretation des sogenannten Südimports in der späten Hallstatt- und frühen Latène-Kultur des westlichen Mitteleuropa*, Germania 51, 1973, 436 ff.
 – 1982, *Frühkeltische Fürstengräber in Mitteleuropa*, Antike Welt. Sondernr. 13. Jg. (1982).
- J. FISCHER. 1984, *Die vorrömischen Skulpturen von Nesactium*, Hamb. Beitr. Arch. 11 (1984), 9 ff. As-
 – 1990, *Zu einer griechischen Kline und weiteren Südimporten aus dem Fürstengrab Grafenbühl, perg, Kr. Ludwigsburg*, Germania 68, 1990, 115 ff.
- L. FRANZ 1966, *Das Zeichen des heiligen Rindes*, Arch. Austriaca, 40, 1966, 99 ff.
- O. H. FREY 1969, *Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur figurlich verzierten Torcutik von Este*, Röm. Germ. Forsch. 31 (1969).
 – 1976, *Bemerkungen zu figurlichen Darstellungen des Osthallstattkreises*, Arch. Austriaca Beih. 13 (Festschr. R. PITTIONI) (1976), 578 ff.
 – 1980, *Werke der Situlenkunst*, In: Die Hallstattkultur, Frühform europäischer Einheit. Internat. Ausstellung Land OÖ. Steyr 1980, 138 ff.
 – 1989, *Mediterranes Importgut im Südostalpengebiet*, In: La civilisation de Hallstatt (Hom. M. E. MARIEN). Liège 1987. Et. Rech. Arch. Univ. Liège Nr. 36 (1989), 293 ff.
 – 1991, *L'Arte delle situle*, In: Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre camuna. Contributi in occasione della mostra Castello Sforzesco Milano 1991, 73 ff.
 – 1992, *Beziehungen der Situlenkunst zum Kunstschaffen Etruriens*, In: Etrusker nördlich von Etrurien. Akten Symp. Wien-Schloß Neuwaldegg 1989. Wien 1992, 281 ff.

- A. FOSSATI 1991, *L'età del Ferro nelle incisioni rupestri delle Valcamonica*, In: Immagini di una aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre cœmuna. Contributi in occasione della mostra Castello Sforzesco. Milano 1991, 11 ff.
- S. GALLUS 1934, *Die figuralverzierten Urnen vom Soproner Burgstall*, Arch. Hungarica XIII (1934).
- F. GEUPEL 1972, *Funde der späten Hallstattzeit aus Krajina, Slovenija*, Forsch. u. Ber. Staatl. Museen Berlin 14/Arch. Beitr., 1972, 203 ff.
- M. J. GREEN 1986, *The Gods of the Celts*, Gloucester 1986.
- F. W. von HASE 1973, *Unbekannte frühetruskische Edelmetallfunde mit Maskenköpfen. — Mögliche Vorbilder keltischer Maskendarstellungen*, Hamb. Beitr. Arch. 3 (1973), 51 ff.
— 1992, *Etrurien und Mitteleuropa. Zur Bedeutung der ersten italisch-etruskischen Funde der späten Urnenfelder- und frühen Hallstattzeit in Zentraleuropa*, In: Etrusker nördlich von Etrurien. Akten Symp. Wien-Schloß Neuwaldegg 1989. Wien 1992, 235 ff.
- G. HÖLBL 1979, *Beziehungen der ägyptischen Kultur zu Altitalien*, EPRO-Serie 62/1 u. 2 (Leiden 1979).
- M. HOERNES 1893, *Zur prähistorischen Formenlehre. Bericht über den Besuch einiger Museen im östlichen Oberitalien*, Mitt. Prähist. Komm. 1/3 (1893), 91 ff.
— 1898, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Von den Anfängen bis um 500 v. Chr.*, Wien, 1898.
- M. HOPPE 1989, *Zoomorphe Tonfiguren aus der bronze- und eisenzeitlichen Siedlung von Dietfurt a. d. Altmühl, Lkr. Neumarkt i. d. Opf.*, Ber. Bayer. Bodendenkmalpflege 26/27, 1985/86 (1989), 161 ff.
- A. JOCKENHÖVEL 1974, *Eine Bronzeamphore des 8. Jahrhunderts v. Chr. von Gevelinghausen, Kr. Meschede (Sauerland)*, Germania 52, 1974, 16 ff.
- K. KAUS 1979, *Zur hallstattzeitlichen Kultur des Sulmtales*, Schild von Steier 15/16 (Festschr. W. MODRIJAN), 1978/79, 49 ff.
- M. KAUS 1985, *Eine älterurnenfelderzeitliche Hundebestattung aus Neusiedl an der Zaya, NÖ*, Mitt. Österr. Arb. Gem. XXXV, 1985, 5 ff.
— 1991, *Das frühurnenfelderzeitliche Steinkistengrab von Sommerein-Stockäcker*, Arch. Österreichs 2/1, 1991, 27 ff.
- I. KILIAN-DIRLMEIER 1972, *Die hallstattzeitlichen Gürtelbleche und Blechgürtel Mitteleuropas*, Prähist. Bronzefunde XII/1 (1972).
- W. KIMMIG 1987, *Eisenzeitliche Grabstelen in Mitteleuropa. Versuch eines Überblicks*, Fundber. Baden-Württembergs 12 (Festschr. K. BITTEL 80. Geb.), 1987, 251 ff.
— 1992, *Etruskischer und griechischer Import im Spiegel westhallstädtischer Fürstengräber*, In: Etrusker nördlich von Etrurien. Akten Symp. Wien-Schloß Neuwaldegg 1989. Wien 1992, 281 ff.
- S. KLEMM 1992, *Die Malleiten bei Bad Fischau, NÖ. Monographie zu den Grab- und Siedlungsfunden der urgeschichtlichen Höhenstiedlung. Ein Beitrag zur Kenntnis der Keramik der Urnenfelder- und der Hallstattzeit im Ostalpenraum*, Maschinschr. Diss. Wien 1992.
- G. KOSSACK 1954, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Röm. Germ. Forsch. 20 (1954).
— 1992, *Lebensbilder, mythische Bilderzählung und Kultfestbilder. Bemerkungen zu Bildszenen auf einer Thronlehne von Verucchio*, Univ. forsch. prähist. Arch. 8 (Festschr. 50-jähr. Bestehen Inst. Ur- u. Frühgesch. Leopold-Franzens-Univ. Innsbruck) (1992), 231 ff.
- H. KRIS (HEINRICH) 1962, *Die nachlebende Tradition des Situlenstiles*, In: Situlenkunst zwischen Po und Donau. Verzierte Bronzearbeiten aus dem ersten Jahrtausend v. Chr. Kat. Ausstellung in Wien. Wien 1962, 81 ff.
— 1970, *Weisgaben der Veneter*, Maschinschr. Diss. Wien 1970.
- K. KROMER 1980, *Das Situlenfest. Versuch einer Interpretation der Darstellungen auf figural verzierten Situlen*, Situla 20/21 (Festschr. S. GABROVEC 60. Geb.), 1980, 225 ff.
— 1986, *Das östliche Mitteleuropa in der frühen Eisenzeit (7.–5. Jh. v. Chr.) — seine Beziehungen zu Steppenvölkern und antiken Hochkulturen*, Jb. Röm. Germ. Zentralmus. Mainz 33, 1986, 1 ff.
- M. LENERZ-DE WILDE 1977, *Zirkelornamentik in der Kunst der Latènezeit*, Münchner Beitr. Vor- u. Frühgesch. 25 (1977).
— 1980, *Die frühlatènezeitlichen Gürtelhaken mit figuraler Verzierung*, Germania 58, 1980, 61 ff.
- W. LUCKE u. O. H. FREY 1962, *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, Röm. Germ. Forsch. 26 (1962).
- F. MAIER 1990, *Das Kultbäumchen von Manching. Ein Zeugnis hellenistischer und keltischer Goldschmiedekunst aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.*, Germania 68, 1990, 129 ff.
- J. MARINGER 1981, *Der Hund in der Mythologie der vorgeschichtlichen Menschen*, Acta praehist. et arch. 11/12, 1980/81 (1981), 37 ff.
- L. von MATT u. U. ZANOTTI-BIANCO 1961, *Großgriechenland*, Wien, 1961.
- I. MAZAROV 1978, *Die Religion der Thraker*, In: A. FOL u. I. MAZAROV, Goldene Fährte Thrakien. Porträt einer schriftlosen Hochkultur. Innsbruck 1978, 17 ff.
— 1989, *Art and the king in ancient Thrace*, In: Art and Culture in Bulgaria from early times to the late Roman Empire. Ausstellungskatalog. Venezia 13. Maggio — 30. Nov. 1989. Milano 1989, 31 ff.
- G. von MERHART 1969a, *Studien über einige Gattungen von Bronzegefäßen*, In: G. von MERHART (hrsg. von G. KOSSACK), Hallstatt und Italien. Gesammelte Aufsätze zur Frühen Eisenzeit in Italien und Mitteleuropa, Mainz 1969, 280 ff.
— 1969b, *Venetolillyrische Relieffigürchen aus Tirol*, In: G. von MERHART, Hallstatt und Italien, Mainz 1969, 380 ff.
- W. MODRIJAN 1977, *Der Kultwagen von Strettweg*, Jb. prähist. ethnograph. Kunst 24, 1974/77, 91 ff.

- G. B. MONTANARI 1990, *L'orientalizzante dell'Etruria Padana attraverso i più recenti rinvenimenti*, In: Die Welt der Etrusker. Internat. Kolloquium 24. – 26. Okt. 1988 in Berlin. Berlin 1990, 127 ff.
- E. MOSCALU u. C. BEDA 1991, *Bujor. Ein Grabhügel der Basarabi-Kultur mit Votivkesselwagen aus Rumänien*, PZ 66, 1991, 197 ff.
- H. MÜLLER-KARPE 1968, *Das vorgeschichtliche Europa. Kunst der Welt*, Baden-Baden 1968.
– 1980, *Bronzezeitliche Heilszeichen*, In: H. MÜLLER-KARPE (Hrsg.), Beiträge zur bronzezeitlichen Religion. Jahresber. Inst. Vorgesch. Univ. Frankfurt am Main 1978/79 (1980), 9 ff.
- L. NEBELSICK 1991, *Der Picenische Prunkhelm in der Sammlung Guttman*, In: H. BORN u. L. D. NEBELSICK, Ein bronzener Prunkhelm der Hallstattzeit. Sammlung Axel Guttman I (Berlin 1991), 13 ff.
– 1992, *Figürliche Kunst der Hallstattzeit am Nordostalpenrand im Spannungsfeld alleuropäischer Tradition und italischem Lebensstil*. Univ. forsch. prähist. Arch. 8 (Festschr. 50-jähr. Bestehen Inst. Ur- u. Frühgesch. Leopold-Franzens-Univ. Innsbruck) (1992), 401 ff.
- M. OPPERMANN 1984, *Thraker zwischen Karpatenbogen und Ägäis*, Leipzig-Jena-Berlin 1984.
- P. PADOVANI-MELLER 1977, *Le stele villanoviane di Bologna*. Ed. Centro Camuno. Archivi 7 (Capo di Ponte 1977).
- Ch. F. E. PARE 1987, *Der Zeremonialwagen der Hallstattzeit: Untersuchungen zu Konstruktion, Typologie und Kulturbeziehungen*, In: Vierrädrige Wagen der Hallstattzeit. Monogr. Röm. Germ. Zentralmus. Mainz 12 (1987), 189 ff.
- L. PAULI 1983, *Eine frühkeltische Prunktrense aus der Donau*, Germania 61, 1983, 459 ff.
– 1986, *Vergessene Anfänge der Forschungen zur keltischen Zirkelornamentik*, Germania 64, 1986, 145 ff.
- St. PIGGOTT 1968, *The Druids. Ancient Peoples and Places* 63, London. 1968.
– 1983, *The earliest wheeled transport. From the Atlantic coast to the Caspian Sea*, London 1983.
- H. POLENZ 1975, *Latènezeitliche Hundeplastiken aus Süd- und Rheinhessen*, Fundber. Hessen 14, 1974 (1975), 255 ff.
– 1977, *Gerät oder Waffe? Bemerkungen zu einem hallstattzeitlichen Fund aus Muschenheim*, Fundber. Hessen 15, 1975 (1977), 229 ff.
– 1978, *Einige Bemerkungen zum figuralverzieren Bronzedeckel aus Grab 697 von Hallstatt*, Mitt. Anthr. Ges. Wien CVIII, 1978, 127 ff.
– 1986, *Hallstattzeitliche Fremdlinge in der Mittelgebirgszone nördlich der Mainlinie*, Marb. Studien Vor- u. Frühgesch. 7 (Gedenkschr. G. v. MERHART 100. Geb.), 1986, 213 ff.
- G. PRÜSSING 1991, *Die Bronzegefäße in Österreich*, Prähist. Bronzefunde II/5 (1991).
- E. PUCHER 1986, *Untersuchungen an Skeletten aus der urnenfelderzeitlichen Wehranlage von Stillfried an der March (Niederösterreich)*, Forsch. Stillfried 7 (1986), 23 ff.
- A. REICHENBERGER 1984, *Figürliche Darstellungen der Hallstattzeit*, In: S. RIECKHOFF-PAULI u. W. TORBRÜGGE (Bearb.), Regensburg-Kehlheim-Straubing. Teil I. Führer arch. Denkmäler Deutschland 5 (Stuttgart 1984), 190 ff.
– 1985, *Der Leierspieler im Bild der Hallstattzeit*, Arch. Korr. bl. 15, 1985, 325 ff.
– 1991, *Bilder und Terrakotten der Hallstattzeit*, Beitr. Vorgesch. Nordostbayern 3 (1991).
- A. REICHENBERGER u. C. DOBIAT 1985, *Kröll-Schmiedkogel. Beiträge zu einem „Fürstengrab“ der östlichen Hallstattkultur in Kleinklein (Steiermark)*, Kl. Schr., Vorgesch. Sem. Marburg 18 (1985).
- A. ROES 1940, *Der Hallstattvogel*, Jb. prähist. ethnograph. Kunst 13/14, 1939/40, 57 ff.
- P. SCHAUER 1989, *Mittelbronzezeitliche Vogelplastik*, Mitt. Anthr. Ges. Wien 118/119, 1988/89, 259 ff.
- K. SCHEFOLD 1964, *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964.
- I. SCHEIBLER 1960, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Kallmünz 1960.
– 1988, *Die Kuroi des Amasis-Malers*, In: Proceed. 3rd Symp. Ancient Greek and Related Pottery Copenhagen 31. Aug. – 4. Sept. 1987. Copenhagen 1988, 547 ff.
- W. SCHMID 1933, *Die Fürstengräber von Klein Klein in Steiermark*, PZ. XXIV, 1933, 210 ff.
– 1934, *Der Kultwagen von Strettweg*, Führer zur Urgesch. 12 (Leipzig 1934).
- E. SCHUMACHER 1983, *Zur Datierung, Einordnung und Gliederung der Felsbilder des Valcamonica*, PZ. 58, 1983, 61 ff.
- S. SCHUSTER 1991, *Musikinstrumente in der Situlenkunst*, Internat. Arch. 1 (Festschr. W. SCHÜLE 60. Geb.) (1991), 311 ff.
- F. SCHWAPPACH 1974, *Zu einigen Tierdarstellungen der Frühlatènekunst*, Hamb. Beitr. Arch. IV (Festschr. W. DEHN 65. Geb.) (1974), 103 ff.
- A. SIEGFRIED-WEISS 1979, *Der Ostalpenraum in der Hallstattzeit und seine Beziehungen zum Mittelmeergebiet*, Hamb. Beitr. Arch. VI (1979).
- E. SIMON 1980, *Die Götter der Griechen*, München 1980².
- K. SIMON 1987, *Eine Bronzeblechkrone der späten Hallstattzeit vom Fischersdorf, Kr. Saalfeld*, Zs. Arch. 21, 1987, 145 ff.
- K. SPIESS 1931, *Reiter und Roß als Gefäß*, Mannus 23, 1931, 104 ff.
- P. F. STARY 1981, *Zur eisenzeitlichen Bewaffnung und Kampfweise in Mittelitalien (ca. 9. bis 6. Jh. v. Chr.)*, Marb. Studien Vor- u. Frühgesch. 3 (1981).
- B. TERŽAN 1989, *Zur Deutung der Kleinplastik von Frög*, Mitt. Anthr. Ges. Wien 118/119 (Festschr. W. ANGELI), 1988/89, 73 ff.
– 1990, *The Early Iron Age in Slovenian Styria*, Kat. monogr. 25 (1990).
- W. TORBRÜGGE 1969, *Figürliche Zeichnungen der Hallstattzeit aus Nordostbayern und ihre Beziehungen zur antiken Welt*, In: Festschr. für Max SPINDLER. München 1969, 1 ff.
– 1992, *Bemerkungen zur Kunst, die Situlenkunst zu deuten*, In: Die Räter. ARGE Alp. Komm. III/Kultur (Bozen 1992), 581 ff.

- W. UEBERWASSER 1933, *Von Maß und Macht der Alten Kunst*, Strassburg 1933.
- H. P. UENZE 1981, *Zu einigen bildlichen Darstellungen der Hallstattzeit aus Nordbayern*, In: *Die Hallstattkultur. Symp. Steyr 1980. Linz 1981*, 375 ff.
- R. VASIĆ 1988, *Ein neuer späthallstädtischer Silbergürtel vom Typ Mramorac*, Arch. Korr. bl. 18, 1988, 43 ff.
- Vierrädrige Wagen 1987, *Vierrädrige Wagen der Hallstattzeit. Untersuchungen zu Geschichte und Technik*, Monogr. Röm. Germ. Zentralmus. Mainz 12 (1987).
- J. de VRIES 1961, *Keltische Religion*, Die Religionen der Menschheit 18, Stuttgart 1961.
- L. WAMSER 1986, *Sepulkralgefäße der Hallstattzeit aus dem Grabfeld (Unterfranken): Trennwandschalen mit aufgesetzten Schwimmvogelterrakotten*, Ber. Bayer. Bodendenkmalpflege 22/23, 1981/82 (1986), 56 ff.
- K. WILLVONSEDER 1938, *Das Steinkistengrab der älteren Urnenfelderzeit von Illmitz im Burgenland*, Wiener Prähist. Zs. XXV, 1938, 109 ff.
- L. ZEMMER-PLANK 1976, *Situlenkunst in Tirol*, Veröff. Mus. Ferdinandeum 56, 1976, 289 ff.