Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliserings-projekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk



GUNDESTRUP KEDELEN

NATIONALMUSEET

GUNDESTRUPKEDELEN

Af Ole Klindt-Jensen



NATIONALMUSEET KØBENHAVN 1961

Denne publikation er udgivet med støtte af Ny Carlsbergfondet, Grosserer Emil Schous Fond og Finansministeriets overskud ved brevduetotalisatorflyvningerne.

Omslaget viser en forstørrelse af scenen på inderpladen fig. 10. Titelvignetten gengiver slangen med vædderhovede på inderpladen fig. 8 i 1 : 1.

Fig. 1, på modstående side, afbilder Gundestrupkarrets plader sammensat. Ca. 1 : 4.

Hvor intet er anført, er de hele plader vist i 1 : 2, detaljer i 1 : 1. Fotografierne skyldes Lennart Larsen, Nationalmuseet, med mindre anden kilde nævnes. Fig. 1 og billeder af hele plader er dog fra Nationalmuseets fotoarkiv.



Der er fund af så overraskende art, at man mærker sig tidspunktet for deres opdagelse. Det var den 28. maj 1891 om formiddagen, at tjenestekarl Jens Sørensen ved at grave tørv i Rævemosen ved Gundestrup fandt de adskilte stykker af et mægtigt sølvkar, 13 plader og to rør liggende i en buet underdel. De var hensat vandret og fandtes 60–90 cm under nuværende overflade. Botaniske undersøgelser viste, at planterne i dette niveau udgjordes af ulvefod, tue-kogleaks, ene, birk m. m., en bevoksning, der trives på en tør moseflade. Konklusionen er klar: På en sådan åben plads stod Gundestrupkarret.

Man behøver ikke at se længe på sølvstykkerne for at



Fig. 2. Detalje af bagsiden på inderpladen fig. 8. Man ser de skarpe linjer fra drivningen, der er udført mod denne side. De sorte partier på krigerskikkelsen er beg, som har styrket den tynde sølvplade, medens der blev arbejdet med stempler og punsler i oversiden. Beg er faldet væk fra de helt lyse steder.

blive klar over, at det var en udsøgt kostbarhed, som engang blev stillet frem, let tilgængelig for enhver.

Alligevel må den have været respekteret, ja, beskyttet på særlig vis. Det er vanskeligt helt at forstå i vore dage, da man ville behøve at sikre den ved højspændingshegn rundt om. Et lige så stærkt middel må have holdt de alt for interesserede på afstand dengang. Vi kan trygt gætte, at karret har været ofret eller indviet til en hjemlig, mægtig guddom.

Siden Gundestrupkarret publiceredes i 1892, er det blevet drøftet gang på gang. Synspunkter er brudt mod hinanden. Man har været i tvivl om oprindelsesstedet, om miljø og tid, men eet er ikke anfægtet: Det er et af de mest fængslende værker i Nationalmuseet, et pragtstykke der indfører os i en egenartet religion og kunst.

Umiddelbart at se tager det sig mærkeligt ud (fig. 1). Man har indpasset sindrige relieffer af monumental rejsning til kedelformen. Trods deres ringe format har de dog givet rige muligheder for kunstnerne. Det er i detaljerne og i de enkelte plader, vi kan vurdere evne og stil. Som vi skal se, benyttede kunstnerne et ejendommeligt gammelt billedsprog med forbilleder helt tilbage til den gamle orients værker.

Teknisk set er sølvpladerne dygtigt arbejde, dristigt drevet op. Ikke mindst tyrebilledet i bunden viser, hvor sikkert man forstod at udhamre sølvet (fig. 16). Vi har for os et kunstværk med fint beregnede udtryksmidler. Efter drivning fra bagsiden har man fæstet beg i hulningerne for at styrke det tynde sølvblik og arbejdede så på oversiden med stempler og spidse jernredskaber (fig. 2). Endelig er store partier af pladerne dækket med forgyldning, som er ret svær og tilsyneladende pålagt kold. Den er tyndslidt eller har løsnet sig flere steder. Ydermaskernes øjne af glasflus er fæstet med en stor klat harpiks på bagsiden (fig. 3).

Det er muligt at se, hvorledes pladerne har været samlet. De forelå, som nævnt, løse, men loddespor viser, at siderne har været forbundne med flade metalbånd. På samme måde er de sat til bunden, medens de øverst er gjort fast til en jernring dækket af sølvrør. Den buede form, konveks for de mindre pladers vedkommende, konkav for de langes, lader ingen tvivl mulig med hensyn til anbringelsen: de 7 næsten kvadratiske plader med buster vendte udefter, de 5 brede plader var fæstet til disse yderpladers bagside og viste deres billeder indefter.

Samtlige plader har en gennemsnitlig højde af 20 cm (fra 20 til 21 cm). De indre pladers bredde varierer fra 40 til 43 cm, de ydre måler fra 24½ til 26 cm. Det giver sammenlagt for de førstes vedkommende en diameter på 206 cm, hvad der er 10 cm kortere end bundens omkreds. Vi kan derfor gå ud fra, at der har været en afstand på

2 cm mellem hver inderplade. Yderpladerne måler kun 177 cm, og for at få dem til at nå rundt, må vi foruden 2 cm mellem hver plade indskyde endnu en plade på 25 centimeters bredde. Der må således have været endnu en yderplade, 8 ialt. Som vi ser, er der 4 mandlige, men kun 3 kvindelige buster. Det kan tænkes, at den manglende har repræsenteret en kvindelig skikkelse.

Det afgørende bevis for at overdelen har været dobbelt er, at to nagler var ført igennem to yder- og inderplader. Måden, hvorpå det gennembrudte metal bøjer, og den samme afstand fra overkant til hvert sæt af hulparrene lader ingen tvivl mulig om, at de fire plader korresponderer to og to, jfr. fig. 8 øverst til venstre med fig. 20 øverst i midten; fig. 12, foran panden på den midterste okse, med fig. 21, øverst i hovedet.

Dertil kommer, at vi har en mulighed for at anbringe inderpladerne i forhold til hinanden. Der ses, som nævnt, langs overkanterne ret tydelige loddespor efter en jernrand med sølvrør over. Disse loddebælter viser skiftende afstand fra kanten. Jævnfører man nu de inderplader, hvis loddestriber korresponderer, vil man sætte dem sammen i den rækkefølge, som her benyttes (fig. 4, 8, 10, 12 og 14). Yderpladernes placering i forhold til denne række lader sig kun delvis bestemme. To plader kan føjes til efter naglehullerne, som vi har set. Resten er gisning, og vi kan ikke vide med sikkerhed, om de mandlige buster har vekslet med de kvindelige.

Der er det karakteristiske ved Gundestrupkedelen, at flere kunstnere har været virksomme, som små stilistiske forskelle viser. En sammenligning mellem pladerne afslører let særtræk hos kunsthåndværkerne. Yderpladerne fig. 19 og 20, er tilsyneladende af den samme som har udført kvindebusterne fig. 23–24; baggrundsindprikningen er den samme på fig. 19, 23 og 24, ligesom de segl-lignende blade. Karakteristiske indknibninger ses på over- og underlæbe på fig. 20, men ikke på busterne fig. 21 og 22, hvis arme er påfaldende tynde. Alligevel er pladerne så nært beslægtede, at man får det indtryk, at kunstnerne har arbejdet i samme værksted eller under fælles ledelse. Muligvis kan der skelnes mellem 3 kunsthåndværkeres arbejder, hvoriblandt den fremragende forarbejder af bundpladen (fig. 15) næppe har været identisk med den, der har hamret inderpladen med tyrekæmpere (fig. 12).

Vi vil begynde med en af inderpladerne for nærmere at studere den ejendommelige stil (fig. 4). Den viser en broget samling billeder, som dækker hele den rektangulære flade, vel afpassede efter hinanden og til pladsen. Her ses tre løver. Den øverste bøjer ret naturstridigt hovedet lige frem, åbenbart for at kunne få plads. De to andre

Fig. 3. Detalje af bagsiden på yderpladen sig. 20. Jfr. fig. 2. Glasøjet t. v. er faldet ud, t. h. ses den harpiksklump, der fæster det andet glasøje.





Fig. 4. Inderpladen med Cernunnosfremstillingen.

holder halsen rettet op. Øverst til højre og til venstre står en okse; i pladsen mellem oksen tilhøjre og løven med strakt hals springer en delfin med rytter. Målet har åbenbart været at udnytte pladen helt ud; selv de mellemliggende frie partier er fyldt med ranker eller bladmønstre. Vi står over for et udtalt ubehag mod det tomme rum, kendetegnet på oldtidens gamle kunst, den førklassiske stil.

Der er fire skikkelser, som opmærksomheden straks fæster sig ved, og som tydeligt danner en enhed: den siddende mandsskikkelse med hjortehorn, slangen med vædderhovede, som han holder i sin ene hånd, og de to flankerende dyr, hjorten og ulven (fig. 5). De står ikke på samme plan, og selv om hjortens og gudens horn er næsten spejlbilleder af hinanden, er der lidt forskel i dimensionerne; hjortens pande er lavere, hornene lidt længere end mandspersonens. Ulven står højere end både hjorten og mandsskikkelsen. Det er åbenbart med hensigt; kunstneren har villet opnå en bestemt virkning og det ikke blot gennem antitese, den ældgamle symmetriske kompositionsform, som allerede den tidlige orients kunst benyttede til at knytte motiver sammen. Ved at drage vandrette linier gennem den sindrige opstilling vil man opdage, at de eneste træk, som helt korresponderer, er de store spids-



Fig. 5. Detalje af inderpladen fig. 4 med Cernunnos.

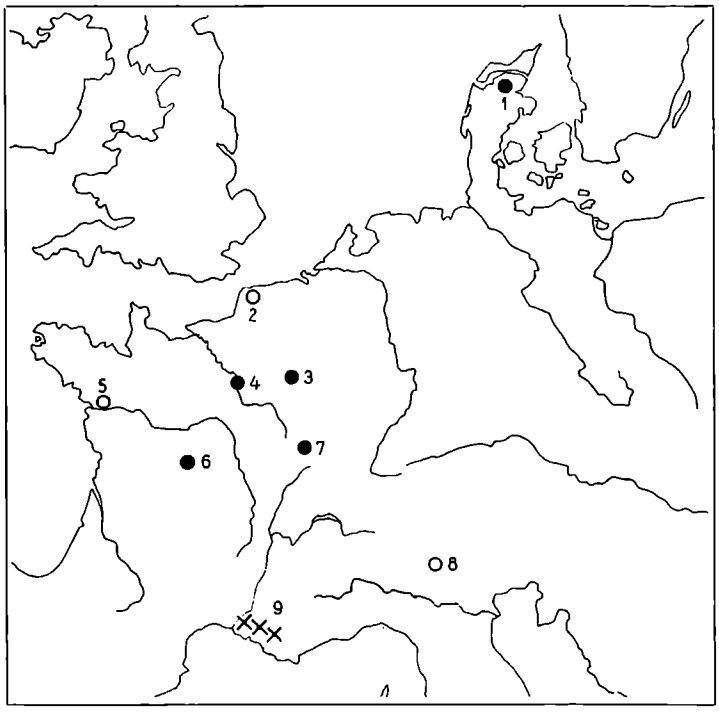

Fig. 6. Udbredelsen af Cernunnosfremstillinger. Udfyldt kreds: den hjortehornede mandlige gud siddende med benene over kors. Kreds: den samme skikkelse, stående. Kryds angiver findested for stenskulpturer af en mandsskikkelse siddende med benene over kors, alle fra førromersk tid. Gundestrupkedelens findested, 1, skal ikke tages i betragtning ved bedømmelsen af dyrkelsens oprindelse. 2. Ablainsevelt, Pas-de-Calais (Ph. Bober, American Journal of Archaeology 55, 1951, A 7), 3. Reims, Marne (to, Bober, C 1–2), 4. Notre-Dame, Paris (Bober, C 3), 5. Blain, Loire-Inférieure (Bober, C 4), 6. Vendoeuvres, Indre (Bober, C 5), 7. Sommerécourt, Haute-Marne (Bober, B 1), 8. Val Camonica, Norditalien (Bober, A 16), 9. Entremont ved Aix-en-Provence, Roquepertuse ved Velaux og Russan, Provence (Bober,

ovale øjne. Virkningen er fin. Det er, som dyrenes blikke hviler i mandspersonens og udtrykker et dybere sammenhæng.

Relieffet er fladt, uplastisk. Figurerne ses uden forkortning, men kompositionen er gennemtænkt og sikkert udarbejdet. Mandspersonens arme bøjer elegant mellem de omgivende figurer; overarmene er ikke rettet skråt ned, som det var naturligt, men afpasset til det frie rum. Konturerne har deres eget liv. De korslagte ben er set ovenfra, ikke som den øvrige person lige forfra. På samme måde som armene er de holdt frie af kroppens udlinje og ses uden forkortning. Ansigtstrækkene er stive, maskeagtige. Håret er delt i midten; det angives som tykke, skraverede bundter, der går skråt til hver side. Han er skægløs.

Om halsen og i den højre hånd har mandsskikkelsen en snoet halsring, hvis ender afsluttes i en knop, en *torques*. Han er iklædt en snæver buksedragt, ret stiliseret, med bredt bælte. Dragten når til knæene og håndleddene. På fødderne bærer han sko med fint mønster.

I den venstre hånd holder han en slange med vædderhoved. Skindet er angivet ved tætte, små cirkelslag. Slangelegemet er langt, og det udfører en stor snoning under ulven, hvorved det bedre udfylder pladsen. Også dette dyr viser fint udarbejdet skind og hovede. Kroppen dækkes foroven af dobbeltcirkelslag, forneden af tætte fine indstregninger. Halen er skraveret. Hjorten ligeoverfor har på samme måde tætte smålinier i rækker over kroppen.

Man bemærker, at forbenene på begge dyr er skilt tydeligt fra hinanden, medens det ene bagben delvis dækker det andet. Karakteristisk for disse skikkelser – som for flere andre af Gundestrupdyrene bl. a. hestene – er, at forbenene er bøjet bagud med et knæk midtpå, bagbenene vender fremefter med lignende karakteristiske bøjninger.

Kunstnerens fantasi udfolder sig i billeder som slangen

med vædderhoved og mandspersonen med hjortehorn, der tydeligt nok er identisk med guden Cernunnos, en gallisk gud med hjortehorn, der gerne fremstilles siddende med benene over kors, med torques og holdende en slange med vædderhoved (fig. 6). Hans navn (C-et mangler dog) er anført på en enkelt fremstilling, desværre fragmenteret, et alter fra Tiberius' tid. Dette stenmonument er rejst af parisiske skippere på det sted, hvor nu Notre-Dame ligger. Vi skal vende tilbage til det vigtige relief.

Man vil umiddelbart føre tanken om den siddende gud med benene over kors til Indien, hvor Buddhafigurer jo vises i denne stilling; men allerede i 2. årh. f. v. t. har man i Provence udført skulpturer af mænd med benene over kors (fig. 32). Iøvrigt er også andre guder i gallo-romersk kunst fremstillet siddende således.

Cernunnos og vædderhovedslangen er særprægede skikkelser, velkendte i gallo-romersk kultur, men unægtelig for fremmedartede til at kunne jævnføres med græsk-romerske guddomme, som det ellers var vanligt, da gallerne kom under romersk herredømme. Romerne gik ud fra, som de selv udtrykte det, at gallerne havde de samme guder som de selv, og gallerne på deres side var imødekommende. De galliske guder afbilledes derfor som de beslægtede græsk-romerske, blot medtog flere et symbol, som gallerne kendetegnede deres guder ved. Således var den gallo-romerske Juppiter letkendelig ved et hjul (fig. 9).



Fig. 7. Alterrelief i Reims (museet i Reims) med fremstilling af Cerrunnos omgivet af Apollon og Hermes. Øverst ses en rotte, vel en antydning af (Cernunnos'?) forbindelse med det underjordiske. Mønterne, som glider ud af pengesækken i en strøm, passerer en okse og en hjort. Mønterne bliver ikke færre neden for dyrene, så det er ikke tænkeligt, at de bliver slugt. Snarere skal denne strøm af velstand symbolisere frugtbarhed, og det samme kan tænkes om de antitetisk opstillede dyr (efter Espérandieu).



Fig. 8. Inderpladen med den formodede Taranisfremstilling.

Men til den hjortehornede Cernunnos var der forståeligt nok intet sidestykke i det romerske gudesamfund. På alteret i Reims ser man ham sidde med benene over kors, hældende mønter ud af en stor læderpung (fig. 7). Det er en mærkelig blanding af gallisk og romersk tankegang. Stilen er græsk-romersk, ligesom de to guder bagved, Apollon og Hermes (Merkur). Vi tør dog nok regne med, at de indfødte har opfattet dem som galliske guder med disses egenskaber og magtdomæner. Nedenunder står i ganske lille målestok to dyr, en hjort og en okse, der muligvis afgiver mønter ganske som lædersækken, formentlig symboliserende frugtbarhed og velstand.

Der er klar forskel mellem Gundestrupkedelen og Reimsalteret, og dog er de åbenbart udgået fra samme kulturkreds, men fra forskellig tid, Gundestrupkedelen fra førromersk, Reimsskulpturen romersk tid. Stilændringen står da i forbindelse med romersk indflydelse på Reimsalteret, der har forkortning af skikkelserne, tydelige ansigtstræk, ikke masker, naturalistiske foldekast i klæderne m. m.

Midtpartiet på den næste inderplade viser en mandsbuste med løftede knyttede hænder og til venstre for ham en forholdsvis mindre kriger – kendetegnet ved en hjelm (fig. 8). De holder et hjul mellem sig, som afbrydes ved



Fig. 9. Den gallo-romersker Juppiter, stående med hjulet ved siden, vel symbol på himlen (lignende hjul er flere gange fundet i keltisk miljø fra 1. årh. f. Kr.). Han bærer den romerske tordenkile i den løftede højre hånd, og i en snor over skulderen hænger en del S-bøjede tråde (vel det keltiske udtryk for samme tanke). Bronzestatuetten, gengivet i naturlig størrelse, er fundet 1774 i Le Châtelet ved Saint-Dizier og opbevares i Musée des Antiquités Nationales, St. German-en-Laye (hvorfra foto).

bustens arm. Man ville vente, at den fortsatte på den anden side af armen. På samme måde afbrydes rytternes spyd på inderpladen fig. 10. Til hver side står et stort kattedyr, en panter eller leopard. Det har svære hjørnetænder. Nedenunder ses 3 griffe og en slange med vædderhovede.

Hjulet ved busten fører os til en bestemt tolkning. Som nævnt har nogle gallo-romerske statuetter af Juppiter et hjul som understregning af, at det var den galliske gud, ikke den romerske, man ville vise (fig. 9). Den galliske gud for himlen – specielt torden – og krig hed Taranis. *Taran* var det keltiske ord for torden. Noter i randen af et antikt håndskrift (af Lucan), der skildrer galliske guder, fortæller, at man til ære for Taranis, „herre over krige og den højeste himmelgud" brændte mennesker i en udhulet træstamme. Det er et af de uhyggelige indtryk, vi får af gallisk religion, men det svarer til andre oplysninger, vi har om gudsdyrkelsen. Romerne forbød i Tiberius' regeringstid menneskeofringer og druidevæsenet, det galliske præsteskab, som også havde politisk indflydelse.

Gallien indtog som bekendt en betydningsfuld plads i den keltiske verden med livlig religiøs, politisk og økonomisk aktivitet. Vi lærer den galliske kultur lige før romaniseringen at kende, bl. a. hos Caesar, der havde vanskeligheder ved at erobre de stærkt befæstede byborge. Disse var ikke blot magtcentre. Her virkede kunsthåndværkere, og her var skuepladsen for religiøse forsamlinger og ceremonier.

Om selve den galliske religion har vi kun ret få litterære vidnesbyrd. Caesars bemærkninger er vigtige, men skal naturligvis forstås på baggrund af hans egen religion, den officielle romerske. Han jævnførte nogle af de galliske guder med dem af de romerske, hvis magtdomæne lignede de fremmedes bedst. Om en af dem – svarende til Mercur – anførtes, at han var den mest dyrkede, og at der var flest fremstillinger af ham. Dette passer med antallet af bronzestatuer fra gallo-romersk tid. Også da er Mercurfremstillingerne hyppigst.

Vi kan således gå ud fra, at der virkelig i Gallien var adskillige skulpturer af guddomme, og – som vi senere



Fig. 10. Inderplade vist med Teutates-offerscene.

ser – er de kunstneriske fremstillinger i metal karakteristiske og viser bestemte lighedstræk med sølvkedelens motiver.

Også senere skribenter kendte til gallisk kunst af religiøs karakter. Lucan anførte således, at der endnu kunne ses gudebilleder i en dyster lund.

Det er muligvis i lyset af nævnte kilde, noterne til Lucanskriftet, vi skal forstå scenen på den næste plade (fig. 10). Yderst til venstre ses en meget stor mandsperson, som holder en mindre skikkelse, åbenbart et menneske, i begge sine hænder (fig. 11).

Han er iklædt en buksedragt med tydeligt angivet trøje, der har lange ærmer. Bukserne, der som trøjen er tætsluttende, når til knæene. Håret – eller huen – løber ud i en lang strut. Man bemærker, hvordan armene udgår fra kroppen, den ene over den anden, svarende til hvordan ulvens og hjortens forben møder kroppen ved siden af hinanden (fig. 5). Mennesket vender hovedet ned mod en ejendommelig genstand, vel en beholder som Gundestrupkedelen. I de nævnte noter står om Teutates, at han fik menneskeofre, idet man dykkede ofrets hovede i et fyldt kar, indtil ofret led druknedøden. Teutates, hvis navn

Fig. 11. Detalje af fig. 10 med guddommen, der holder et menneske over en karlignende genstand.





Fig. 12. Inderplade med tre gange gentaget tyrekamp.

kommer af det keltiske ord for stamme, *teuta,* blev jævnført med den romerske Mars, krigsguden. Han har vistnok af gallerne været opfattet som den, der beskyttede mennesker i tilfælde af krig og var en støtte for de enkelte stammer. Til højre drager to processioner (eller een, der drejer) af krigere til hest og til fods. Ejendommelige er især trompeterne (fig. 34). Endvidere ses en slange med vædderhoved og en hund.

Der findes endnu en tolkning, som ikke kan overses i denne sammenhæng. Efter den drejer det sig om et genoplivelses-bad, mennesket udsættes for. Den lange stang – med rodlignende gevækst i den nærmeste ende og med blade – til højre for denne scene skal da være livstræet, og processionen tænkes at drage om træet foran guden. Man kender sådanne rituelle bade i et stort kar fra gamle irske kilder og desuden på klassiske fremstillinger fra Middelhavslandene.

Ret enkle er de tre gentagelser af en tyrekamp på den følgende plade (fig. 12). Midtfor er den store okse og foran den en mand med løftet sværd rettet mod dens

bringe. Nedenunder løber en hund. Ovenover ses en jaguar eller panter.

Ganske ejendommelige er motiverne på den sidste inderplade i rækken (fig. 14). Her ser man i midten en kvindelig buste (fig. 13). Håret ligger i en valk over panden og falder ned i to brede lokker som svungne stive buer til skuldrene. Hun bærer torques med riflet ring og holder hænderne op mod brysterne, hvad der åbenbart går tilbage på den velkendte orientalske frugtbarhedsgestus. Denne understregning af frugtbarhed ses også på fremstillinger hos etruskerne og er formentlig baggrunden for de nordiske småstatuetter af en kvindelig guddom fra sen bronzealder eller tidlig jernalder.

Busten er til begge sider omgivet af en elefant, og forneden står en panter eller leopard omgivet af griffe. Ved hver side af busten ses endvidere en rund figur, næppe et hjul, snarere blot en roset i kreds med prikket udfyldning. Man har næppe helt med rette tolket dem som tamburiner, et rytmeinstrument der blev anvendt ved kybeledyrkelsen. Det er måske denne gudinde eller snarere en nær slægtning af hende, vi har for os på pladen; men da hun er omgivet af vilde dyr, kunne det også tænkes, at hun repræsenterede en anden forasiatisk gudinde, dyrenes herskerinde, idet man har blandet forestillinger om flere orientalske guddomme sammen. Afgørende er imidlertid, at det åbenbart er fra denne kant, billedopstillingen stammer. Ikke blot gudindens gestus, men også den antitetiske komposition er tydelige vidnesbyrd. De omgivende dyr virker mere end som dekorativ indramning. De understreger hendes magt og afgiver vel karakteristik til hendes væsen.

Selve kybeledyrkelsen og de beslægtede kulter af den Store Moder, under de forskellige navne hun kendes, udbredtes fra den nære



Fig. 13. Detalje af inderpladen fig. 14, den kvindelige buste.



Fig. 14. Inderpladen med den kvindelige buste omgivet af vilde dyr og griffe.

orient over middelhavslandene. Det skete flere gange, da orientalsk indflydelse var særlig stærk. I forbindelse med Kybele selv fulgte ejendommelige riter, deriblandt tyreofringer, taurobolier.

Også til Gallien nåede indflydelsen frem. Vi har særlig mange vidnesbyrd fra 2. årh. e. v. t. og i årene derefter, da romerrigets vestlige dele opsugede så mange østlige religioner. Men allerede i 6. årh. f. v. t. rejstes i Marseilles – den østgræske koloni – en række altre i arkaisk ionisk stil af Kybele. På førromerske mønter fra Avignon og Cavaillon ses et kvindehovede, som er tydet som den Store Moder. Mærkeligt er et beslægtet fænomen, skulpturer af Artemis med flere rækker bryster som Efesusbilledet; en synes allerede at foreligge i 1. årh. f. v. t. i Gallien, en mærkelig rå stenfremstilling fra Hallé i Chateauroux-museet. En medfunden mandsstutue med torques og svunget overskæg synes at høre hjemme i denne periode.

Gallien har i al fald gennem lange tidsrum været udsat for orientalsk påvirkning, og uden en sådan forbindelse med Østen vil vi heller ikke kunne forstå en del træk i Gundestrupkedelen. Vi vil vende tilbage til dem ved betragtningen af yderpladerne og bundpladen.

Fig. 15. Bundpladen med tyrekamp eller -ofring.





Fig. 16.



Fig. 17.

Fig. 16. Detalje fra bundpladen. Tyrens hovede set fra siden.

Fig. 17. Detalje af yderpladen fig. 19. Den mandlige bustes profil 1 : 2.

Bundpladen er vel det fornemste vidnesbyrd om kunsthåndværkernes evne (fig. 15). I midten, afpasset til det runde felt, er tyren, svulmende af kraft, med stærke ben og hofte, mægtig bøjet nakke og fint hovede (fig. 16). Håret ligger som et fint markeret mønster på kroppen. En slik på panden danner en triskele.

Tyren er imponerende, farlig. Tyrefægteren, som ses ved dyrets ryg, har ikke sat sit spidse sværd i modstanderen. Hans tre hjælpere, de to tydeligt nok hunde, er i aktivitet bortset fra een, der ses ved tyrens bagben, sammenrullet. Den er angivet ved indridsning, og man har indtryk af, at den er død. Det tredie af de bistående dyr har en påfaldende lang hale. Man har ment, at det skulle være et kattedyr, men det kan ligesåvel være en hund (fig. 47).

Løvværket bugter sig livligt omkring de optrædende, og det snævre felt kan knapt rumme scenen. Det er i det hele taget nærliggende at tro, at tyrefægtningen er i fuld gang, tyren endnu ikke ramt; hundene holder sig jo i respektfuld afstand. Umiddelbart at se skulle tyren ligge ned, men det er langtfra sikkert, at den keltiske beskuer har haft samme indtryk. Man gengav bl. a. på mønter tyren i en sådan stilling for at udtrykke dens raseri: stampende med det ene bøjede forben og stangende til siden. Den hviler på det andet forben og på bagbenene. Men Gundestrupkedelens runde felt synes ikke at have givet plads til, at bagbenene kunne vende lige ned. Hvordan man end vil forstå denne scene – den nævnte tolkning er naturligvis blot et forslag –, kan man ikke undgå at blive imponeret over den koncentrerede kraft, som billedet levendegør. Trods tyrefægterens stereotype stilling (jfr. mandspersonerne på fig. 20 og 24) og tyrens slapt nedhængende hale, får man et stærkt indtryk af fart og drama. Det er ikke mindst kompositionen, der virker.

Men samtidig får man indtryk af, at det ikke er nogen almindelig kamp der foregår. Denne centrale scene på Gundestrupkarret fremhæves ved sin energi og kraft og ved et vegetativt liv af ranker og blade, som indrammer den. Ja, det er tilmed som nogle af væksterne udgår fra de aktive deltagere i denne scene. Man ville måske snarere tænke på en ofring end en tyrefægtning, om ikke manden blev hjulpet af dyrene. Dertil kommer, at f. eks.

kybeledyrkelsen ledsagedes af tyreofring. Det kan være led i en frugtbarhedsritus (jfr. inderpladen fig. 14). Det er heller ikke mærkeligt, at man har jævnført scenen med de bekendte Mithrasrelieffer, hvor tyreofring spiller en central rolle. Imidlertid kan det ikke være en overtagelse af de senere anskuelser og fremstillinger, hvori dyr som skorpionen forekom.

De ydre plader er gerne enklere komponeret end de indre. Som dominerende skikkelse i midten ses en mandlig eller kvindelig buste. De øvrige på pladerne, mennesker, dyr og fabelvæsner, er betydeligt mindre og lader det ikke være tvivlsomt, at busterne forestiller guder og gudinder.

Der er en ejendommelig rejsning og monumentalitet over disse fremstillinger, som passer på stenskulpturer af langt større format. Under alle omstændigheder virker de stærkt med de stive, maskeagtige træk og de spidsovale øjne med indlagte glasfluspupiller. Disse er oftest faldet ud, men dér, hvor de er bevaret (jfr. f. eks. fig. 20), giver de ansigterne et nærværende udtryk.

Profilen er ens for dem alle. Pande- og næselinje går i ét og danner en lige linje uden indbøjning ved næseroden (fig. 17). Dette er karakteristisk for keltisk stil allerede fra dens tidlige fase, ligesom skyhed mod at afbilde ører, ansigternes maske-karakter og de svungne øjenbryn, der når helt ud til siderne. Gundestrupansigterne er imidlertid mere plastisk modellerede end de tidlig keltiske og minder derved om de provençalske fra mellem la Tène (2. årh. f. v. t.) som fig. 29.



Fig. 18. Yderplade med mandlig guddom holdende to mennesker.



Fig. 19. Yderplade med mandlig guddom holdende to hjorte.

At de ydre pladers mandlige og kvindelige buster forestiller guder, får man hurtigt bekræftet ved at sammenligne dem med de andre fremstillinger, som vises ved siden af dem. Mennesker, dyr og fabeldyr er betydeligt mindre. Den første plade (fig. 18) afbilder en skægget person med armene rakt lige op. I hver af de knyttede næver holder han en mindre mandsskikkelse, som igen holder et svin. I pladsen under disse mandspersoner ses en flyvehest og endnu et dyr, vist en hund. Det er tydeligt, at vi i dette skema, guden der holder mindre skikkelser, skal søge forasiatiske forbilleder. Fra store relieffer og små seglsten kender vi guder og overnaturligt stærke mennesker med dyr, mennesker og fabelvæsner i hænderne. Busten har ret grove, flade, men imponerende træk; skægget deler sig i to lange lokker, der bøjer om forneden. En lignende udformet skægform ses afbildet på senere gallo-romerske pressede lerkar (fig. 26–27).

Finere i udførelsen er den mandlige guddom, i hvis oprakte hænder to hjorte hænger i bagbenene. Forbenene bøjes op mod kroppen, halsen strækkes frem på den samme karakteristiske måde som på kendte hjortebilleder i skytisk kunst. Ejendommeligt nok går der på langs hen over halsen en fure, muligt en akcentuering af muskulaturen. Kun det ene af gevir- og benparrene vises.

Fig. 20. Yderplade med mandlig guddom med oprakte arme og knyttede hænder.



Bustens hår har smukt svungne lokker, hvoraf hveranden er skraveret forneden. Ligesom skægget med seks ombøjede lokker har de en dekorativ virkning. Som det ses tydeligst på profilen fig. 17, er der svære bakkenbarter med en tæt skravering svarende til nogle skæg- og hårlokker. Den ejendommelige skægform kendes fra Gallien, hvor stenskulpturen fig. 25 viser en karakteristisk udførelse af motivet. Det svungne overskæg synes mærkeligt nok at gå ud fra den glatte overlæbe.

Baggrunden mellem de oprakte arme er prikket med spredte seglignende blade som på fig. 23 og som nogle af bladene på fig. 24. Afslutningen foroven er som dér takket. De samme blade og den samme stil træffes endvidere på inderpladen fig. 14, hvor indprikning anvendes til fremhævelse af flere motiver. Vi har åbenbart at gøre med samme mester.

Pladen fig. 19 viser på den anden side tydelig lighed med yderpladen fig. 20. Overskægget løber ud på en lignende måde. Her ses de samme vel modellerede, stive ansigtstræk. Der er dog visse forskelle; i modsætning til pladen fig. 20 har fig. 19 ingen indknibning på læberne, ejheller halsring. Til gengæld har fig. 21 ingen indprikning af baggrunden.

Lighederne er større end forskellene. Det kunne udmær-



Fig. 21. Yderplade med mandlig guddom holdende to flyvesøheste.

ket være samme mand, som har udført begge plader, men noget bevis kan man naturligvis ikke fremføre. Der er grund til at lægge mærke til den kunstfærdige hår- og skægfrisure, der synes at være udført ved fletning. Halsringen er særlig stor og detaljeret. Vi skal senere vende tilbage til den i forbindelse med en forstørret gengivelse af motivet (fig. 41).

Busten fig. 20 bærer intet i sine højt løftede hænder, men selv denne gestus er kendt i østlig kunst. Imellem armene og hovedet ser man til venstre en mand i en ejendommelig bokserlignende attitude. Han bærer bukser, men intet på overkroppen. Benklæderne slutter forneden i et zig-zagmønster, måske en art flæser. I stil og holdning kan han jævnføres med tyrefægterne på inderpladen, fig. 39.

Medens disse personer har håret sluttende tæt til baghovedet, bøjer håret på manden til højre for busten op bagtil. Han indtager ganske samme springstilling som tyrekæmperen på bundpladen, fig. 38, men i stil afviger de så meget fra hinanden, at de ikke kan være udført af samme mester. Øjne, næse, den bagud rettede lok og benklædernes afslutning har hver sin særprægede udformning.

Nederst i det frie felt ses en lille rytter. Han er betydeligt mindre i format end de to antitetisk opstillede figurer

Fig. 22. Yderplade med kvindelig guddom holdende barn og fugl.



og synes kun at skulle udfylde et stykke som er blevet til overs.

Busterne fig. 21 og 22 viser tydelige fællestræk. Man ser det på hårets lette karakter, de fine linjer, armenes spinkle former. Øjne og bryn er ens, ligesom den lige mund og den tynde halsring (her er småafvigelser, men ikke i stil). Disse masker er ikke udpræget plastiske, og de virker gracile ved siden af ansigter som f. eks. fig. 18.

Fig. 21 viser en mandsbuste, på hvis brystparti der ses et båndformet dyr med hovede i hver ende, begge bidende en mand midt over. Dette synes at illustrere en myte ell. lign. Bustens hovede – det eneste, som har bevaret glasflus i begge øjne – har fint krøllede skæglokker; hver krølle vises for sig. Håret står op som skrå linjer lidt over brynene. I hver hånd holder han et fabeldyr, en art flyvende sødrage med snoet hale. Vi skal komme nærmere ind på denne sammensatte dyreart nedenfor ved fig. 51.

Kvindebusten fig. 22 holder en fugl i sin ene, løftede hånd. I den anden, der er bøjet over brystet, bærer hun et barn (som blot karakteriseres som et ganske lille menneske, ikke ved barnlige træk). Fuglen i hånden bringer den forasiatiske Afrodite i erindring. At hun er skønhedsgudinde antydes vist af kvinden, som fletter eller ordner hendes hår (jfr. detaljen fig. 42). Desuden ses på brystet et fir-



Fig. 23. Yderplade med kvindelig guddom omgivet af to mandsbuster.

benet dyr, og på en ejendommelig udløber af skulderen en kvindeskikkelse.

Kompositionen er fint afpasset. Det er interessant at mærke sig, hvorledes gudindens nedhængende hår buer lidt ind nedefter. Det er afpasset efter omgivelserne. En lignende frisure har kvinden nederst til venstre. At hun er af særlig betydning understreges ved, at hun – som eneste menneskeskikkelse på kedelen – bærer halsring. Legemets former træder frem under kjolens stive folder. Oven over hende er afbildet et dyr, vistnok en hund. Mest minder den om tyrefægterens langhalede hjælper på bundpladen (fig. 47).

Øverst til højre og til venstre ses heraldiske fugle, vel ørne, en understregning af den orientalske tradition. Lignende stiliserede fugle kendes fra galliske mønter.

Vi har en interessant parallel til det centrale motiv på pladen i det provençalske stenrelief fig. 31. Også her bærer den kvindelige buste et firbenet dyr; hun har den ene arm løftet, men selve ansigtstrækkene er desværre gået tabt.

Vi har allerede haft lejlighed til at sammenligne busterne fig. 23–24 med andre fremstillinger. Indbyrdes viser de tydeligt fællesskab. Begge de kvindelige buster

Fig. 24. Yderplade med kvindelig guddom omgivet af Herakles og en mand.



holder hænderne op på brystet, hvad der måske er en karakteristik af frugtbarhed (jfr. fig. 13). Busten på fig. 23 er omgivet af to mindre mandsbuster, hvorved pladsen til begge sider af hendes hovede bliver snævert. Dette er åbenbart grunden til, at håret går lige ned, medens den rigeligere plads på fig. 24 lader denne bustes hår falde ned i brede, svungne buer. Over begges pande samles håret i en valk, ganske svarende til den provençalske kvindefrisure, som vi kender den på stenbuster (fig. 28). Begge bærer halsring. På fig. 23 er den lidt spinklere, men ikke væsensforskellig fra bustens på fig. 24. Fælles er også baggrundsprikningen, der afsluttes i trekanter foroven og omfatter seglformede blade. Nogle kunstfærdige bladmotiver ses yderligere på fig. 24.

Mandsbusterne på hver side af gudinden fig. 23 har knyttede, løftede hænder, der ikke griber om noget (jfr. busten på fig. 20). Den ene er skægløs og bærer halsring. Den anden – med skæg og bakkenbarter – minder stærkt om „Taranis", fig. 8, ligesom han også bærer en rund medaljon på halsen, ikke halsring.

Af de to flankerende motiver på pladen fig. 24 er den ene en mand ganske som fig. 20 øverst til højre. Som eneste afvigelse noteres, at vor figur har en trekantbort nederst på benklæderne, ellers er de to udførelser iden-

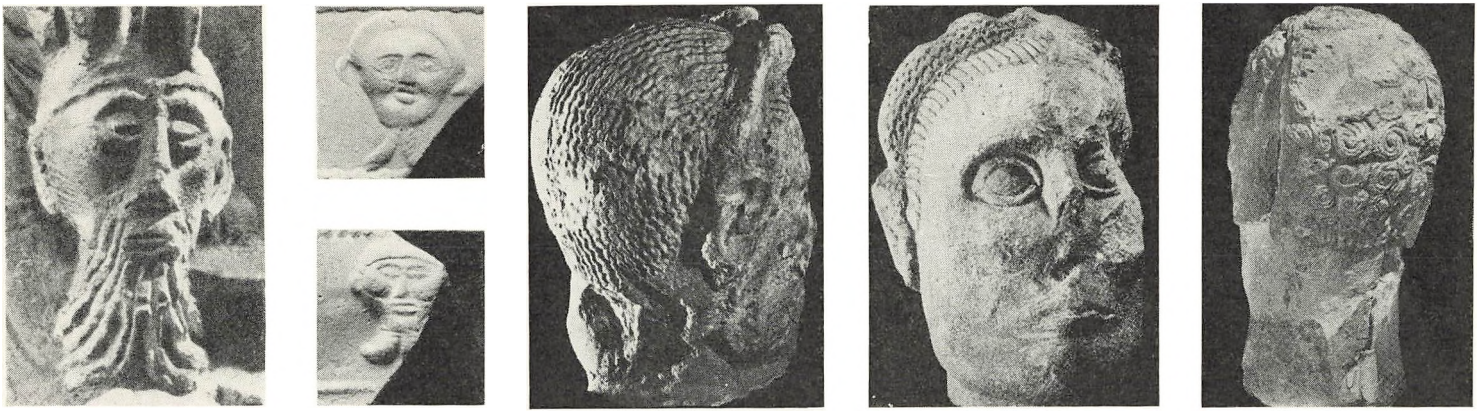

Fig. 25. Det ene mandshovede på skulpturen fra Noves, Provence (efter Benoit). Fig. 26–27. Mandshoveder med tveskæg, der bøjer ud forneden på gallo-romersk *terra sigillata* (presset lerkar) fundet i Vertault, Østfrankrig. Fig. 28–30. Hoveder på stenskulpturer fra Entremont, Provence. Fig. 28 af en kvindelig, fig. 29–30 af mandlige figurer (efter Benoit).

tiske ved deres ejendommelige springstilling, så vi må gå ud fra, at de skyldes samme mester. Parallellen på bundpladen er nævnt i forbindelse med fig. 20.

Til venstre ses en gengivelse af et velkendt klassisk motiv, Herakles kæmpende med den nemeiske løve. Det er ganske vist omformet efter Gundestrupkunstnernes stil og vante dragtmode. Men mestrene har tydeligt nok ikke været fortrolige med dyrearten. Løven virker snarest som et vildsvin.

Gennemgangen af stil- og kulturtrækkene på Gundestrupkedelens plader har stadig givet anledning til sammenligning med motiver fra Gallien. Det er her, at nogle af de afbildede gudeskikkelser blev dyrket. Karakteristisk er i så henseende Cernunnos, som oversigtskortet fig. 6 viser. Selve den hugsiddende stilling med benene over kors (også kendt østpå) er benyttet af andre galliske guddomme. Vi ser den allerede anvendt i 2. årh. f. v. t. i Provence, hvor en typisk stenstatue fra Entremont, fig. 32, indtager den. I århundredet f. v. t. ses den bl. a. på galliske mønter.

Den provençalske kunst er en del af den keltiske, selv om den viser selvstændige træk. Som formidler af kulturelementer fra Middelhavslandene til de nordlige dele af Gallien har den spillet en vigtig rolle. Et af de vigtigste fundsteder er Entremont ved Aix-en-Provence, en byborg med stenbyggede huse og en ejendommelig helligdom. Fra denne stammer en række af de stenskulpturer, som vises fig. 28–32, og som er af interesse ved sammenligning med kedelens motiver. Byborgen selv blev erobret af romerne, og meget tyder på, at indbyggerne umiddelbart efter nederlaget o. 125 f. v. t. flyttedes ned til Aquae Sextiae, Aix. Fundne mønter underbygger denne datering. Skulpturerne stammer derfor fra tiden før 125 f. v. t., men er næppe tidligere end midten af 2. årh. f. v. t.

Slægtskabet mellem de kvindelige buster fig. 22 og 31 er nævnt. Men også modelleringen af ansigter på Gundestrupkedelen viser lighed med Entremontskulpturernes træk (f. eks. fig. 29). Sirlige, isolerede krøller på fig. 30 svarer til Gundestrupbustens skæg fig. 21. Kvindehåret samlet i en valk ses fig. 23–24 som på fig. 28. Selv de højst mærkelige skægmoder på fig. 18–19 svarer til Provenceskulpturen fig. 25, medens senere gallo-romerske pressede lerkar afbilder lignende udbuede tveskæg (fig. 26–27). Man har i romersk tid interesseret sig for disse sære skægformer, der formentlig ellers er forladt.

Provencekunsten viser imidlertid bestemte afvigelser fra

Gundestrupstilen, som gør, at vi ikke kan identificere dem. Det er ikke blot forskelle i materiale, som er afgørende. Provencekunstnerne afbilder ører og lader næsen bøje ud fra panden, medens Gundestrupkedelens kunstnere følger den tidlige keltiske smag, lige pande-næselinje og ikke afbilder ører. Bronzepladerne fra Waldalgesheim ved Rhinen har i denne forbindelse interesse. De viser menneskebuster omtrent som Gundestrups, men i ældre stil og med samme bredt svungne øjenbryn. Busterne har løftede hænder, med udstrakte fingre, ikke knyttede hænder. I ansigtets modellering står Gundestrupbusterne imidlertid nærmere Entremont- end Waldalgesheimbusterne.

Fra Nordgallien kendes metalfremstillinger, som gør det sandsynligt, at det er her, vi skal søge kedelens hjemsted. Bronzestatuen fra Bouray er således sammensat af plader på mærkelig vis. Det er, som om den blev udført af en mester i kedelfremstilling, der nu skulle prøve sig på rundskulptur ud fra sine vante erfaringer. Statuen viser en mandsperson siddende med benene over kors. Han bærer halsring, *torques*, men minder ved sin ud-indbøjede næse-pande-profil snarere om kedelarbejder som Rynkebykarrets maske (også den i Nationalmuseet, København) end om Gundestrups buster.

Blandt andre arbejder, som kunne fremdrages som paralleller, er et kalkstenshovede i St. Germainmuseet mindende om busten fig. 18, en stele af sten fra Euffigneix med et ansigt øverst og derunder et vildsvin (som på Rynkebykedelen) samt en del metalmasker, hvoriblandt en fra Chassard i Allier er fundet sammen med en halsring og andre genstande fra tidlig romertid.

Særlig interessant er imidlertid det ovenfor nævnte alter, fundet under Notre-Dame i Paris med relieffer bl. a. af Cernunnos, andre galliske og romerske guddomme. Selv om kunstnerne har fulgt romersk stil, træder det keltiske særpræg dog tydeligt frem. Relieffet er fladt. Cernunnos har et bredt ansigt med svær næse, store, spidsovale øjne og svungne øjenbryn, der når helt ud til ansigtets udlinje (omtrent som på pladen fig. 18, med skæg omtrent som fig. 21). Men ørerne er afbildet. Kvinderne på Notre-Dame reliefferne bærer skulderlangt hår,



Fig. 31. Stenskulptur med to kvindelige buster fra Entremont, Provence (fot. Direction des Monuments, Paris).

Fig. 32. Stenskulptur af siddende kriger med benene over kors, iklædt våbenskjorte, fra Entremont, Provence (fot. Direction des Monuments, Paris).



Fig. 33. Detalje fra inderpladen fig. 8, krigeren der holder hjulet. Fig. 34. Detalje fra inderpladen fig. 4, tre *carnyx-blæsere* (trompetspillere) i processionen.







Fig. 35. Gallisk mønt med *carnyxblæser* (trompetspiller). Blæseinstrumentet rejser sig over hestens ryg. Mundstykket og mandens hovede ses under dyrets bug. 2:1 (fot. Bibliothèque Nationale, Paris).

der bøjer om forneden. En række krigere beskyttes af hjelme med fure på underdelen (jfr. fig. 40) og med skjolde, der er beslægtede med Gundestrupkrigernes (fig. 10).

Trods sparsomt sammenligningsmateriale træder lighederne mellem gallisk kunst og Gundestrupkarret dog frem. Der har tydeligt nok været livlig kunstnerisk aktivitet i denne del af den keltiske verden. Selv træskulpturer i enkel udførelse af ansigter med halsring er fremdraget, og vore skriftlige overleveringer tyder på, at de har været almindelige.

For nærmere at danne os indtryk af Gundestrupkarrets miljø vil vi betragte nogle motiver, der har været dagligdags for kunsthåndværkerne, sådan som klædedragt og smykker, våbenudstyr og ridetøj. Derefter vil vi studere dyrene og fantasivæsnerne samt de motiver, som kunstnerne tydeligt nok har hentet fra anden kunst, ikke fra naturen ejheller har skabt af deres egen indbildningskraft.

Frapperende er trompeten *carnyx*, hvis mundstykke har form som et brølende dyrehovede (fig. 34). Dette instrument var karakteristisk for kelterne og ses ikke sjældent afbildet på galliske mønter (fig. 35), hvor de svarer ganske til Gundestrupkarrets tre højt løftede trompeter. Dele af sådanne blæseinstrumenter er i øvrigt fundet i det nordlige Britannien og i en sydtysk mose. Det sidste sted har desuden afgivet en del sager fra århundredet f. v. t.

Helt uromerske er også hjelmene, hvoraf de fleste viser en fure på underdelen, et velkendt træk fra typer fra 1. årh. f. v. t., og udtryksfulde prydelser: horn (fig. 10 og 33), der har sidestykker på den tidlige gallo-romerske Orangebue, en fugl, et svin og en bue (fig. 10 og 36). Sådanne udsmykkede hjelme omtales netop i en skildring af Strabo og har åbenbart virket påfaldende på romerne.

Om mændene nogle gange bærer hue (jfr. f. eks. fig. 34), måske endda struthætte (fig. 11), er vanskeligt at afgøre, for signaturen er ikke blot en tøjangivelse, men tænkeligt er det i al fald. I øvrigt følger mandsklæderne to forskellige udformninger. Den ene er en snæver buksedragt, den anden vistnok en kofte. Som bærer af den første kan nævnes Cernunnos, fig. 5, eller trompetspillerne fig. 34. Foroven er en bluse med snævre lange ærmer, forneden – måske gående i ét med trøjen – knælange bukser. Det brede bælte er ornamenteret med tætte småcirkler og punkter. Trøjen er åben i halsen. På fødderne er sko, der ser ud til at have udskæringer eller snøring over svangen.

En fremtrædende kriger i processionen, fig. 40, har også denne dragt på, men vi lægger desuden mærke til, at der er angivet en broche eller måske en ringnål på hver skulder. Disse har formentlig den funktion at holde dragten sammen over skulderen. Nogle gange er der i keltiske grave fra 1. årh. f. v. t. fundet en bronzering på hver af den dødes skulder; de svarer i form mærkeligt nok til ankelringe. Det kan være sådanne smykker eller ringnåle, en velkendt type, der er gengivet.

Denne buksedragt – benklæderne bæres undertiden uden trøje, som vi ser det fig. 20 og 39 – kendes fra gallo-romerske monumenter fra 1. årh. e. v. t. Åbenbart er den fra først af særegen for de keltiske hjælpetropper (fig. 37), men efterhånden bliver knæbukserne yndet soldaterpåklædning i hele imperiet. Vi ser den afbildet på Trajansøjlen båret af legionærer.

At denne praktiske mode var oprindelig i Nordgallien, ved vi fra romerske skribenter, først og fremmest Strabo. Han beskriver den klart; medens de sydligere gallere bar posede benklæder (flere gange afbildet, tilsvarende kendes fra Sydrusland), havde de nordlige snævre bukser og langærmede trøjer.

Den anden dragt, kofte, bæres af krigere, hvoraf en



Fig. 36.



Fig. 37.

typisk repræsentant ses fig. 33. Den når lidt neden for hofterne og har korte ærmer. Også denne kendes fra galliske fremstillinger, tidligt på provençalske statuer som fig. 32, senere bl. a. på relieffer. Den tydeligt angivne struktur viser, at det drejer sig om en art brynje, men om krigerne på Gundestrupkedelen bærer en tilsvarende, kan signaturen ikke klargøre. Den er rent konventionel og gælder forskellige materialer.

Nogle af krigerne er til hest og bærer naturligt nok sporer, der er gjort fast til skoene med lang torn, der bøjer lidt opefter (fig. 36). Selv tyrefægteren på bundpladen har sporer på, men tornen sidder tydeligt nok på en halvrund bøjle, og denne er yderst afsluttet i en rund skive, en form som er velkendt fra århundredet f. v. t. (fig. 38).

Hestetøjet er karakteristisk (fig. 36). Biddet har yderst to ringe, hvortil tømmen er fæstet. Fra saddelens forreste og bageste parti udgår to remme, der foran og bagved er samlede i runde skiver med cirkelornamenter. Fra den bageste hænger en rem løst ned, medens en tredje fortsætter rundt om bagbenene. Ganske tilsvarende hestetøj ses på de tidlige keltiske hjælpetroprytteres gravsten fra begyndelsen af 1. årh. e. v. t. Et typisk eksempel med flere af de nævnte træk er afbildet fig. 37.

Skjoldene (fig. 10) er aflangt firkantede eller måske snarere sekskantede med rund bule midtpå til beskyttelse af hånden. Denne bue er fæstet ved mange nagler gennem kraven, og vi må gå ud fra, at originalen har været af jern. Af form er den fladt cylindrisk med lav rund eller svagt tilspidsende overdel. Sådanne skjoldbuler er velkendte i keltisk miljø fra 1. årh. f. v. t., men de forekommer ikke forinden. Senere bliver de gerne højere. Det er naturligvis ikke muligt at tillægge så små gengivelser virkelig betydning til datering, men vi kan i al fald trygt regne med, at før o. 100 f. v. t. kan kedelen ikke være lavet, og den er snarest fra selve århundredet f. v. t.

Sværd ses afbildet fire gange på sølvkarret og karakteristisk nok viser de bestemte ens træk. De er spidse og har yderst på grebet to afslutningscirkler. Det er nærliggende at tolke disse kredse som gengivelse af de keltiske sværds grebknopper. Fra velbevarede fund, men i øvrigt

Fig. 36. Detalje fra inderpladen fig. 10, rytter i processionen. Fig. 37. Keltisk hjælpetroprytters gravsten fra Zahlbach (Museum der Stadt Mainz). Han har snævre knæbukser og våbenkofte, der når lidt under hofterne. Sværdet viser øverst de to karakteristiske knopper fra den keltiske type. Hjelmen er derimod af romersk form. Fra saddelens to kamme, forrest og bagest, udgår remme til samleskiverne lige på flankerne (efter Lindenschmidt).

Fig. 38. Detalje fra bundpladen fig. 15. Tyrefægteren med sværd, der har angivelse af to afslutningsknopper (cirkler). Sporer ses på hælene. Fig. 39. En af tyrefægterne på inderpladen fig. 12 med højt løftet sværd af samme type.





også fra afbildninger véd vi, at de keltiske sværds greb havde to knopper yderst og to ved parerpladen. Der har formentlig kun været mulighed for at vise selve afslutningsknopperne, da hånden dækker de nederste. Selv om det keltiske sværd endnu holder sig i brug i denne udformning ind i kelto-romersk tid (se f. eks. fig. 37), er der dog overvejende sandsynlighed for, at sværd med to afslutningsknopper hører den førromerske tid til. Den egentlige romerske type, gladius, har rund stor afslutningsknop og halvrund underhjalte, medens den kelto-romerske type, spatha, almindeligvis viser samme fæste, sjældent har flere mindre knopper på dette.

Kvindedragten er to gange afbildet på Gundestrupkarret (fig. 22). Det er en lang kjole, som holdes sammen over skuldrene. Ærmerne når til håndleddene. Kvinden fig. 42 bærer et bredt bælte ornamenteret ganske som mændenes livrem. På den siddende kvinde (fig. 22) fremhæves brystet og benene ganske let under folderne i den stiliserede og ellers ubevægede dragt. Der er således vidnesbyrd om, at vi ikke står over for en arkaisk kunst, men en stærkt traditionel stil.

Af smykkerne, som bæres både af de mandlige og kvindelige buster, er halsringen, *torques*, den almindeligste. Det er en glat eller snoet ring, afsluttet i to runde knopper, sjældnere med et konisk eller riflet led mellem ring og knop. Nydelig ornamentik pryder ringe som fig. 41. Det synes at være en udmærkelse at bære halsring. De fleste guder har den, men kun et af menneskene, den siddende kvinde på yderpladen fig. 22. Et par af mandsbusterne har i stedet en medaljon om halsen (fig. 8 og 23).

Disse karakteristiske halsringe var yndede hos kelterne, der gav dem en fornem udformning i århundrederne f. v. t. og især forsirede guldeksemplarerne. Også snoede ringe ses, og det er netop en sådan, den „Døende Galler" har om halsen. Glatte ringe med rundt eller firkantet gennemsnit er truffet i grave fra 1. årh. f. v. t., men kun sjældent i årene efter, hvor de repræsenterer keltisk tradition. Galliske mønter afbilder dem ofte om halsen på mandshoveder. Lignende ringe forekommer endvidere i Sydrusland, og det er sandsynligt, at kelterne har lært smykkeformen at kende dér.



Fig. 40. Detalje fra inderpladen fig. 10. Hjelmen, med bred fure forneden, prydes med en svinefigur. På begge skuldre ses en cirkel, vel en art ringspænde. 3 : 2.

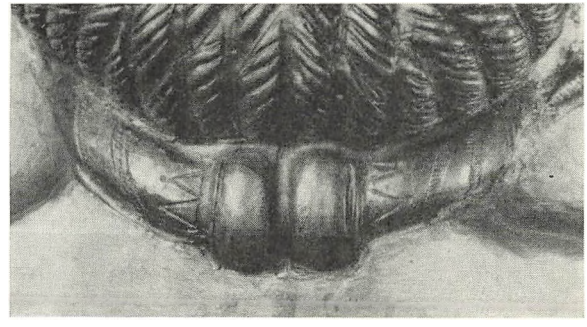

Fig. 41. Halsring, *torques*, på busten fig. 20. 3 : 2.



Fig. 42.



Fig. 43.



Fig. 44.

Fig. 42. Detalje fra yderpladen fig. 22. Kvinde som fletter eller ordner gudindens hår. Fig. 43. Detalje fra inderpladen fig. 4. Oksens hovede øverst t. v. Fig. 44. Knivskaft af form som et oksehovede fra grav 13 i Heppenheim ved Worms. 1. årh. f. v. t. (foto Museum der Stadt Worms). Alle 3:2.

Der er en påfaldende forskel i fremstillingen af dyr, som kunsthåndværkerne åbenbart har været fortrolige med – okser, hunde, heste, hjorte, ulve – og eksotiske fremtoninger som elefanter og løver. De første er udført i en bestemt stil, som vi kender igen fra keltiske dyrebilleder fra århundredet f. v. t. Oksehovedet fig. 43 har spidsovalt øje, der helt dominerer hovedet, og svungen høj hals. Det svarer ganske til hovedet på en kniv fra en gallisk grav fra 1. årh. f. v. t. (fig. 44). Dupperne på hornene skulle beskytte oksens ejer mod for ubehageligt et møde.

Bundpladens magtfulde hoved, fig. 16, minder ikke så lidt om oksehovederne på den store keltiske sølvring fra Trichtingen (fig. 60), som gerne dateres til samme tid som kniven, fig. 44.

Hestenes karakteristiske løbeskema – det nederste af benene vender indefter – er et keltisk udtryk, som vi møder senere i keltisk tradition under romersk regime.

Let kendelig er ulven ved Cernunnos' ene side (fig. 45, jfr. fig. 4–5). De kraftige klør og det smalle parti oven over foden minder om den tilsvarende del af benet på bundpladens ene dyr, fig. 47, forrest. Skindet angives ved fine tætte strenger, en signatur vi møder flere gange på dyrene, og ved tætte småcirkler. Halen og ryglinjen er skraveret; benene er lange og stærke.

Lige så naturalistisk er hjorten på samme plade, for ikke at tale om hundene, hvoraf fig. 46 viser en typisk repræsentant, ivrigt springende frem med strittende ører og krum hale, et livfuldt øjebliksbillede.

Lidt vanskeligere at definere er dyr som fig. 22 foroven t. v. og 47 forrest. De har påfaldende lang hale, men alligevel forekommer det mig, at man snarest bør henregne dem til hundearten.

Samtidig med at man har overtaget de fremmedartede dyr og fabelvæsner, har man udvilkårligt fået stiltræk med, som ikke hører til dyrearten, men som er tilsat i et bestemt kunstmiljø. Kun således lader det sig forklare, at løverne på Cernunnospladen har fået takket manke (fig. 48). En sådan passer jo ikke til disse store kattedyr, men træffes på en etruskisk løvefigur fra Vulci. Det er derfor nærliggende, at kelterne har lært løverne at kende gennem den etruskiske kunst.

Denne fremgangsmåde er formentlig forklaringen på, at det er så vanskeligt at bestemme de kraftige kattedyr på inderpladerne (fig. 8 og 14 – fig. 49). De har forskelligt angivne skind, men er ellers ens, og signaturerne er ikke tilstrækkeligt grundlag til, at man kalder den ene en leopard, den anden en panter. Dertil har skindet for ornamentalt præget en karakter. Kunstneren har selvfølgelig ikke selv set dyrene, men efterligner fremmede værker og kunstopfattelser.

Ikke mindre forbausende er elefanterne, hvis små ører man har taget til indtægt for en østlig oprindelse af sølvkedelen (fig. 50). Indiske elefanter har som bekendt små ører, medens afrikanske har store; men i antiken levede der elefanter med små ører i middelhavslandene – de er forlængst uddøde – sådan som vi ser dem afbildet bl. a. på etruskiske vaser. Formentlig er det herfra kunstneren har lært motivet at kende, men han har i øvrigt udarbejdet det selvstændigt ved bl. a. at give det en okses krop og ben. Der synes at være nogen usikkerhed i stødtænderne og snabelens organiske tilhørsforhold, men der er i al fald skabt et par interessante dyr, som nok kunne vække undren.

Griffene (fig. 50) og flyvesøhestene (fig. 51) er karakteriserede ved deres stive arkaiske vinger, der viser hen til meget gamle forbilleder. I århundredet f. v. t. var griffe af denne art gået ud af mode til fordel for mere fantasifulde typer med horn o. l., men de træffes dog endnu på galliske mønter.



Fig. 45. Detalje fra inderpladen fig. 4. Ulven t. h. for Cernunnos.

Det samme gælder flyvesøhesten, som man har villet gøre til en sydrussisk specialitet, men den træffes også i vestkeltisk kunst. De stive vinger med oprullede ender skal man lede sidestykker til i kunst flere århundreder tilbage.

Tildels misforståede er delfinen, redet af en dreng (fig. 52), og løven som overvindes af Herakles (fig. 53). Den sidste minder unægtelig lidt om et vildsvin. Begge er velkendte klassiske sujetter, der er afpasset efter keltisk tankegang. Drengen og Herakles har fået samme dragt på som menneskene på sølvkarret. De er åbenbart gået over til at blive velkendte keltiske skikkelser, og med dem er vel også myterne overtaget.

Helt for sig selv må slangen med vædderhoved omtales. Den er et ægte keltisk fantasifoster, som endnu træffes i gallo-romerske fremstillinger, gerne i forbindelse med Cernunnos. Det er også som en attribut i denne guds hånd, vi ser den på Gundestrupkarret, men desuden optræder den sammen med guddomme, vi tolker som Taranis og Teutates (titelvignetten, fig. 4, 5, 8 og 10). Dette fabeldyr er ikke med sikkerhed eller i al fald kun sjældent truffet uden for Gallien. Nogle bøhmiske mønter viser en mær-

Fig. 46–47. Tyrefægteres hjælpere på bundpladen fig. 15. Fig. 46 viser en bund ligesom fig. 47 bagest t. h., der er indridset. Forrest fig. 47 er en plastisk gengivelse vist af en hund. Fig. 48. Detalje fra inderpladen fig. 4. De to løver yderst t. h.

Fig. 46.



Fig. 47.





Fig. 48.

kelig slange, men det er ikke tydeligt, om den har vædderhoved som Gundestrupkedelens.

Der kan endelig være grund til at kaste et blik på ornamentikken, som udfylder den frie plads mellem figurerne. Sædvanligvis drejer det sig om skæve efeublade, ofte nogle sammen; men der er også regulære ranker, frodigst på bundpladen. Af dette løvværk synes noget at være sene gengivelser af etruskisk bladværk, således planten der udgår fra tyrefægterens ben (fig. 15). Den har sidestykker i etruskisk sarkofagkunst.

Men nogle blade på bundpladen fig. 15 er omformet til et hvirvelmønster (fig. 54). Keltisk egenart lader sig ikke skjule. Vi kender lignende hvirvler i keltisk ornamentik, f. eks. på galliske mønter (fig. 55).

Vi har et par gange berørt Gundestrupmotivernes lighed med sydrussisk kunst, og der kan være grund til at gå lidt nærmere ind på denne forbindelse. En sammenligning med nogle af de karakteristiske sølvplader med billeder af mennesker, dyr og fabelvæsner (fig. 56 og 58–59) vil være tilstrækkeligt til at overbevise om, at der må have været kontakt mellem sølvkarret og disse sølvplader. De er åbenbart fra samme tid, er udført i samme materiale og i samme teknik.

Den sølvplade af sydrussisk type, som står nærmest, er også fundet nærved. Den stammer fra Roermond i Hollands sydligste del (fig. 59), men minder påfaldende om to plader, der åbenbart stammer fra Sortehavsområdet, erhvervet af Bibliothèque Nationale, Paris, desværre uden oplysninger om findested. Langs kanten på begge er der imidlertid en græsk indskrift, den ene fuldstændig, den anden blot i brudstykker, der omtaler Mithridat, velsagtens den kendte hersker af Pontos (120–63 f. v. t.). Man har mistænkeliggjort disse inskriptioner, men der er vist ingen grund til at betvivle ægtheden og deres henvisning til oprindelsesstedet.

Der kendes en del beslægtede plader i (forgyldt) sølv, guld og bronze. Et udbredelseskort vises fig. 57. De fleste har som de afbildede tre tjent som hesteprydelser, hængende foran hestens bringe. I randen ses med regelmæssige mellemrum 4 huller, hvori der sidder nitter, som

Fig. 49. Detalje fra inderpladen fig. 8, gående stort kattedyr, vel en panter eller leopard.



fæstede prydelsen til læderremmene. Det er en iransk-nordindisk type overtaget af folkene i Sortehavsområdet og længere nordpå i Sydrusland, i første række åbenbart af sarmaterne. De fleste stykker stammer fra egnene nord for Kaukasus. Men de er videre udbredt i det østlige Donauområde. Nye fund herfra vidner om omfattende sølvhåndværk, som bl. a. udsendte brocher med menneskemasker.

Fundene når imidlertid så langt vestpå som til Nord- og Østgallien, og dertil kan føjes et særpræget beslægtet arbejde, sølvringen fra Trichtingen ved Sulz i Rhinområdet. Den har nærmest form som en torques, men i stedet for knopper er oksehoveder (fig. 60). Disse bærer igen snoede halsringe med knopper, torquestypen. Det er særlig de ophøjede linjer på den store ring, der viser slægtskabet,

Fig. 50. Detalje fra inderpladen fig. 14, elefant og grif.



jfr. pladernes randdekoration. Men dertil kommer en geometrisk frise af trekantornamenter, skiftevis udfyldt med indprikning, som har nære paralleller i vestkeltisk ornamentik. Det er derfor sandsynligt, at vi har at gøre med et hjemligt – gallisk – arbejde og ikke et østkeltisk importstykke, som det også er formodet. Bag selve ringformen med de to afsluttende dyrehoveder er en iransk type, som vi allerede træffer i keltisk tidlig stil. Her er afslutningerne udformet som oksehoveder, og derved danner de en parallel til Bråkedelens ydre oksehoveder, medens forbillederne fra Forasien i begge tilfælde har andre, barske dyrearter.

Den mulige placering af Trichtingenringen til Rhinegnene får konsekvenser for forståelsen af Roermondpladens oprindelse. Som nævnt er randdekorationen nært beslægtet med ringens forsiring, og det er derfor ikke på forhånd nødvendigt, at vi i denne plade skal se et indført arbejde fra f. eks. Sydrusland eller de østlige Donauegne; men i alle tilfælde må den være udformet i nøje tilknytning til arbejder derfra. Vi vil kort sammenligne de tre afbildede typiske plader.

Mithridatpladen fig. 56 viser i midten dyrekamp (et asiatisk motiv), forneden – antitetisk opstillede om et oksehoved – to griffe i arkaisk stil. Ovenover er to fabeldyr om et firbenet dyr. Den frie plads er udfyldt med indprikkede ornamenter, ikke egentlige planteornamenter, men en slags stiliserede ranker.

Elegantere udført er billederne på den store, desværre sønderbrudte plade fig. 58. Her er et elefanthoved og dyrekamp midtpartiet. Tre hunde (eller ulve) løber i periferien, den ene bider i halsen på en hjort. Baggrunden udgøres af tætte småstreger.

Medens kompositionen på den først omtalte plade er tydeligt antitetisk, virker billedfeltet på den anden mere uroligt. Her dækker dyrenes hoveder hinanden, som vi aldrig ser på Gundestruppladerne, hvor man bevidst stræber efter at holde figurerne klart ude fra hinanden og lader konturerne virke selv.

Nær til pladen fig. 56 slutter Roermondrelieffet fig. 59 sig. Kompositionen svarer ganske til dennes. Forneden er

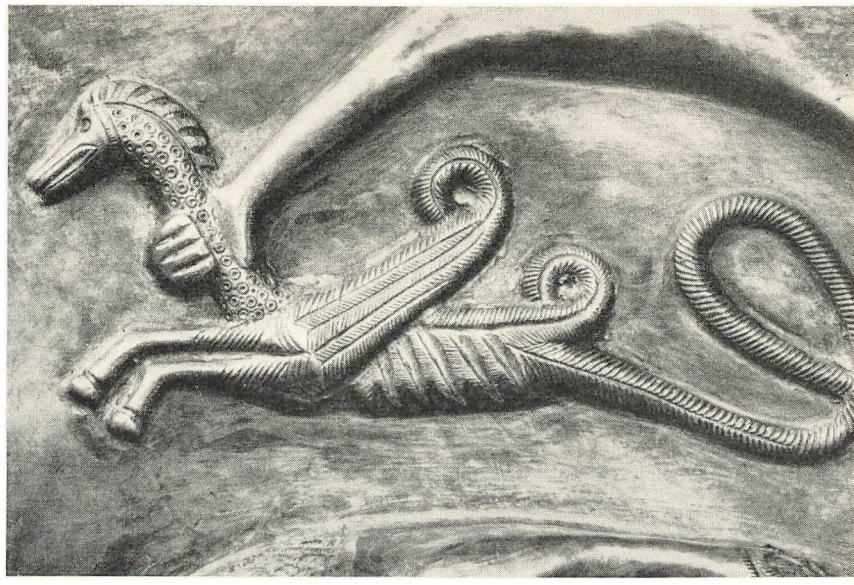

Fig. 51. Detalje fra yderpladen fig. 21, flyvesøhest med lang snoet hale. Vingerne afsluttes på arkaisk vis i ombøjninger.

to løver grupperet om et oksehoved, svarende til opstillingen på Mithridatpladen. I midten ses en mand, vel Herakles, kæmpende med en løve, en fremstilling der er mere naturalistisk end Gundestrupkedelens (fig. 53). Han har udtryksfuldt ansigt med mund fortrukket i anstrengelse. Håret er halvlangt og det ene øre ses (også her er modsætning til Gundestrupkunsten). Dragtens folder er bevægede. Vi står over for en anderledes fremført Herakleskamp, uafhængig af den tradition, der er baggrunden for Gundestrupmotivet.

Ellers er der betydelig lighed med sølvkarrets stil: Baggrunden er indprikket, dyreskind og hår er angivet på samme måde som karrets fremstillinger (jfr. vædderen øverst på fig. 59 med fig. 46, rovdyrene forneden på fig. 59 med fig. 47; hundene eller ulvene på fig. 58 har cirkler på overkroppen omtrent som ulven fig. 45).

At det ikke desto mindre drejer sig om forskellige kunstskoler fremgår af en vurdering af detaljer som dyrenes fødder, der på sølvpladerne er anderledes naturalistiske



Fig. 52.

Fig. 52. Detalje fra inderpladen fig. 4. Klassisk motiv, delfinrytteren i keltisk version.

Fig. 53. Detalje fra yderpladen fig. 24. Den keltiske udformning af den græske Herakles kæmpende med den nemeiske løve.

Fig. 53.



end på sølvkedelen (jfr. fig. 59 med fig. 46 og 48). Det karakteristiske løbeskema, vi kender på Gundestrupkarrets dyr og på kunstneriske arbejder i tilknytning til vestkeltisk kunst (f. eks. de holstenske bronzeblikbælter), træffer vi ikke på sølvhestepladerne (jfr. hesten fig. 36 med de runde pladers dyr). Heller ikke udformningen af blade som fyldornamentik er ens, og specialiteter som hvirvelmønsteret fig. 54 er ganske ukendte på de runde hesteplader, såvel som buksedragten og trompeterne.

Selv om der altså er slægtskab mellem disse sølvarbejder, indskrænkes lighederne af tydelige forskelle, som gør det svært at henføre Gundestrupkarret til det sydrussiske kunsthåndværk. Derimod er det nærliggende at tale om sydrussisk indflydelse på vestkeltisk metalhåndværk, og en sådan forbindelse underbygges af sølvarbejdernes udbredelse, fig. 57. At vælge et mellemliggende område som det østlige eller mellemste Donauområde som fremstillingsstedet er vanskeligt at forene med mangelen på overbevisende paralleller herfra. Hverken sølvblikstykkerne fra Csora eller et ejendommeligt sølvbæger fra egnene omkring jernporten lader sig overbevisende indordne i et miljø, der er identisk med Gundestruphåndvær-





Fig. 54. Detalje fra bundpladen fig. 15. Blade udformet som hvirvelmønster (jfr. fig. 38). 3 : 2. Fig. 55. Gallisk mønt med hvirvelmønster (fot. Bibliothèque Nationale, Paris). 2 : 1.

kernes. Der er nok visse lighedstræk, men ikke nogen bindende forbindelse, endsige identitet, og vi savner på de østkeltiske mønter de ikke få motiver, som er fælles for de galliske mønter og Gundestrupkarret.

Lad os til slut prøve at ordne de brogede indtryk under nogle synspunkter, der efterhånden har gjort sig gældende. Svagheden i enhver argumentation vil ganske vist hele tiden være, at sølvkarret intet sidestykke har, kun en række paralleltræk. Dertil kommer, at det ikke er ligetil at udpege baggrunden for kunstarbejdet; den fortoner sig i århundreders stiludvikling og er langtfra nogen isoleret foreteelse. Vi må derfor støtte os til karakteristiske træk i billedsproget, til beslægtede motiver og til skriftlig overlevering.

Mod keltisk og specielt gallisk kultur viser de fleste træk. Kedelformen var yndet her. Udhamrede bronzeblikkar med jernrand og store hanke forarbejdedes allerede i 3.–2. årh. f. v. t. Kendtest er Bråkedlen med støbte dyrehoveder, som vi har set, en forasiatisk type udført i selvstændig keltisk stil. Senere er bronzekarrene fra Sophienborg og Rynkeby med masker og dyrereliefter, som synes at være udgået fra gallisk kunsthåndværk, og som måske stammer fra den første tid med romersk herredømme.

Mestrene for Gundestrupkedelen har valgt den fortrolige kedelform og dertil føjet relieffer af særegen monumental rejsning. Buster beslægtet med yderpladernes kendes fra ældre keltisk kunst i Waldalgesheim ved Rhinen og ved et nyligt fund fra Manching, det mægtige førromerske *oppidum*, byborg, i Sydtyskland. Desuden er der beslægtede buster i relief fra Provence (fig. 28–31), stenkunst i 2. årh. f. v. t. Her træffes også statuer af siddende mænd med benene over kors (fig. 32).

Mod tidlig keltisk stil viser busternes profil med pande og næse i lige linje uden knæk og undladelse af ører. Selve ansigternes maskeagtige karakter, øjenbrynene der når ud til ørernes plads er velkendt fra keltisk kunst og ses på arbejder fra 1. årh. f. v. t. og i al fald den første tid under det romerske herredømme.

Udhamrede bronze- og sølvmasker med glasflusøjne indsat som på Gundestrupmaskerne med harpiks kendes fra Gallien, hvor også de fantasifulde skægmoder fulgtes. Her ses en lang række paralleltræk til Gundestrupkunsten på galliske mønter (jfr. fig. 35 og 55); forskellene i udførelsen er afhængig af møntkunstens særlige stil. Sværd, skjold, hjelmformer, trompeter og hestetøj var gængse i Gallien, ligesom de mandlige og kvindelige dragtmoder. De snævre knæbukser viser især mod Nordgallien.

En af guderne hører tydeligt til i gallisk miljø: Cernunnos (fig. 5–7), men nok også Taranis (fig. 8–9). Taranisdyrkelsen er dog nået videre om (til Britannien og Jugoslavien). Hertil kommer som gallisk gud Teutates, dersom vi tør gå ud fra, at det er ham, der fremstilles på pladen fig. 10. Slangen med vædderhoved, flere gange vist (se titelbladet), er efter alt at dømme udklækket af gallisk fantasi.

Disse træk tilsammen gør det sandsynligt, at sølvkedelen er udført et sted i det nordlige Gallien, formentlig i et af de religiøse hovedsæder. Her fremstilledes i tidlig romersk tid lerkar med gudebuster på ydersiden.

Mod Norditalien peger den særprægede udførelse af løverne med takket manke, en Vulci-specialitet. Da kelterne boede så langt sydpå som i Posletten og videre mod sydøst, var de i nær kontakt med etruskerne og blev stærkt påvirket af disses kunst. Tidlig keltisk stil har således

Fig. 56. Den ene sølvskive med Mithridatindskriften. Den ses i randen: NAOS ARTEMID EK TŌN TOU BA MITHRDT – d. v. s. votivgave i Artemishelligdommen fra kong Mithridat (fot. Bibliothèque Nationale, Paris). 1 : 1.



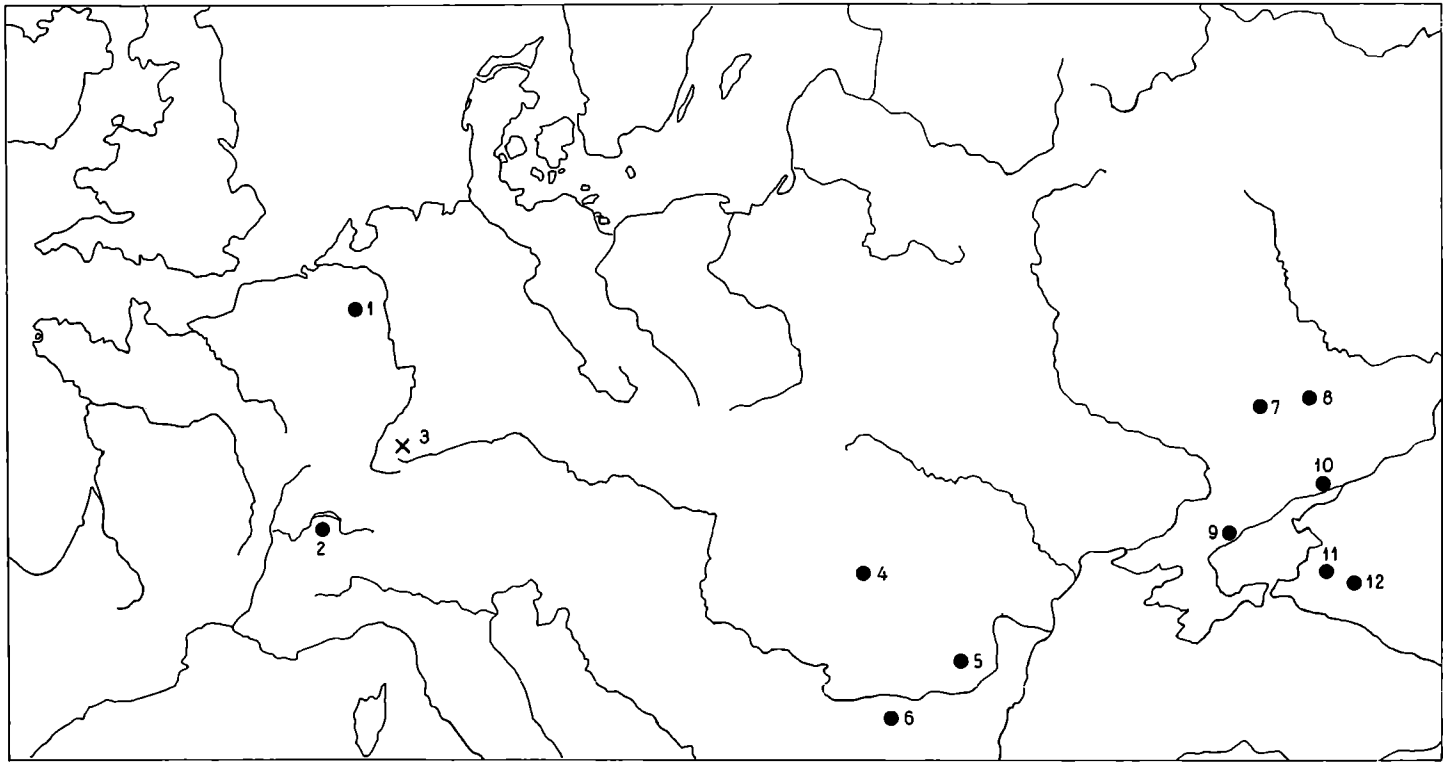

Fig. 57.

etruskisk prægede masker, og herfra stammer måske billedtyper som gudinder med stive svungne hårlokker, guder med dyr i hænderne og frugtbarhedsgudinden med hænderne på brysterne. Her er rankemønstre som på bundpladen fig. 15, afbildninger af elefanter med små ører. I Norditalien, bedst i Este, kendes traditionelt præget metalhåndværk med drivning og rytterrelieffer som minder om fig. 10.

Vi kommer således næppe uden om Norditaliens kunst som en af forudsætningerne for Gundestrupkarret.

Mod Sydrusland viser anvendelse af sølv som materiale og detaljer i selve kunsten, dyrenes skind. En sammenligning med de runde sølvplader til hestetøj, som træffes over en bred zone fra Sydrusland til Nord- og Østgallien (fig. 56–59), er slående, men det er sandsynligt, at vi har at gøre med påvirkning, der i 1. årh. f. v. t. når over vide afstande. Mindelser om skytisk, sydrussisk kunst viser hjortene på yderpladen fig. 19.

Mange af Gundestrupkedelens motiver går tilbage på den nære orients billedsprog – det er her, man først anskueliggjorde gudernes magt ved at give dem dyr, mennesker og fabelvæsner i hænderne eller rakte de knyttede løftede hænder op, lod frugtbarhedsgudinden holde hænderne på brysterne (jfr. etruskisk kunst, ligeledes præget derfra) og viste Artemis med fugl i den ene hånd. Det ligger nærmest for at tænke på Norditalien som formidler af disse motiver, men også Sydrusland har haft en arkaiserende kunst. Det er imidlertid slående at jævnføre tre relieffer med et karakteristisk forasiatisk motiv, to bukke der æder af en palme. Fig. 61 viser det udført i Tell Halaf, fig. 62 den norditalienske version fra omtrent samme tid; men så forløber adskillige århundreder, før det

Fig. 57. Udbredelseskort over runde sølvhesteplader som fig. 56 og beslægtede metalarbejder. 1. Fra Roermond i sydlig Holland (fig. 59), 2. Lyaud, Haute Savoie (S. Reinach, Bronzes figurés, s. 263), 3. Sølvringen fra Trichtingen ved Worms (fig. 60), 4. Szörcse, Siebenbürgen (Acta Arch. Hung. 3, 1953, s. 128), 5. Herastrau øst for Bucarest (Dacia XI–XII, 1945–47, s. 35), 6. Galitsche, Oreschnikowo, Bulgarien (Acta Arch. Hung. 3, 1953, s. 139), 7. Balaklija, Isjum, Ukraine (Acta Arch. Hung. 3, 1953, s. 132), 8. Starobjelsk, Kharkof (M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks, s. 138, fig. 20), 9. Jantsjokrak, Melitopol (Acta Arch. Hung, 3, 1953, s. 143), 10. Taganrog ved Dons munding (Acta Arch. Hung. 3, 1953, s. 141), 11.–12. Severskaja stanitsa, Krasnodar (M. Rostovtzeff, a. a., s. 137, pl. XXVII) og Uspjenskaja stanitsa, Kuban (M. Rostovtzeff, Recueil Kondakoff, 1926, s. 257).



Fig. 58. Fragmenteret sølvplade med indskrift, der sikkert har svaret til den på fig. 56. Der ses kun kun: NAOS. 1 : 1.

dukker op som stempel på et gallisk sværd fra tiden kort f. v. t. (fig. 63). En lignende forbausende sejg tradition af arkaiske motiver ser vi på arbejder som Susabuen og Hildesheimstoben fra o. Kr. f. tid. Der skulde således være dækning for en gallisk overtagelse af forasiatiske gamle motiver via Italien.

At det store sølvkar ikke er ældre end århundredet f. v. t. vidner skjoldene om. De hører naturligt hjemme i denne tid, og dertil passer halsringe, hjelme, sværd, trompeter, hestetøj, sporer og dragter. Bukser holdt sig nok som soldaterklædning, men efter gravstenene at dømme afløstes de i romersk tid af kjortel o. l.

Der er, som vi har set, en særegen arkaisk stil over Gundestrupkarrets motiver, og den lader sig vanskeligt forene med det stærke romerske præg, vi kender fra kejsertidens galliske kunst. Det er jo først og fremmest i denne del af det keltiske område, vi søger sølvkarrets fremstillingssted. Der er intet plastisk perspektiv eller forkortning af øjne m. m. (bortset fra direkte kopierede motiver fra anden kunst), ingen bløde folder i klædedragten. Her hersker uvilje mod tom plads og antitese i kompositionen, og her ses masker og stive hårlokker. Tilsammen træk nok, som vidner om en selvstændig kunstudvikling med tilknytning til arkaisk kunst, men næsten uberørt af den hellenistiske udvikling.

LITTERATUR:

Der foreligger en lang række afhandlinger om Gundestrupkarret, hvis første publikation er:

S. Müller, Det store Sølvkar fra Gundestrup, Nordiske Fortidsminder I, 1892.

For østlig oprindelse argumenterer

F. Drexel, Jahrbuch des Deutschen Arch. Instituts XXX, 1915, s. 1, og

M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, 1922, s. 138 og 232.

H. Norling-Christensen, Analecta Arch., Festschrift Fritz Fremersdorf, 1960, s. 247.

For Gallien:

H. Arbman, Tor 1948, s. 109.

O. Klindt-Jensen, Acta Arch. 1949, s. 119, Antiquity XXXIII, 1959, s. 161, Analecta Romana Instituti Danici, 1960, s. 45.

P. Reinecke, Prähistorische Zeitschrift XXXIV–V, 1949–50, s. 361.

Om mønterne:

C.-A. Moberg, Arkeologiska forskningar och fynd, 1952, s. 362.

En god oversigt over gallisk religion:

P.-M. Duval, Les Dieux de la Gaule, Presses Universitaires de France, Paris 1957.

Om hestepladerne:

M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, 1922, s. 136.

D. Popescu, Dacia II, 1958, s. 157.

N. Fettich, Acta Arch. Hungarica 3, 1953, s. 167.

Provence-kunsten:

F. Benoit, L'Art primitif méditerranéen de la valée du Rhône, 1955.



Fig. 59. Sølvpladen fra Roermond ved Helden i sydligste Holland (jfr. fig. 57, nr. 1) (fot. Rijksmuseum, Leiden). 1 : 1.

Summary

The Gundestrup cauldron is an embossed silver-gilt vessel. Originally it had eight outer plates, but one of these was missing when the cauldron was recovered from a bog. All five inner plates and the base plate were preserved, together with a smooth base and two tubular pieces for edging the rim. The workmanship of several craftsmen is apparent as the style of the reliefs falls clearly into groups.

Busts of gods and goddesses are shown around the outside, while scenes in which the gods and goddesses play leading roles are enacted on the inside. A distinct aversion for blank spaces is evident and the pictures often have a motley effect, but the chief characters stand out clearly nevertheless (cf. figs. 4–5). The ancient form of composition through antithesis is characteristic. The way this is exploited is evident in fig. 5, although only the eyes of the antlered god (Cernunnos) and the two flanking animals are parallel. The composition is freely executed but the two sides counterbalance each other, and contact is stressed by the mutual level of their eyes.

Most of the motifs indicate a Celtic and particularly, a Gallic origin. The cauldron shape occurs on several occasions and it was much favoured by this culture. Busts similar to the Gundestrup outer plates are known in Early Celtic art from Waldalgesheim on the Rhine, but in this case the raised arms have outstretched fingers, not clenched fists. Stone carvings in relief from the 2nd century B.C. in Provence are also closely related, compare fig. 22 with fig. 31. Furthermore, several sculptured figures sitting cross-legged are known (figs. 5 and 32).

The profiles of the Gundestrup busts have counterparts in Early Celtic art, in that the forehead and nose join in a straight line with no indentation (fig. 17), while the naturalism of outline is related to a later style and indicates a Roman influence, this is also suggested by the characteristic omission of the ears. The mask-like faces with rigid features and with eyebrows sweeping back to the temples often occur in Celtic art; they are found on objects from as late as the 1st century B.C. and the beginning of the Roman rule.

Masks of beaten sheet bronze and silver are known from Gaul, where an imaginative treatment of beards was also adopted (comp. figs. 18 and 19 with figs. 25–27), and the glass eyes of the Gallic masks are inserted with resin at the back in the same way as the eyes in the Gundestrup masks (fig. 3). A bronze figure from Bouray made up of several parts is of particular interest. It is of a man sitting cross-legged with a torque around his neck. Each piece is made as though it were the attempt of a tinker (cauldron maker) at sculpture by applying the techniques of his trade. Pottery vases with busts of deities around the outside are known from the Early Roman period in Belgium.

The almond-shaped eyes are typically Celtic, e. g. in the oxen on the Cernunnos relief (fig. 43 cf. fig. 44), and this influence is also apparent in the spiral design of a little of the foliage on the base plate (fig. 54 cf. fig. 55). Similar patterns and a large number of other motifs used on the Gundestrup cauldron are prevalent on Gallic coins (figs. 35 and 55), but there are certain differences due to the special style of numismatic art. The seated figure of a man with a torque in his hand is sometimes depicted on Gallic coins, as well as winged seahorses, griffins and heraldic birds. The helmets, trumpets and harness shown on the Gundestrup cauldron are types which were common in Gaul. The same applies to the long robes of the women, the short jerkins of the men, and the close fitting trousers with long sleeved singlets; the latter is characteristic for the northern regions (figs. 36–37).

The curiously archaic style in the Gundestrup decorations was apparently peculiar to Gaul, as demonstrated by several works of art. The smith's mark on a sword from the 1st century B.C. from Port depicts two goats eating palm fronds (fig. 63); this is an archaic Near Eastern motif (fig. 61) which must have spread across via North Italy (fig. 62). The Susa bow and the large Gallic-Romano silver vase from Hildesheim have similar ancient characteristics.

One of the gods is clearly part of the Gallic background:

Fig. 60.
Sølvringen fra Trichtingen ved Sulz i Württemberg (fot. Landesmuseum, Stuttgart.) 1 : 2.

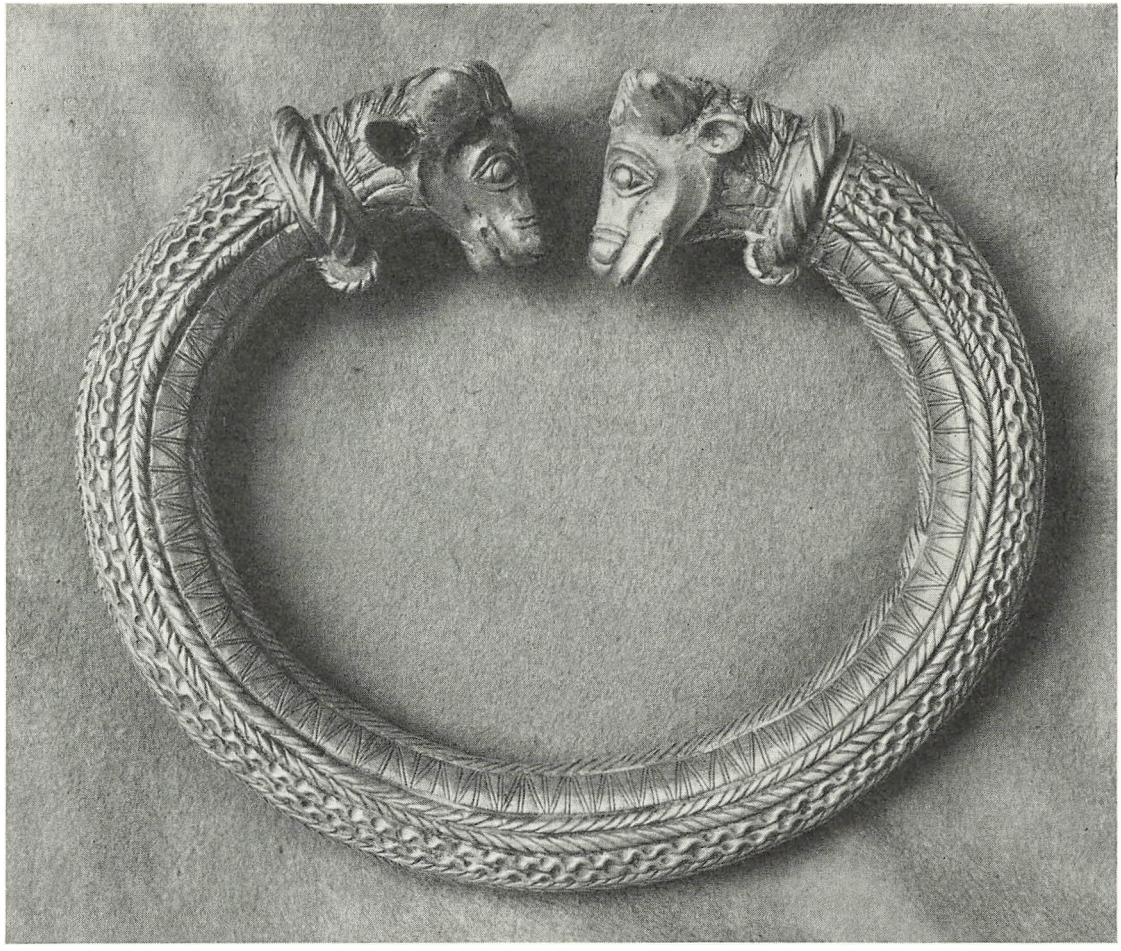







Fig. 61–63. To bukke, der æder af en palme. Fig. 61 viser motivet udført på et relief i Tell Halaf (efter Oppenheim), fig. 62 på et relief i Bologna (fot. Museo civico, Bologna) og fig. 63 er et slagmærke i et sværd fra Port i Schweiz (fot. Historisches Museum, Bern).

Cernunnos (figs. 5–7), perhaps Taranis (figs. 8–9) and Teutates, if one dares assume that it is he who is portrayed in fig. 10. The snake with the head of a ram which occurs several times (cf. title page) seems to be a figment of Gallic fantasy. Together, these features could indicate that the Gundestrup cauldron was made somewhere in Northern Gaul, possibly at one of the principle centres of religion in the 1st century B.C., as the shield bosses are not older than c. 100 B.C.

The lions with jagged manes point towards North Italy, where they originated at the important Etruscan centre of art in Vulci. Perhaps it should be mentioned here that the Celts spread southwards to Italy at an early date; here they came into close contact with the Etruscans. Archaic motifs such as the mask-like faces, the stiff locks of hair falling in sweeping curves, the gods holding creatures in their hands and the goddess of fertility with her hands on her breasts are all known in Etruscan art. The evy pattern (as on the base plate, fig. 15) is also an Etruscan motif as well as the elephants of the short-eared variety; the latter was earlier interpreted as evidence of eastern influences (India). Embossed metalwork is a traditional Etruscan craft, and the northernmost tribes (e. g. at Este) produced, among other designs, friezes of horsemen which are reminiscent of those in fig. 10. They have a characteristic in common, in that the line of each horseman's spear ceases abruptly nearest his closest companion.

The use of silver as the material as well as details in the workmanship itself, e. g. the skins of the animals, point towards South Russia. A comparison with the large silver discs which were imported from there (perhaps even imitated in the west) is striking (figs. 55–58). However, it seems to me that this is in fact not conclusive evidence that the cauldron is South Russian in origin but rather of an eastern influence, as also may be the case in the ring from Trichtingen (fig. 60). Particularly widespread contacts flourished during the last century B.C.

Behind many of the Gundestrup reliefs the imagery of the Near East can be glimpsed – the portrayal of the power of the gods by putting animals, humans or legendary creatures in their hands, by giving the gods upraised arms and by the goddess of fertility holding her breasts and the goddess with a bird in her hand. These motifs could have permeated from several areas, but Etruria seems to be the most natural link. With good reason, some of the motifs are supposed to have originated there, e. g. the lions with jagged manes. The Near Eastern archaic subjects such as the one showing goats eating palm fronds can be followed to North Italy, reaching Gaul in the 1st century B.C. (fig. 61–63). This certainly demonstrates the hardy traditions of truly ancient imagery, a means of expression which clearly appealed to the individual taste of the Celts.

Resumé

Le chaudron de Gundestrup est exécuté en vermeil repoussé. Une des plaques extérieures manque, il y en avait primitivement 8. Les 5 plaques de l'intérieur et la plaque de fond ont été trouvées dans un marais en même temps qu'un fond uni et 2 bouts de tube servant à couvrir le rebord. Il est l'oeuvre de plusieurs artistes car les plaques appartiennent à des groupes de style définis.

Les figures représentent à l'extérieur des bustes de dieux et de déesses, à l'intérieur des scènes dans lesquelles dieux et déesses ont le principal rôle. On remarque une nette aversion pour les vides et les compositions sont souvent compliquées. Malgré tout les personnages principaux ressortent nettement (voir fig. 4–5). Le vieux procédé de composition, l'antithèse, est caractéristique. On voit sur la fig. 5 comment il est utilisé; toutefois seuls les yeux du dieu à bois de cerf, Cernunnos, et ceux des animaux l'entourant correspondent exactement. C'est une libre utilisation de la composition mais les deux côtés s'équilibrent et le contact est souligné par l'emplacement des yeux sur une même ligne.

La plupart des motifs dénoncent une culture celtique et spécialement gauloise. La forme en chaudron y était très appréciée et a été rencontrée plusieurs fois. Des bustes comme ceux des plaques extérieures sont connus dans l'art celtique primitif à Waldalgesheim sur le Rhin mais les bras levés ont les doigts étendus et non pas le poing fermé. De plus des bustes en relief d'un style proche nous sont connus en Provence, un art de la pierre du IIème siècle avant J.-C. (voir le buste fig. 22 et le relief fig. 31). On rencontre en outre plusieurs sculptures de personnages assis avec les jambes croisées (fig. 5 et 32).

Le profil des bustes avec la ligne du front et du nez droite (fig. 17) rappelle l'art celtique primitif. Une ligne de profil naturaliste se rencontre dans les oeuvres plus tardives et témoigne de l'influence romaine. Trait caractéristique qui attire l'attention dans le même sens : les oreilles ne sont pas représentées.

Le caractère de masque des visages, les traits rigides, les sourcils allant jusqu'aux oreilles, sont bien connus dans l'art celtique et se remarquent dans une série d'oeuvres du premier siècle avant notre ère et des premiers temps de la domination romaine.

Les masques en bronze et en argent martelé nous sont connus en Gaule où les barbes suivent aussi des modes fantastiques (comp. fig. 18 et 19 avec fig. 25–27). Il est caractéristique que les yeux de verre des masques gaulois sont insérés de la même façon que dans les masques de Gundestrup, avec de la résine sur la face postérieure (fig. 3). Une sculpture en bronze faite de plusieurs pièces (et provenant de Bouray) est particulièrement intéressante. Elle représente un homme assis avec les jambes croisées. Il porte un torques; chaque pièce est exécutée comme si c'était un chaudronnier qui se soit essayé à la sculpture en ronde-bosse en s'appuyant sur l'expérience acquise dans l'exercice de son métier. Nous connaissons en outre en Belgique, datant de l'époque romaine ancienne, des vases en argile avec des bustes de dieux à l'extérieur.

Typiquement celtiques sont les yeux en amande, par exemple ceux des boeufs de la plaque de Cernunnos (fig. 43, comp. fig. 44); il en est de même de la forme tourbillonnante donnée sur la plaque de fond à un peu de feuillage (fig. 54, comp. fig. 55).

Des motifs semblables et de nombreux autres motifs du chaudron de Gundestrup se retrouvent fréquemment sur les monnaies gauloises (fig. 35 et 55). Il existe une certaine différence dans l'exécution, due à la technique spéciale de l'art de monnayer. On rencontre en outre sur les monnaies gauloises un homme assis avec un torques dans sa main, des hippocampes volants, des griffons et des oiseaux héraldiques.

Les casques, les trompettes et les harnachements de chevaux représentés sur le chaudron de Gundestrup montrent des types qui ont été courants en Gaule. Il en est de même des robes longues des femmes et du costume des hommes : robes longues, blouses courtes aux manches longues avec culotte serrée; ces dernières étaient propres aux régions du nord (fig. 36–37).

Le style archaïque caractéristique du chaudron de Gundestrup était évidemment propre à la Gaule ainsi que plusieurs oeuvres d'art le montrent. Le poinçon d'une épée du Ier siècle avant notre ère provenant de Port (fig. 63) représente deux bouquetins broutant un palmier, motif archaïque de l'Asie antérieure (fig. 61) qui semble être parvenu jusqu'à nous par l'intermédiaire de l'Italie du nord (fig. 62). L'arc de triomphe de Suse et le grand vase en argent gallo-romain d'Hildesheim présentent des traits archaïsants semblables.

Il est évident qu'un des dieux appartient au monde gaulois : Cernunnos (fig. 5–7), peut-être Taranis aussi (fig. 8–9) et Teutatès si nous osons supposer que c'est lui qui est représenté sur la plaque fig. 10.

Le serpent à tête de bélier montré plusieurs fois (voir la feuille de titre) est avant tout une chimère gauloise.

L'ensemble de ces traits permet de penser que selon toute vraisemblance le chaudron de Gundestrup fut exécuté dans le nord de la Gaule, peut-être dans un des centres religieux, au Ier siècle av. J.-C. Le type des boucliers ne remonte pas à plus d'une centaine d'années av. J.-C.

L'exécution originale des lions à la crinière mantelée,

interprétation décorative inventée par les artistes du centre d'art étrusque de Vulci, montre l'influence de l'Italie du nord. Il faut indiquer ici que très tôt les Celtes descendirent vers l'Italie et qu'ils étaient en étroit contact avec les Etrusques. Nous connaissons en outre dans cet art des motifs archaiques tels que visages figés comme des masques, boucles de cheveux raides retombant en spirales, dieux tenant des animaux dans leurs mains et déesses de la fécondité avec les mains sur la poitrine. Le motif du pampre (comme sur la plaque de fond fig. 15) y est bien connu et l'on y voit représentés des éléphants aux petites oreilles que l'on considérait autrefois comme un témoignage de l'influence orientale (indienne). Le repoussage était un art traditionnel et les tribus vivant le plus au nord (vers Este par ex.) faisaient entre autre des frises de cavaliers qui rappellent celle que nous voyons fig. 10. On retrouve le même trait caractéristique : la flèche d'un cavalier est interrompue par le cavalier le plus proche.

L'emploi de l'argent et des détails dans l'exécution même, telle la fourrure des animaux, font penser à la Russie du sud. Une comparaison avec les grandes plaques d'argent rondes qui semblent avoir été imitées à l'occident (fig. 56–59) est convaincante. Mais ce n'est valable que pour des traits bien déterminés et le plus probable me semble être que nous nous trouvons en face d'une preuve de l'influence de la Russie du sud dont témoigne également l'anneau de Trichtingen (fig. 60). Le Ier siècle avant J.-C. avait justement de larges contacts.

Derrière beaucoup de représentations du chaudron de Gundestrup perce le langage monumental du Proche-Orient, par exemple la figuration du pouvoir des dieux par des animaux, des êtres humains ou des monstres qu'ils tiennent dans les mains, la caractéristique de dieu par les mains haut levées, de la déesse de la fécondité par les mains contre la poitrine, de la déesse par un oiseau dans la main. Ces types d'images peuvent s'être transmis à travers plusieurs régions mais l'Etrurie est l'intermédiaire le plus naturel. Quelques motifs comme les lions à la crinière mantelée en proviennent. En outre nous suivons des motifs de l'Asie antérieure tels les deux boucs qui broutent une palme à travers l'Italie du nord jusqu'en Gaule (fig. 61–63) comme un témoignage d'une tradition tenace qui, c'est bien clair, convenait au goût particulier des Celtes.

Zusammenfassung

Der Kessel von Gundestrup ist aus vergoldetem Silber in Treibarbeit hergestellt worden. Von den ursprünglich 8 Aussenplatten fehlt eine. Sämtliche fünf Innenplatten und die Bodenplatte wurden in einem Moor gefunden zusammen mit einem glatten Boden und zwei Stück Rohr, die um den Rand befestigt gewesen sind. Mehrere Kunsthandwerker sind an der Arbeit beteiligt gewesen, indem die Platten zu bestimmten Stilgruppen hingeführt werden können.

Die Bilder an der Aussenseite stellen Büsten von Göttern und Göttinnen dar, die an der Innenseite Szenen, in denen Götter und Göttinnen die Hauptrolle spielen. Ein ausgesprochener *horror vacui* macht sich geltend, kein Platz ist leer, und die Darstellungen sind oft bunt. Trotzdem treten die Hauptpersonen deutlich hervor (vgl. Abb. 4–5). Die alte Kompositionsform Antithese ist charakteristisch; auf Abb. 5 sieht man, wie sie ausgenutzt worden ist. Nur die Augen des hirschhörnigen Gottes Cernunnos und die der zwei ihn umgebenden Tiere sind in gleicher Höhe. Es handelt sich um eine freie Gestaltung der Komposition; aber die beiden Seiten wiegen einander auf, und der Kontakt wird unterstrichen durch die Anbringung der Augen.

Die meisten Motive weisen auf keltische und besonders gallische Kultur. Die Kesselform war dort sehr beliebt und ist mehrere Male angetroffen worden. Büsten wie die an der Aussenseite sind von älterer keltischer Kunst von Waldalgesheim am Rhein bekannt, aber die Finger der empor gehobenen Arme sind gestreckt und nicht zur Faust geballt. Nahe verwandte Büsten in Reliefarbeit sind ausserdem von der Provence bekannt; es ist eine Steinkunst aus dem 2. Jahrh. v. Chr., vgl. die Büste Abb. 22 mit dem

Relief Abb. 31. Ferner kommen mehrere Skulpturen vor, die sitzende Personen mit gekreuzten Beinen darstellen (Abb. 5 und 32).

Auf frühe keltische Kunst weist das Profil der Büsten, deren Stirn und Nase gradlinig ohne Knick ineinander übergehen (Abb. 17). Eine naturalistische Kontur kommt an späteren keltischen Arbeiten vor und zeugt von römischem Einfluss. In dieselbe Richtung weist der charakteristische Zug, dass Ohren nicht abgebildet werden.

Der maskenartige Charakter der Gesichter, die steifen Züge, die bis zu den Ohren ausgezogenen Augenbrauen sind wohlbekannt in keltischer Kunst und kommen auf einer Reihe von Arbeiten aus dem 1. Jahrh. v. Chr. und aus der ersten Zeit unter römischer Herrschaft vor.

Ausgehämmerte Bronze- und Silbermasken sind von Gallien her bekannt, wo auch die phantasievollen Bartmoden bekannt sind (vgl. Abb. 18 und 19 mit Abb. 25–27). Es ist kennzeichnend, dass die Glasaugen der gallischen Masken auf die gleiche Art eingesetzt worden sind wie die der Gundestrupmasken, nämlich mit Harz an der Rückseite (Abb. 3). Besonders interessant ist eine aus mehreren Teilen zusammengesetzte Bronzeskulptur (von Bouray), die einen sitzenden Mann mit gekreuzten Beinen darstellt. Er trägt einen Halsring; die einzelnen Teile sind ausgeführt, als hätte ein Kesselschmied sich mit Rundskulptur versucht, und als sei er von den gewohnten Erfahrungen ausgegangen. Ausserdem gibt es in Belgien in frührömischer Zeit Tonvasen mit Götterbüsten an der Aussenseite.

Typisch keltisch sind spitzovale Augen z. B. auf den Ochsen der Cernunnosplatte (Abb. 43 cf. Abb. 44). Ebenfalls in diese Richtung weist die Ausführung von einem Teil des Laubwerkes an der Bodenplatte, das zu einem Wirbelmuster umgebildet worden ist (Abb. 54, cf. Abb. 55).

Ähnliche Muster und eine lange Reihe von anderen Motiven auf dem Kessel von Gundestrup kommen gewöhnlich auf gallischen Münzen vor (Abb. 35 und 55). Es besteht ein gewisser Unterschied in der Ausführung, die von dem besonderen Stil der Münzkunst abhängt. Auf gallischen Münzen kommt ferner eine sitzende Mannsfigur vor, die einen Halsring, fliegende Seepferde, Greife oder heraldische Vöge in der Hand hält.

Die Darstellung von Helmen, Trompeten und Zaumzeug auf dem Kessel von Gundestrup zeigt Typen, die charakteristisch für Gallien waren. Dasselbe gilt für die langen Kleider der Frauen und das kurze Wams und die lange Hosentracht mit langärmliger Jacke der Männer. Diese letzte ist – wie Strabo vorhebt – typisch für die nördlichen Gallier (Abb. 36–37).

Der eigenartige archaische Stil des Kessels von Gundestrup war scheinbar für Gallien eigentümlich, wie mehrere Kunstarbeiten zeigen. Als Exempel könnte man den Stempel auf einem Schwert des 1. Jahrh. v. Chr. von Port hervorheben. Man sieht Böcke, die von einer Palme fressen (Abb. 63), ein vorderasiatisches Motiv (Abb. 61), das scheinbar über Norditalien hierher gelangt ist (Abb. 62). Der Susabogen und die grosse gallo-römische Silbervase von Hildesheim zeigen ähnliche alte Züge.

Ein Gott gehört deutlich in gallisches Milieu: Cernunnos (Abb. 5–7), vielleicht auch Taranis (Abb. 8–9) und Teutates, wenn wir es wagen, die auf Abb. 10 dargestellte Figur mit diesem Gott zu identifizieren.

Die Schlange mit Witterkopf, die mehrere Male abgebildet ist (siehe Titelbild), ist vor allem ein gallisches Phantasiegebilde.

Alle diese Züge zusammen machen es wahrscheinlich, dass der Kessel von Gundestrup irgendwo im nördlichen Gallien hergestellt worden ist, wahrscheinlich in einem von den religiösen Hauptzentren im 1. Jh. v. Chr. Die Schildbuckel können nicht älter sein.

Auf Norditalien weist die eigenartige Ausführung der Löwen mit gezackter Mähne, die in dem etruskischen Kunstzentrum in Vulci erfunden worden ist. Es sei in dieser Verbindung erwähnt, dass die Kelten früh hierunter gewandert sind und in nahem Kontakt mit den Etruskern gestanden haben. Diese Kunst enthält ausserdem archaische Motive wie der Maskencharakter der Gesichter, die steifen Haarlocken, die in geschwungenem Bogen niederfallen, die Götter mit Tieren in den Händen und die Fruchtbarkeitsgöttin mit den Händen auf den Brüsten.

Hier sind Rankenmotive (wie auf der Bodenplatte Abb. 15) bekannt, und hier sieht man Abbildungen von Elefanten mit kleinen Ohren (die man früher als Zeugnis von östlichem, indischem Einfluss gedeutet hat). Die Treibarbeit war traditionelles Kunsthandwerk, und die nördlichsten Stämme (so Este) stellten u. a. Reiterfriese her, die an die auf Abb. 10 erinnern. Es ist dasselbe besondere Kennzeichen, dass der Speer des einen Reiters von dem nächsten Reiter überdeckt wird.

Nach Südrusland weist die Anwendung von Silber als Material, sowie Einzelheiten in der Ausführung, wie z. B. das Fell der Tiere. Ein Vergleich mit den grossen runden Silberplatten, die scheinbar im Westen nachgeahmt worden sind (Abb. 55–58), ist schlagend. Es gilt aber nur für bestimmte Züge, und meiner Meinung nach ist es am wahrscheinlichsten, dass wir nur südrussischem Einfluss gegenüberstehen, wovon vielleicht auch der Ring von Trichtingen zeugt (Abb. 60). Gerade das 1. Jahrhundert unterhielt weitreichende Kontakte.

Hinter vielen Darstellungen auf dem Kessel von Gundestrup ahnt man die Bildersprache des nahen Orients, wie z. B. die Veranschaulichung der Göttermacht dadurch, dass man ihnen Tiere, Menschen oder Fabelwesen in die Hände gibt, die Charakteristik der Götter mit hoch empor gehobenen Händen, die Fruchtbarkeitsgöttin mit den Händen über den Brüsten, die Göttin mit dem Vogel in der Hand. Diese Bildtypen können durch mehrere Gebiete vermittelt worden sein, aber Etrurien ist das natürlichste Zwischenglied. Ausserdem verfolgen wir vorderasiatische Motive, wie die beiden Böcke, die von einer Palme fressen, via Norditalien bis nach Gallien. Sie zeugen von einer zähen Tradition der uralten Bildersprache, einer Ausdrucksweise, die deutlich genug mit dem besonderen Geschmack der Kelten übereingestimmt hat.



ANDELSBOGTRYKKERIET