

# KELTISCHE EPIGRAPHIE UND RELIGION IN HISPANIEN: IKONOGRAPHISCHE ASPEKTE<sup>1</sup>

*Resumen:* Se analizan en este trabajo las diversas variantes en la expresión iconográfica de las divinidades indígenas en la Hispania indoeuropea. Se trata de datos —no muy numerosos, dado el relativo aniconismo existente— que completan los suministrados por la epigrafía y por las fuentes literarias y que manifiestan, dentro del doble proceso de aculturación existente (asimilación indígena e *interpretatio Romana*), que los dominios de la iconografía y de la epigrafía no coinciden necesariamente, como sucede también en otras partes del Occidente romano. Junto a imágenes divinas expresadas a través de un lenguaje icónico clasicista, otras siguen ostentando unos rasgos y caracteres que reflejan mejor el acervo tradicional.

*Abstract:* This paper focuses on the iconographical variants of the Hispano-Celtic gods. These variants are not numerous —due to the relative aniconism that characterized those religious systems—, but they are important in order to complete the epigraphic and literary data, showing that the iconographical and epigraphic realms do not necessarily coincide, what is also to be seen in other parts of the Roman West. In the context of the double cultural contact as defined by the indigenous assimilation and the *interpretatio Romana*, some divine images follow strictly classicist codes, while others still express characteristic features of the traditional cosmology.

1. Eines der bedeutendsten Ergebnisse der Forschung, die sich in den letzten Jahrzehnten den antiken Gesellschaften mit ihren so dürftigen und unregelmäßigen Schriftzeugnissen gewidmet hat, ist die herausragende Doppelrolle, die die Ikonographie spielt: als historische Quelle im allgemeinen und, konkreter, als Ausdruck der Mittel und Wege, die die verschiedenen Gesellschaftsschichten —und vor allem die Aristokratie— beschritten, um Wertvorstellungen und eine Weltanschauung darzustellen, nämlich in der Regel durch Bilder, die wegen der Einbettung der Religion in die Gesellschaft viel mit dem religiösen Horizont zu tun haben. Es ist gesagt worden, die Autorität religiöser Systeme beruhe auf der „Überzeugungskraft der tradierten Bilder“ (Geertz, C. 1990, 105).

Die Erzeugung von Bildern ist eine Konstruktion, ein Werk der Kultur (Vernant, J.P. 1986, 6), und das ikonische *Korpus*, das eine jede Zivilisation erzeugt, ist das Ergebnis einer ihr eigenen Kodifizierung des Realen, die das Wertesystem der betreffenden Gesellschaft und den sozialen Konsens widerspiegelt (Barthes, R. 1964) und Gesetzen folgt, die weder mit denen der Schriftquellen —sofern diese existieren— übereinstimmen, noch mit unseren heutigen Vorstellungen am Beginn des dritten

<sup>1</sup> Dieser Beitrag wurde im Rahmen des vom Ministerium für Bildung und Kultur finanzierten Forschungsprojektes PB98-1610 („Las divinidades indígenas en la

Hispania indoeuropea“) verfaßt und gibt den Text des Vortrags wieder, der anlässlich der 2. Tagung des F.E.R.C.AN-Projektes in Vitoria gehalten wurde.

Jahrtausends. In das Bilder- „Labyrinth“ einzudringen, ist deswegen —wie z.B. Tagliante (1997, 261) bemerkt— eine so aufregende wie gefahrenreiche Operation: Die modernen Ansätze können uns oft auf Irrwege führen. Die Forscher sind sich der Gefahren bewußt, die eine Sprache mit sich bringt, die sich durch Vieldeutigkeit auszeichnet. Das Problem ist hinlänglich bekannt, und ich möchte nicht näher darauf eingehen.

In einer Welt, in der die Alphabetisierung bis zu einem gewissen Grade auf die intellektuelle und gesellschaftliche Elite beschränkt war, kam der visuellen Kommunikation mit Hilfe von Bildern eine ungeheure Bedeutung zu. Daher erkannte man den Bildern im allgemeinen —zumindest in der Welt der klassischen Antike— eine größere Wirkung zu als dem geschriebenen oder gesprochenen Wort, wenn es um die Vermittlung von Ideen ging. Denn, wie schon Ovid sagte, ein Bild ist viel mehr als das, was es zu sein scheint.<sup>2</sup>

Wie läßt sich nun feststellen, ob eine bestimmte Bildersprache eine aus religiöser Sicht wesentliche und nicht etwa triviale Information vermittelt? Evidentermaßen führt der einzig gangbare Weg über die Betrachtung des Kontextes, in dem ein bestimmtes Bild entstanden ist. Ein Bild sprechen zu lassen, erfordert notwendigerweise die Befragung sämtlicher verfügbarer Kriterien, angefangen vom Ort des Vorkommens bis hin zu dem möglichen Verhältnis, das dieses Bild mit geschriebenen —literarischen oder epigraphischen— Texten haben mag, unter Einbeziehung vergleichbarer ikonographischer Elemente in Materialien gleicher oder auch unterschiedlicher Natur. Grundsätzlich glaube ich, müssen wir bei der Interpretation der Ikonographie größte Vorsicht walten lassen, und wir dürfen nicht vergessen, daß ihre religiöse Bedeutung, einmal vorausgesetzt, daß sie sich mit Sicherheit feststellen läßt, von nur begrenztem oder lückenhaftem Wert ist, wenn uns literarische oder epigraphische Texte zu ihrer Erklärung fehlen.

Wenn wir aber einmal ein Bild als religiös identifiziert haben, müssen wir es einer Deutung unterziehen bzw. —was dasselbe ist— seine Funktion bestimmen (Renfrew, C. 1985, 3). Damit stoßen wir auf weitere Probleme, die sich aus der Veränderung und „Kontaminierung“ der Bedeutung (Bialostocki, J. 1962, 163ff.), aus den verschiedenen Möglichkeiten, die im Rahmen kultureller Beziehungen für die kontextuelle Übertragung von Bildern bestehen, aber auch aus der Interpretationsmethode ergeben, gleich ob diese eine interne oder eine analogisch-vergleichende Analyse ist (Olmos, R. 1989, 284ff.).

Ich möchte besonders die Tatsache unterstreichen, daß die Bedeutung der Bilder nicht nur darauf beruhte, was sie und wie sie es darstellten, sondern auch auf dem Kontext, in dem sie standen. Die Kenntnis des Kontextes, in dem ein Bild sich befindet, ist unerlässlich, um seinen Stellenwert innerhalb einer antiken Kultur zu verstehen (Braemer, F. 1988). Leider erscheinen Denkmäler nur ganz selten in einem zusammenhängenden Ganzen, da sie bekanntermaßen zum allergrößten Teil außerhalb jeglicher archäologischen Zuordnung ans Licht gekommen sind, und nur zu oft sogar als wiederverwertete Materialien.

Genauso wie unsere literarischen oder epigraphischen Quellen, sind unsere ikonischen Quellen ideologisch konstruierte „Texte“ (Gregory, A.P. 1994). Texte, die, im konkreten Falle eines Bildes, kein bloßer Spiegel oder Abbild der Wirklichkeit sind, sondern die im Gegenteil komplementäre und paradoxe Erklärungsmodelle schaffen und gestalten. Die Sprache der Bilder ist eine, die

<sup>2</sup> Ovid., *Epist.* 13.155: „Crede mihi; plus est, quam quod videatur, imago“. Eine gute Behandlung dieser Fragen bei Tillich, P. 1940; Mitchell, W.J.T. 1980; Nichols, S. 1981; Gregory, P. 1994. Über die Rolle der

Ikonographie als Element der Herrschaftslegitimation und der sozialen Ungleichheit in einer religiös sanktionierten Ideologie vgl. Earle, T. 1970.

Bedeutungen erzeugt und nicht einfach reproduziert. Ich glaube, ein Text des Kollegen R. Olmos kann hierzu gut als Illustration dienen: „Um auf meine sogenannte platonische Interpretation zurückzukommen, so glaube ich, daß man in der Antike nicht das Banale darstellte. Für das Irrelevante, das Wenigbedeutende gibt es keinen Platz in einer Bilderprache. Das Bild ist nicht einfach eine Ersatzprojektion der Wirklichkeit und auch keine bloße symbolische Darstellung derselben. Deswegen habe ich zu postulieren gewagt, daß das Bild zu einer Quelle, zu einem Modell der Wirklichkeit werden kann. Eine Bezugnahme auf sie, die über sie hinausgeht, Besitz nur Weniger“ (1996, 31).

Das Bild dient also als ein Element der Vermittlung mit einer Wirklichkeit, die nur durch die Transparenz eines sichtbaren Bedeutungsträgers erreichbar ist, und die Probleme, die sich aus der Zweideutigkeit des Symbols ergeben (Zweideutigkeit, die in engerem Sinne nicht immer zutrifft, d.h. wenn ein Symbol eine „Verniedlichung“ erfahren hat und somit zu einem rein exornativen Element geworden ist), sind sehr unterschiedlich. So hat z.B. R. Turcan (1978) bezüglich der Bestattungssikonographie mit Recht die grobe Vereinfachung kritisiert, die in der Alternative zwischen „Symbolismus“ und „Dekoration“ steckt. Es handelt sich nämlich um ein nur scheinbares Dilemma, da ein und dasselbe Motiv gleichzeitig eine inhaltliche und eine ornamentale Bedeutung haben kann, wobei das relative Gewicht dieser beiden Funktionen entsprechend dem Geist des Künstlers und seiner Epoche sowie nach der Bestimmung des jeweiligen Denkmals und nach den individuellen Reaktionen, die es hervorrufen mag, variiert. Es besteht die Gefahr, lediglich ornamentale Elemente als symbolisch zu interpretieren und dadurch einen sich durch „Schwäche“ auszeichnenden ikonischen Kodex „stark“ werden zu lassen (oder umgekehrt, man wird auch eine realistische Lektüre eindeutig symbolischer Bildmotive vermeiden müssen). Doch gibt es noch ein weiteres Element, das ich gern erwähnen möchte. Innerhalb der Mehrdeutigkeit der Bildersprache erscheint die Möglichkeit unterschiedlicher Lesarten von Mal zu Mal wahrscheinlicher und die Rolle des Rezeptors von Mal zu Mal wichtiger (Marco, F. 1999).

2. Das Hauptthema, das ich in diesem Vortrag behandeln will, ist das der Bilder der einheimischen hispano-keltischen Gottheiten. Dabei handelt es sich deshalb um eine wichtige Frage, weil uns die Epigraphik wegen der Kargheit der Inschriftentexte in der Regel nur den bloßen Namen einer Gottheit liefert. Es ist offensichtlich —oder zumindest scheint es mir so—, daß das, was eine göttliche Persönlichkeit ausmacht, in der Funktion oder den Funktionen besteht, die diese innerhalb einer konkreten Kultgemeinschaft ausübt. Allerdings lassen uns die lateinischen Inschriften (oder die wenigen in keltiberischer und lusitanischer Sprache) nur den Namen, mit oder ohne Epitheta, solcher Gottheiten erkennen, die auf den Lebensraum der Kultgemeinschaft anspielen können. Denn auch wenn wir den Namen vieler Gottheiten etymologisch erklären könnten, wären wir deswegen nicht in der Lage, ihre jeweilige konkrete Funktion in dem *hic et nunc* zu ermitteln, das die jeweilige Inschrift schafft. Daher das Interesse, das die Ikonographie einer Gottheit beisteuern kann.

Ein Bild ist eine Audrucksform, zu der auch ein ungebildeter Gläubiger Zugang haben kann, wogegen die Schrift eine Kenntnis von Sprache und Kultformeln erfordert, die außerhalb eines gewissen sozialen Standes schwerlich zu erlangen ist. Daraus folgt als erste Feststellung, daß die Bereiche und die Aussagen von Ikonographie und Epigraphik nicht immer übereinstimmen. Wie H. Lavagne in einer hervorragenden Arbeit (1979) bemerkt hat, finden wir in der Narbonensis eine viel klassischere Ikonographie als im Rest Galliens, während die Epigraphik auf ein sehr lebhaftes Fortdauern der einheimischen Werte hinweist. In diesem Sinne unterstreicht auch Février, daß die religiösen Bilder und Dedikationen als „fast heterogene Bereiche“ erscheinen, da

die durch die Götterepitheta evozierten Realitäten nicht immer eine Entsprechung auf der formalen Seite hatten.<sup>3</sup>

Diese mangelnde Übereinstimmung von Bildern und Theonymen, die sich in der Narbonensis feststellen läßt, trifft ebenfalls auf die Hispania Celtica in den sehr wenigen Fällen, in denen wir Götterbilder kennen, zu. Wir wissen im allgemeinen nicht, bis zu welchem Grade die Romanisierung zum Auseinanderbrechen der traditionellen religiösen Systeme führte.

Die Holzskulpturen, die in dem Heiligtum der Göttin Sequana (an den Quellen der nach ihr benannten Seine, vgl. Bourgeois, C. 1991) aufgefunden wurden, und vor allem die große Statue, die im Genfer Hafen gefunden wurde, zweifellos ein Götterbild, lassen uns an die Möglichkeit denken, daß die hispanischen Kelten die Abbilder ihrer Götter ebenfalls in Holz schnitzten und diese daher verloren gegangen sind. Lukan erzählt hinsichtlich des Waldes nahe bei Marseille (*Phars.* 3, 399-417), daß „die Abbilder der Götter, unförmig und kunstlos, ihre Häßlichkeit in abgeschnittenen Stämmen zur Schau stellen“. Nicht anders werden Spenden und Exvotos in vergänglichen Materialien verloren gegangen sein. Zwei Tatsachen dürfen allerdings nicht außer Acht gelassen werden: Zum einen kennen wir weder sichere Götterbilder noch religiöse Epigraphik aus Zeiten, die der Anwesenheit der Römer in den Gebieten des indogermanischen Hispaniens vorausgehen; und zweitens zeugt das, was wir über die religiöse Ideologie der Kelten im allgemeinen wissen, von einem Desinteresse gegenüber der Darstellung der göttlichen Persönlichkeiten, was zu der im ersten Punkt genannten Lage paßt. Eine Stelle bei Diodorus Siculus (22,9) über den berühmten Zug der Kelten nach Delphi im Jahre 280 veranschaulicht gut diese Vorstellungen: „Brennos, der König der Gallier, fand, als er in ein Heiligtum eindrang, keine Opfergaben aus Gold oder Silber, und als er die Statuen aus Stein und Holz sah, lachte er darüber, weil er dachte, daß Menschen, die glaubten, die Götter hätten menschliche Gestalt, deren Abbilder aus Stein und Holz errichtet hätten.“

Die Götter, scheint Brennus zu sagen, sind viel zu bedeutend, um sie auf das enge Maß einer realistischen Darstellung zu reduzieren; sie gehören zu einer höheren Welt und dürfen daher nicht dem Bilderkanon unterworfen werden, der menschliche Wesen definiert. Dies mag die Erklärung für die ausweichende Haltung und den relativen „Anikonismus“ sein, die man in der keltischen Kunst beobachtet.

2.1. Ich schlage vor, daß wir zuerst eines der äußerst seltenen Denkmäler analysieren, die mit Sicherheit den Namen und das Bild einer Gottheit im keltischen Hispanien enthalten. Es handelt sich um die Silberpatera der Sammlung Calzadilla in Badajoz, die möglicherweise aus Cosmado (Mangualde, bei Viséu) stammt und sich heute im Museum von Badajoz befindet. Sie hat einen Umfang von 21cm, wiegt 432gr und stellt eine stehende Gottheit mit Umhang, Mauerkrone, einer Patera in der rechten Hand und einem Füllhorn, das auf dem linken Arm ruht, dar. Es handelt sich, wie schon Blanco (1958) gesehen hat, um den Typ der hellenistischen Tyche-Fortuna. Der Künstler hat die Hauptelemente einer Landschaft skizziert, um ein Freiluft-Heiligtum zu beschreiben: einen Baum, einige Felsblöcke und vier Altäre, drei davon mit Feuer. Ringsherum die Inschrift mit dem Doppelnamen der Gottheit: *Band. Araugel* (Abb. 1).

Dieses Denkmal scheint eine seltsame „Juxtaposition“ zwischen einer einheimischen Gottheit (*Bandua* oder *Banduis*) zu implizieren, die nach Ausweis ihrer Epitheta eindeutig männlich war,

<sup>3</sup> P.A. Février, «Colonisation romaine et forme artistique dans les provinces de la Méditerranée occidentale», in: *Actes du 2e. Congrès international d'études des cultures*

*de la Méditerranée occidentale*, Algier, S. 90 (zitiert bei H. Lavagne 1999, S. 99).



ABB. 1. Der Gott Bandua der Patera des Museums von Badajoz

und einer klassizistischen Ikonographie, die für die —weibliche— Tyche charakteristisch ist. Die Frage aber, die uns hier bewegt, ist, welche Mechanismen eine so seltsame Assoziation möglich machen und vor allem erklären können. Wie schon an anderer Stelle angedeutet (Marco, F. 2001), glaube ich, daß die Antwort in der ähnlichen Ikonographie zu finden ist, die die hellenistische *Tyche* (sowie die römische *Fortuna*) und die *Genii loci*,<sup>4</sup> d.h. die Schutzgötter des Gebiets, haben, und es sind diese letzteren, denen wir den *Bandua* unserer Patera zuschreiben können. In der Tat kehren die Mauerkrone, die Patera und das Füllhorn —typische Attribute der hellenistisch-römischen Gottheit— auch in verschiedenen Darstellungen von Schutzgottheiten in den westlichen Provinzen des Imperiums wieder, angefangen vom *Genius von Lugdunum* (Audin, A. und Couchoud, P. 1955) bis hin zu anderen Schutzgöttern, die dem jeweiligen *Genius loci* assimiliert wurden und in Statuen und Reliefs aus Britannien (Abb. 2), Germanien oder Afrika abgebildet sind (Alcock, J.P. 1986; Romeo, I. 1997).

All diese Darstellungen haben ihren Ursprung in dem *Genius Populi Romani*, der zur Zeit der Republik zwar mit Bart dargestellt wurde, aber durch Einfluß der praxitelischen Statuen von *Tyche* und *Agathodaimon*, die auf das Kapitol gebracht wurden, seine Ikonographie mit der eines

<sup>4</sup> Ein halbes Dutzend dem *Genius loci* gewidmete Inschriften sind in Hispanien bewahrt: *CIL* II 2694,

3021, 4082, 5581, 3525; *HE* 4 (1994), 345: *Genius castelli*.



ABB. 2. Genius loci von *Luguvalium* (Carlisle)

bartlosen Jünglings austauschte, mit *Hymation*, *Patera* auf einem Altar und Füllhorn (Alcock, J.P. 1986, S. 114f.). Dieser Typ von *Genius Populi Romani* spiegelt sich auch in den Bildern des *Genius Augusti* wider, die z.B. auf den Münzen Neros erscheinen, um die Funktionen des Princeps als Wohltäter zu unterstreichen (Mattingly, H. 1923, S. 248, 250-253).

Bei der fortschreitenden Romanisierung der Provinzen Ende des 1. und Anfang des 2. Jhs. konnte die Verbindung zwischen *Genius loci* und *Tychel Fortuna* —durch den Grundgedanken des Schutzes, der beiden Vorstellungen innewohnte, naheliegend (Alcock, J.P. 1986, S. 124)— gewiß ein Element von großem Nutzen sein. Diese ikonographische Ähnlichkeit ist das, was meiner Meinung nach die plastische *interpretatio* des Gottes *Bandua* möglich macht, in der vielleicht (in der langärmeligen und mit Bändern gerafften Tunika, die die Brust der Figur bedeckt) noch Reste der Darstellung der *Tyche* sichtbar sind, die zur Umgestaltung des *Genius loci* gebraucht

wurde, der unter normalen Umständen mit nackter Brust erscheint. Allerdings kann die Tatsache, daß in den westlichen Provinzen Beispiele für gänzlich bekleidete *Genii loci* nicht fehlen,<sup>5</sup> auch darauf hinweisen, daß es tatsächlich ein *Genius loci* gewesen ist, nach dem unsere Gottheit bildlich umgesetzt wurde.

Viele der Inschriften, die den *Genius loci* nennen —und die insbesondere an den Grenzen des Kaiserreichs vorkommen und von Militärs gestiftet wurden—, scheinen die Naturkräfte von Orten günstig stimmen zu wollen, die der Dedikant als ungewohnt und fremd empfindet, weswegen sie ihm feindlich sein könnten: Der Dedikant kennt ihre Namen nicht und wendet sich an sie, indem er den *Genius loci* anruft, dabei einen typischen Ausweg der traditionellen römischen Religiosität verwendend. Dies erklärt etwaige Verbindungen des *Genius loci* mit den *Dii custodes* (RIB 1687), mit den *Dii deaeque omnes* (CIL IV 3903; XIII 1745) oder mit verschiedenen einheimischen Gottheiten, wie im Falle unseres *Band.Araugel*.

Die fehlende Tradition bei der plastischen Darstellung der Gottheiten führte dazu, daß in den römisch-keltischen Provinzen kultische Ausdrucksformen entstanden, die klassische Formen adoptierten: Nichts anderes zeigt die Patera des *Bandua*, und es ließen sich leicht weitere ikonographische Beispiele zum besseren Verständnis dieses Phänomens anführen.<sup>6</sup>

Uns interessieren jedoch viel mehr die Funde aus Spanien, die dieses Verhältnis zwischen einer Gottheit mit einheimischem Namen und ihrer ganz an der klassischen Formensprache ausgerichteten bildlichen Darstellung belegen, das wir in der Patera aus dem Museum von Badajoz sehen. Dies ist der Fall bei der Schale von Otañes (Kantabrien) (Iglesias, J.M. und Ruiz, A. 1998, S. 122), in der *Salus Umeritana*, eine zweifelsohne mit dem Wasser verbundene weibliche Gottheit, durch das konventionelle Bild einer *Nymphe* bei gleichzeitiger Annäherung an die römische *Salus* abgebildet wird (das Epitheton weist auf ein einheimisches und wahrscheinlich den Amanos Autrigones gehörendes Toponym baskisch-aquitaniischen Typs hin, das auch im PN *Umme* der Stele aus Lerga vorkommt (Marco, F. 1978, S. 196), wie auch in der Münzstätte, die Bronzen mit iberischer Legende *umanbaate* prägt, deren Typologie auf die Gegend von Navarra hinweist). Auch die Münzen aus Turiaso aus dem Jahre 29-28 zeigen eine einheimische weibliche Gottheit, *Silbis*, mit den ikonographischen Merkmalen der römischen *Salus* (Beltrán Lloris, M. *et alii* i.Dr.). Dieselbe Verbindung von klassischer Ikonographie und einheimischer Götterbenennung treffen wir schließlich in dem sog. „Dintel de los ríos“ (wörtl. ‘Türsturz der Flüsse’) (Canto, A. Bejarano, A. und Palma, F. 1997) und in dem Heiligtum von Braga (Marco, F. 1994a, S. 338 ff.) an, in denen respective *Reva Anabaraecus* und *Tongus Nabiagus* erscheinen, mit der für Flüsse typischen Ikonographie.

2.2. In den weiteren Beispielen von göttlichen Darstellungen, die ich ausgesucht habe, kommt das dazugehörige Theonym im Unterschied zu den vorangehenden gar nicht vor, was die unmittelbare Zuschreibung des Bildes zu einer konkreten Gottheit unmöglich macht. Trotzdem kann eine Analyse der ikonischen Merkmale und der inschriftlich belegten Götternamen zu vielversprechenden Ergebnissen führen.

Gegenstand einer solchen Analyse ist eine kleine Bronzestatuette aus dem Museo Arqueológico Nacional, die ich auch andernorts untersucht habe (Marco, F. 2001). Das Stück ist 13,5 cm hoch.

<sup>5</sup> Britannische Figuren, die den *Genius loci* oder den *Genius Populi Romani* darstellen (Alcock, J.P. 1986, Abb. 4-7).

<sup>6</sup> So stellt etwa ein britannisches Relief, das *Mars Olloudius* gewidmet ist, diesen in Form des *Genius* dar, mit

Füllhorn und Patera (Green, M.J. 1993, Abb. 14). Zum doppelten Mechanismus der *interpretatio*, einheimisch und römisch, vgl. Marco, F. i.Dr.

Es handelt sich um eine ausgezeichnet modellierte stehende Figur, zweifelsohne eine einheimische Gottheit, die die für *Mars* typische Ikonographie angenommen hat, bzw. im konkreten Falle die der Kolossalstatue aus dem Tempel von *Mars Ultor* (Simon, E. 1984, S. 517, Nr. 39), die im Museo Capitolino zu sehen ist. Von dem Typ des *Mars Ultor* bewahrt sie das *gorgoneion*, obwohl die beiden Greife durch den Stier ersetzt wurden. Das Außergewöhnlichste aber an ihrer Ikonographie sind die drei großen Hörner, die der Helm zeigt (Abb. 3).

Mehrere Nachrichten (Reinach, S. 1908, S. 190; Deonna, W. 1941, S. 147) weisen für die Statuette des dreihörnigen *Mars* auf pyrenäisch-atlantische Herkunft hin. Meiner Meinung nach könnte es sich um ein Stück handeln, das in einer aquitanischen Werkstatt hergestellt wurde, vielleicht im Gebiet der *Tarbellen* oder *Tarbelli* (Caes., *BG* 3, 23; Plin., *NH* 4, 108). In diesem Gebiet



ABB. 3. Darstellung des dreiehörnten Mars



der Novempopulania findet man nämlich viele von der Basis *tauro-* abgeleitete Personennamen, außerdem sind dem einheimischen *Mars* gewidmete Inschriften in den Zentralpyrenäen besonders häufig (Fabre, G. 1993).

Es sind zwei Elemente, die in unserer Statue die traditionelle Weltanschauung fortsetzen: der Stier und die Dreiheit. Beide sind für keltische Gottheiten charakteristisch, aber nur unsere Statue präsentiert sie in der ungewohnten semantischen Verbindung mit einer römischen Gottheit. Der partielle Zoomorphismus unserer Gottheit steht vollkommen im Einklang mit jener Durchlässigkeit unter den verschiedenen ontologischen Stadien und jener Fähigkeit zur Metamorphose, die aus dem keltischen Kulturbereich bekannt sind. Die Hörner dienen dazu, Kampfeslust und Männlichkeit zu betonen, zwei Valenzen, die für den Stier charakteristisch sind und das Vorkommen gehörnter Gottheiten wie *Vestio Aloniéco* (Lurizán, Pontevedra), diejenigen von Riotinto (Huelva) oder Calendario (Salamanca) (Marco, F. 1997) und auch, im außerspanischen Bereich, den einheimischen *Mars* aus Maryport (Cumbria) (Green, M. 1993, Abb. 57) erklären.

Gibt es nun irgendeine epigraphisch genannte Gottheit, zu der die gerade besprochene Ikonographie in Verbindung stehen könnte? Die deutlichste theonymische Entsprechung zur Statuette aus dem Madrider Museum ist *Mars Tarbucelis*, der als Empfänger einer Inschrift aus Montariol (Palmeira, Braga) (*AE* 1983, Nr. 562) erscheint. Während das erste Element eindeutig auf den Stier hinzuweisen scheint, ist das zweite Element *Ocelus* als Epitheton des einheimischen *Mars* in britannischen Inschriften belegt. Unweit von Montariol erwähnt anscheinend (Albertos, M.<sup>a</sup> L. 1985, S. 472) eine Inschrift aus Pastoria, südwestlich von Chaves, ein *C(astellum) Tarbu*, das sehr wohl in Verbindung mit der erwähnten Gottheit stehen kann. Ein weiteres einzubeziehendes Element könnte der Ortsname *taruodure* aus der von Villar und Untermann (1997, S. 727ff.) vorgestellten Tessera sein, der so etwas wie 'das Stiertor' heißen könnte und auf eine mögliche Verbindung mit der Welt jenseits der Pyrenäen hinweist.

Die Bilder waren beim Kult der Götter unerlässlich, da sie die unsichtbaren Wesen zu visualisieren verhalfen, und dies ist ein Zug, den die religiösen Systeme aus Griechenland und Italien gemeinsam haben. In der Tat, wie schon Sperber (1975; vgl. Woolf, G. 1998, S. 233) bemerkt hat, war die Darstellung der Götter selbst so etwas wie ein Ritual, weil die Mehrheit der Bilder beim Kult verwendet wurden, sowohl in Heiligtümern oder *lararia*, wie auch in Grabbeigaben oder als Vehikel bei der Erfüllung eines Gelübdes. Beide hier angeführten Beispiele zeigen zur Genüge die Übernahme einer fremden Ikonographie zu dem Zweck, traditionelle Gottheiten und Vorstellungen zum Ausdruck zu bringen, die dadurch paradoxerweise in die neue kulturelle Realität völlig integriert erscheinen. Wenn man für *Bandua* auf diesen —der *Tychel Fortuna* und dem *Genius loci* gemeinsamen— ikonographischen Typus zurückgriff, so deswegen, weil diese göttlichen Wesen bestmöglich sowohl die Güte der römischen Regierung wie auch den durch die Pax Romana für das Volk bewirkten Wohlstand zum Ausdruck brachten (Béranger, J. 1965).

Im Falle des „pyrenäischen Mars“ wird der ikonographische Ausdruck des einheimischen Schutzgottes an kein geringeres Symbol geknüpft als an eines der ikonischen Paradigmata der kosmozentrischen Ideologie des augusteischen Prinzipats: der *Mars Ultor*, der dem im Jahre 2 v. Chr. eingeweihten Forum Augusti vorsitzt (Zanker, P. 1989, S. 99, 206ff.; Marco, F. 2002). Beide sind Beispiele einer Transformation der existierenden religiösen Systeme, die von der Umdeutung grundlegender Elemente ausging, die in einer neuen Ikonographie zum Ausdruck kam.

2.3. Das dritte Beispiel, das ich hier vorstellen möchte, um den Beitrag zu illustrieren, den die Ikonographie für die Kenntnis der Gottheiten des keltischen Hispaniens liefern kann, impliziert, im Unterschied zu den vorangehenden Beispielen, nicht mehr die Übernahme einer klassischen

Ikonographie. Es handelt sich um ein Gefäß aus der keltiberischen Stadt Arcobriga (Monreal de Ariza), das 15 cm hoch ist und an der breitesten Stelle 21,4 cm Umfang hat. Die Arbeit zeigt zwei identische Szenen auf beiden Seiten, die man folgendermaßen resümieren kann: Innerhalb einer aus zwei großen Säulen mit Basen und Kapitellen bestehenden architektonischen Struktur (mit gewölbter Abdeckung, auf der der Abschluß eines dreieckigen Tympanons zu sehen ist) wird das zentrale Element dargestellt, eine stehende Figur, aus deren Kopf ein auffällig gerader Baum erwächst. Um diese Hauptbestandteile herum erscheinen weitere Elemente, jeweils doppelt und in fast perfekter Symmetrie: vier Efeublätter, zwei gehörnte Schlangen und, zum Schluß, jeweils zwei einander gegenüberstehende Hähne im unteren Teil. Deutlich astrologische Elemente tauchen in der architektonischen Struktur auf: Die Säulenschäfte weisen Halbmonde auf, und im Abschluß des Tympanons erscheint die Darstellung der Sonnenscheibe. Was die menschliche Figur angeht, so zeigt der Kopf Augen, Nase —die die Linie des Baumstammes nach unten fortführt— und Ohren. Die Person ist mit einer Art *sagum* bis zum Knie bekleidet, das in der einen Szene, in der dieser Körper noch bewahrt ist, farbig dargestellt ist, während die Arme unseren Künstler offensichtlich gar nicht interessierten (Abb. 4).

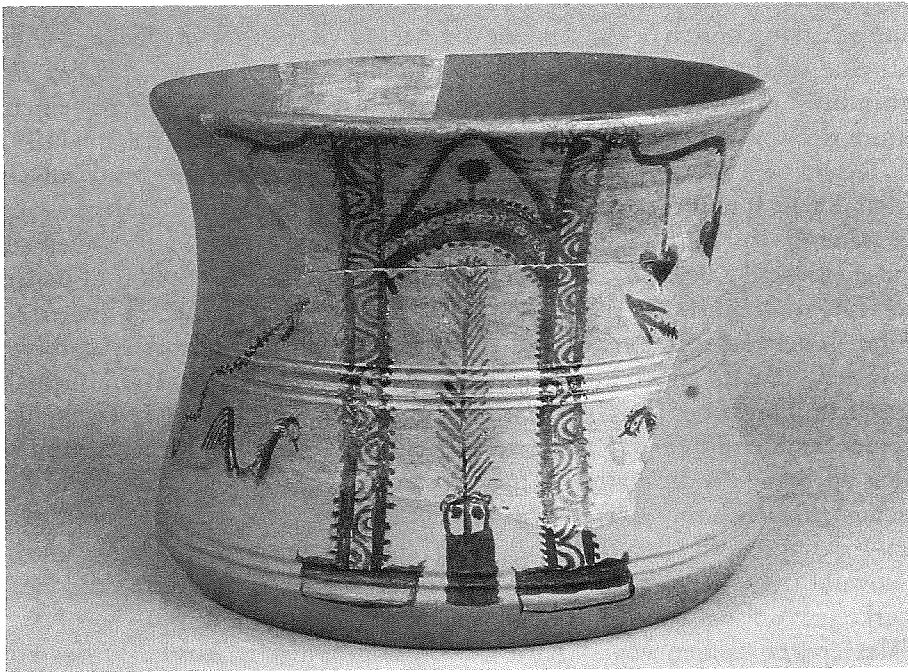


ABB. 4. *Gotttheit auf einem Gefäß von Arcobriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)*

Der Herausgeber interpretierte die Doppelszene der Fragmente aus Monreal de Ariza als Darstellung des *Baal Thamar*, des die Fertilität symbolisierenden Palmengottes, mit zypriotischen Prototypen (Aguilera y Gamboa, E. 1909, S. 123ff.). Wir stünden somit vor einem klaren Fall von Synkretismus, als Ergebnis der Einflüsse, die aus dem phönizisch-punischen Raum auf Keltiberien einwirkten. Dieser Synkretismus aber, der in dem uns vorliegenden Falle deutlich ist, weist, wie ich

glaube, einige wesentliche Bestandteile auf, die man besser aus einer einheimischen Perspektive erklärt, und zwar insbesondere im Rahmen der geistigen Vorstellungen der antiken keltischen Welt.<sup>7</sup>

Die grundlegende semantische Komponente bildet der Baum-Mensch. Die nächstliegende Parallele ist in einer Keramik aus Numantia zu sehen (Wattenberg, F. 1963, Abb. 1252), in dem Bild eines Kriegers in Angriffshaltung mit Schwert am Gürtel und drei Büschen auf dem Kopf (diese Ikonographie erinnert an den keltischen Mythos der „kämpfenden Bäume“, von dem Livius eine realistische Darstellung bietet, wenn er von der Niederlage des Postumius in der zisalpinen Selva Litana i.J. 216 spricht und der in einer Szene von Shakespeares „Macbeth“ wiederkehrt). In den Stelen der Kantabrer Vadinienses wird der Baum —zusammen mit Torques und Pferd— zum Hauptbestandteil der Ikonographie (Marco, F. 1978; Iglesias, J.M. und Ruiz, A. 1998). Allerdings ist es die gallorömische Keramik, in der wir die engste Parallele zu der Ikonographie aus Arcobriga finden. Es handelt sich um das Bild eines menschlichen Kopfes, der einen Baum krönt, der seinerseits weitere zwei Bäume zur Seite hat, in einer Form der Werkstatt von Galane, in Lombez —vielleicht das alte Casinomagus— (Mesplé, P. 1957, Fol. III). Möglicherweise ist es nicht überflüssig daran zu erinnern, daß eines der Schlüsselbilder des Jenseits in den irischen Texten das des immerblühenden Baumes ist, genannt *Tír inna mBéo*, die 'Erde der Lebenden', der mit seinem Schatten das glückliche Land schützt, wo die Götter sich aufhalten und wohin die Seelen der Toten kommen.

Der aus Bilbilis stammende Martial spricht von einem heiligen Hain (*nemus*) namens *Boterdus*, den Pomona, die römische Göttin der Vegetation liebt (1,49; 12,18), und von einem *sacrum Buradonis ilicetum* (4,55, 23), also von einem Eichenwald, der dem *Burado* geweiht war. Eichenwälder und Steineichenhaine erscheinen als die charakteristischen Räume, die den rituellen heiligen Handlungen in der keltischen Welt als Schauplatz dienen. Es mag genügen, an das *Drunemeton* zu erinnern, das nach Strabo (12,5,1) das Zentrum der politischen Organisation der Galater in Kleinasien war, ohne Zweifel ein Eichenwald (bekanntlich heißt das keltische Wort für Heiligtum eben *nemeton*, aus derselben Basis wie das lat. *nemus*, einleuchtend bei einem Wald, der mit einer symbolischen Vorstellung von Mitte verbunden ist und in dem sich die Kommunikation zwischen der Welt der Götter und der Welt der Menschen abspielt: Le Roux, P. und Guyonvarc'h, C. 1978, S. 210ff.).

Gut bekannt ist das Verhältnis zwischen den Druiden —Elementen, die in der keltischen Welt die Priesterfunktion bestens verkörpern, wenn auch nicht nur diese— und den Bäumen. Dieses Verhältnis ist in den antiken Quellen belegt. Über die berühmte Stelle bei Plinius hinaus, wo es um das Sammeln von Misteln von den Eichen durch die Druiden geht,<sup>8</sup> spezifiziert Lukan (*Phars.* I, 452ff.), daß die Druiden in tiefen Wäldern (*nemora alta*) wohnen und in ihnen die Götter verehren, und Pomponius Mela weist auf den druidischen Unterricht in abgelegenen Wäldern hin, der bis zu zwanzig Jahren dauern konnte (*De Chorogr.* III, 2,18), ein Höchstmaß, in dem er mit Caesar übereinstimmt.

Es gibt zwei etymologische Deutungen, die man für den Namen der Druiden angeboten hat. Nach beiden Deutungen scheint es klar, daß der Name, von der Endung abgesehen, aus zwei Elementen besteht: *dru-wid-es* (-ae). Die Verbalwurzel \**wid-* 'wissen, sehen', die auch die Grundlage

<sup>7</sup> Zur Bedeutung des Baumsymbolismus in Gallien und Britannien vgl. Green, M.J. 2000. Eine sehr interessante Parallele, die ich hier nicht ausführlich behandeln kann, bietet ein Gefäß aus Sens-du-Nord, südlich von Bavay, das unter einer Tempelstruktur ähnlich der von Arcobriga einen Merkur abbildet, mit weiteren zugehörigen Darstellungen von Hähnen, Schlange, einem Reiter und einem Hammel (Van Andringa, W. 2000, Abb. 1-3).

<sup>8</sup> Plin., *NH* 16, 249ff. „Nihil habent druidae —ita suos appellant *magos*—, visco et arbore in qua gignuntur, si modo sit robor, sacratius; iam per se roborum eligunt lucos, nec ulla sacra sine earum fronde conficiunt, ut inde appellati quoque interpretatione Graeca possint druidae videri“ (meine Kursive).

des Wortes für Wissenschaft in verschiedenen indogermanischen Sprachen bildet, ist unproblematisch (Holder, A. 1896, S. 288f.). Ein Unterschied unter den sprachwissenschaftlichen Kollegen ergibt sich dagegen bei der Interpretation des Anfangselements *dru-* (Marco, F. 1993b, S. 542ff.). Eine Erklärung faßt das Element *dru-* als verstärkendes Präfix auf: Demnach wären die Druiden die 'sehr weisen' oder diejenigen, 'die viel sehen'. Andere aber akzeptieren die Erklärung von Plinius an der vorhin zitierten Stelle (NH 16, 249), nach der die Druiden ihren Namen von der Eiche (gr. δρῦς), ihrem heiligen Baum, ableiten. Diese Deutung, die eine Stütze in den Passagen antiker Autoren wie Maximus von Tyros erhält, erklärt das Wort *druida* als 'derjenige, der über die Eiche weiß', dadurch eine unmittelbare Beziehung zwischen diesem Baum und der Benennung des keltischen Priesters herstellend.

Allerdings scheint es, wie im Falle des dreiehörnten *Mars*, logisch zu denken, daß das Gefäß aus Arcobriga keinen Priester, sondern eine Gottheit darstellt. Maximus von Tyros behauptete gegen Ende des 2. Jhs. (*Dissert.* 8,8), daß die Eiche die sichtbare Darstellung des Hauptgottes der Gallier war, den er im Sinne von Zeus interpretiert. Können wir nun die Ikonographie des Gefäßes aus Arcobriga mit irgendeiner Gottheit in Verbindung bringen, die im keltischen Hispanien epigraphisch belegt ist?

Unter den Inschriften vom Nordhang der Pyrenäen sind vor allem diejenigen bedeutsam, die Bäume oder heilige Wälder erwähnen und heute im Museum Saint-Raymond in Toulouse aufbewahrt werden. In einem kleinen Heiligtum, das 630 m. hoch am Croix de l'Oraison-Paß zwischen Tibiran und Générest liegt, wurden drei Inschriften für *Fago Deo* (CIL XIII 223-225; Sablayrolles, R. 1992, Fotos 1 und 3) gefunden, und weitere, anepigraphische Altäre zeigen Baumdarstellungen. Es hat demnach den Anschein, daß die Buche in der Gegend eine besondere religiöse Bedeutung hatte. In Castelbiague, am Fuße des Paloumère-Massivs, fand man weitere drei Votivinschriften für eine mysteriöse Gottheit, die '6 Bäume' heißt (*Deo Sex Arboribus* oder *Deo Sexarbori*) und Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen gewesen ist (Sablayrolles, R. 1992, S. 17f., Fotos 2 und 4). Noch im 4. Jh. wies Ausonius (*Mosella* 48) darauf hin, daß „alte heilige Wälder der Stolz der *pagi* sind“.

Diese Zeugnisse dokumentieren nicht nur die Wichtigkeit heiliger Wälder und Bäume unter den Aquitanern der Zentralpyrenäen, sondern auch den Vorgang der Verselbständigung dieses für Heiligtümer charakteristischen heiligen Bezirks (der mit der keltischen Vokabel *nemeton*<sup>9</sup> bezeichnet wird) und seiner Verwandlung in anthropomorphe Gottheiten (Marco, F. 1993a). Es genügt, an Theonyme wie *Nemetona* zu denken, die Schutzgöttin der Nemnetes und Treviroi, oder an *Arnemetia*, die in Britannien bezeugt ist (Green, M.J. 2000, S. 9). Aber in Hispanien gibt es für unseren Zusammenhang noch interessantere Fälle. So der asturische *Nimmedus* (*A)seddiagus*, der in Mieres, in der Höhle von La Griega (Segovia), mit dem Beinamen *Augustus* (Marco, F. 1993b) belegt ist, oder als *Nemedecus* in Burgäes (Santo Tirso) nach dem neuen Lesevorschlag von Carlos Búa (1999, S. 315) oder die bei Martial erwähnte Quelle *Nemeta* (Marco, F. 1993b, S. 320).

In der Nähe von Arcobriga jedoch treffen wir auf eine Gottheit, die mit der uns hier beschäftigenden Ikonographie sehr gut übereinzustimmen scheint. Es handelt sich um das Theonym *Drusuna*, das auf zwei Steinen aus San Esteban de Gormaz (Soria) vorkommt, die von Gómez Pantoja und García Palomar (1995) publiziert wurden, und das, wie ich glaube, aus idg.

<sup>9</sup> Eine Inschrift aus Vaison-la-Romaine am Unterlauf der Rhone belegt ein der Göttin *Belisama* geweihtes *nemeton*: Goudineau, C. 1991.

\**drutos*, von der Wurzel \**deru-*, \**dru-* ‘Eiche’ (Pokorny 1959, S. 214ff.) herleitbar ist. In dieser Gottheit würde eine weitere theologische Personifizierung des Baumes vorliegen, diesmal in einer der hier untersuchten Ikonographie sehr nahe liegenden Zone.

3. In der kurzen verbleibenden Zeit, will ich auf einen anderen Darstellungstyp hinweisen: denjenigen, der Information über Aspekte des Rituals<sup>10</sup> oder sogar des Mythos liefert, indem er Elemente der einheimischen Weltanschauung widerspiegelt. Es seien nur zwei außerordentliche Beispiele angesprochen: die „Mondsichel“ von Chão de Lamas und die Diademe von Mones.

Das Pectorale von Chão de Lamas, heute im Madrider Museo Archeológico Nacional, wurde 1913 in der besagten Ortschaft im Kreis Miranda do Corvo, nahe bei Conimbriga, als Teil eines zwischen 100 und 93 v.Chr. versteckten Schatzes gefunden (Marco, F. 1998, S. 393ff.). Das wunderbare Stück (Abb. 5), dessen Endteile als Schlangenköpfe geformt sind, zeigt eine Ikonographie, in der als Hauptelemente, im Inneren von bronzenen Medaillons mit gedrehtem



ABB. 5. *Pectorale von Chão de Lamas*

<sup>10</sup> Ein wirklich interessanter Fall von Ikonographie zum Ritual ist das Monument von Nocelo da Pena (Xinzo de Limia, Orense), auf dem die Dedikanten des den auf der Vorderseite dargestellten *Matres Civitatis* geweihten Stückes, *Tacius* und *Apila*, auf der Rückseite

—ein Gefäß flankierend und ein kleineres hochhaltend— in einer Szene zu sehen sind, die die Erfüllung des Gelübdes für die Genesung von *Amaca Avita* darstellt (Rodríguez Colmenero, A. 1997, S. 171, Abb. 156).

Rand, zwei menschliche Köpfe herausragen, zu deren Seiten zwei Raubvögel mit Klauen, die etwas zerfetzen, zu sehen sind; hinter ihnen zwei Vierfüßler und ein weiterer in dem von der Mitte entferntesten rechten Feld. In dem entsprechenden linken erscheint eine andere Figur, die zwar als vierter Vierfüßler interpretiert wird, sich aber deutlich von den vorigen unterscheidet, und das nicht nur wegen ihrer —viel kürzeren— Tatzen, sondern vor allem wegen ihres Kopfes, der unmißverständliche menschliche Züge aufweist. Die Tasche, daß unter ihr ein runder Schild mit mittlerem Buckel zu sehen ist —zweifelsohne eine *caetra*—, führt mich dazu, die besagte Figur als die eines menschlichen Wesens mit amputierten Händen und zum Teil amputierten unteren Extremitäten zu interpretieren.

Die Assoziation von menschlichen Köpfen mit Raubvögeln ließe auch an einige Szenen der keltiberischen Keramik aus Numantia oder Vxama denken, die in Zusammenhang mit dem Ritual der Ausstellung der Leichen der im Kampf gefallenen Krieger stehen, worüber uns Silius Italicus in Bezug auf die Keltiberer (*Pun.* 3, 340ff.) und Claudius Elianus in Bezug auf die Vaccae (*De nat. anim.* 10, 22) informieren, auf die psychopompe Funktion der Raubvögel hinweisend, die die Seelen der Toten zum Himmel bringen sollen. Dieses Thema hat durch Sopena (1996) eine ausgezeichnete Behandlung erfahren, so daß ich mich nicht mehr damit aufhalten werde, auch nicht mit der Bedeutung, die weitere Motive dieses Stückes, wie das Wildschwein oder die Schlange, in der Vorstellungswelt der uns interessierenden Völker haben.

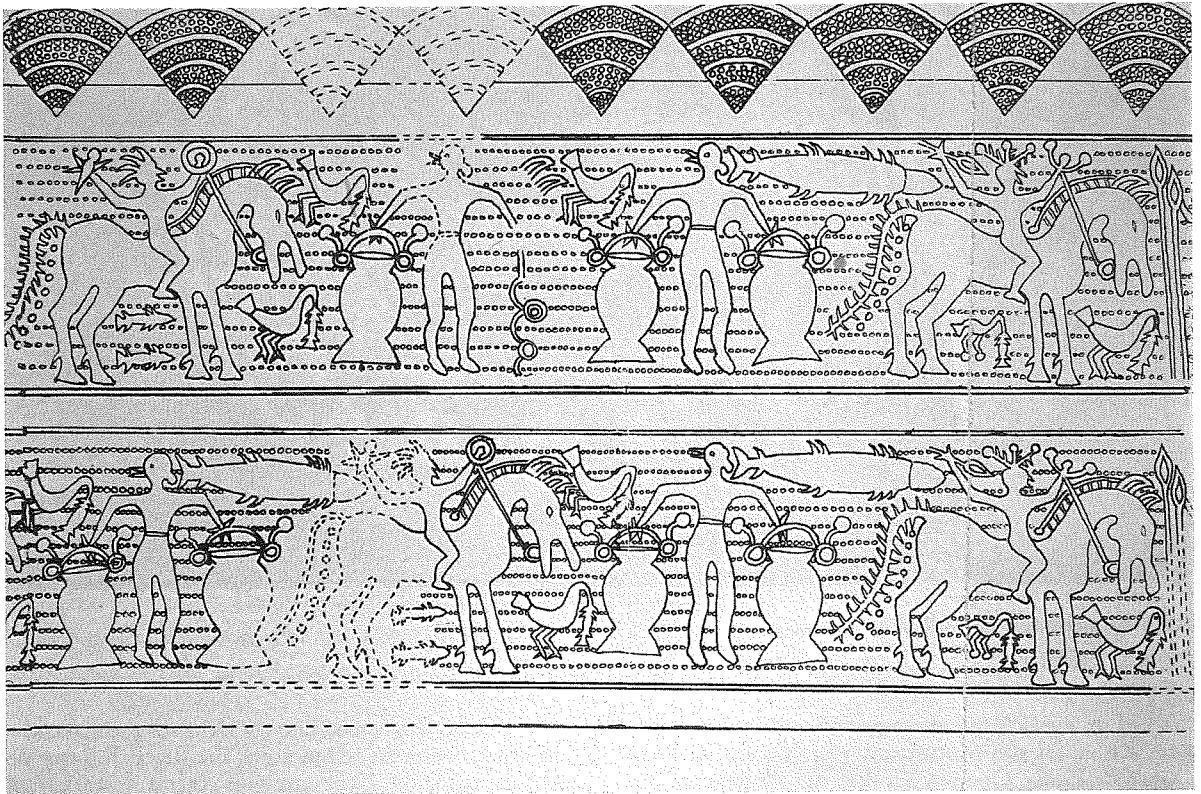


ABB. 6. Goldene Diademe von Mones (*Infiesto*, Asturien) (nach López Monteagudo)

Das letzte Beispiel sind die goldenen Diademe aus Mones (Infiesto, Asturien), deren sieben Fragmente im Madrider Museo Arqueológico, im Valencianer Instituto de D. Juan und im Musée des Antiquités Nationales von St.-Germain-en-Laye aufbewahrt sind. Die Chronologie dieser Stücke, die wir leider nicht zu präzisieren vermögen, scheint vergleichbar mit der des Pectorales von Chão de Lamas zu sein und scheint somit auf das letzte Drittel des 2. oder auf den Beginn des 1. Jh. v. Chr. hinzuweisen.

Ein Text von Strabo über die Sitte der nördlichen Völker, sich das Haar zum Kampf mit einem Band zusammenzufassen (3, 3, 7), scheint eine solche funktionale Identifikation für diese Stücke zu bestätigen. In ihnen entfaltet sich eine ikonische Komposition unvergleichlichen Reichtums, die ich an anderer Stelle (Marco, F. 1994b) als den Ausdruck einer kriegerischen Apotheose des Jenseits interpretiert habe, die mit Hilfe der Wasserwelt sowie von kesseltragenden Figuren mit ornithomorphem Gesicht, stehenden Kriegern und Reitern (mit Hirschgeweihen, oder Helmen mit drei Federbüschen auf dem Kopf, leichten Waffen —d.h. Lanzen, Kurzschertern und *cetrae*— und mit Torques), wie auch mit Hilfe von Wasservögeln, Fischen und Hunden in Zenitperspektive erzeugt wird, all das vor einem Hintergrund von mehr oder weniger parallelen, gepunkteten Linien, die einen Wasserraum darzustellen scheinen (Abb. 6). Trotz des Naturalismus der Darstellungen übersetzen die Szenen gerade Schlüsselemente einer traditionellen religiösen Ideologie, wofür es interessante ikonographische Parallelen gibt (im keltiberischen Bereich und in der keltischen Welt auf dem übrigen Kontinent, um nicht von den inselkeltischen Literaturen zu sprechen), die ich hier aber nicht behandeln kann.

Ich hoffe, mit diesen Beispielen die Bedeutung unterstrichen zu haben, die der Bildersprache zukommt, wenn es darum geht, die Daten der Epigraphie und der literarischen Quellen hinsichtlich des religiösen Horizonts des indogermanischen Hispaniens zu vervollständigen. Ein Horizont, den wir als durch einen zweifachen Anpassungsvorgang (d.h. der einheimischen Assimilation und der Interpretatio Romana) definiert wissen. Gleichzeitig bin ich zuversichtlich, die Probleme herausgestellt zu haben, die dem ikonischen Diskurs in seiner Besonderheit innewohnen und von denen wir hoffen, daß sie von Mal zu Mal adäquater angegangen werden können, im Rahmen einer künftigen Untersuchung, die nur interdisziplinär sein kann.

FRANCISCO MARCO SIMÓN  
*Universidad de Zaragoza*  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Departamento de Ciencias de la Antigüedad*  
*Campus Universitario*  
*E-50009 Zaragoza*

#### BIBLIOGRAPHIE

- AGUILERA Y GAMBOA, E., 1909, *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*, Madrid.
- ALCOCK, J.P., 1986, «The Concept of Genius in Roman Britain», in: M. Henig und A. King (Hrsgg.), *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, Oxford, S. 113-134.
- AUDIN, A. und COUCHOUD, P.L., 1955, «Le Génie de Lyon et son culte dans l'Empire romain», *Revue d'Histoire des Religions*, 148, S. 44-67.
- BARTHES, R., 1964, «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, 1964, S. 40-50.

- BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. und ORTIZ PALOMAR, E., im Druck, «Un santuario de culto a las aguas en el *Municipium Turiaso* (Tarazona, Zaragoza), provincia *Hispania Citerior*», in: *Incontro Internazionale di studio sul tema- lismo antico: «Acque minero-medicinali, terme curative e culti alle acque nel mondo romano»* (Padua, November 1999).
- BÉRANGER, J., 1965 «Der “Genius Populi Romani” in der Kaiserpolitik», *BJ* 165, S. 72-87.
- BIALOSTOCKI, J., 1962, «Iconografía e Iconología», in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, S. 163-175.
- BLANCO, A., 1958, «Pátera argéntea com representação de uma divindade lusitana», *Revista de Guimarães*, LXIX, S. 458 ff.
- BOURGEOIS, C., 1991, *Divona. I. Divinités et exvoto du culte gallo-romain de l'eau*, Paris.
- BRAEMER, F., 1988, «Images datées et datables du monde romain. Méthodes de recherche», in: *Actes du Colloque: «Le monde des images en Gaule et dans les provinces voisines»*. Sèvres 16-17 mai 1987, *Caesariodunum*, XXIII, S. 88 ff.
- BÚA, C., 1999, «Hipótesis para algunas inscripciones rupestres del occidente peninsular», in: F. Villar und F. Beltrán (Hrsgg.), *Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania prerromana*, Salamanca, S. 309-327.
- CANTO, A.M., BEJARANO, A. und PALMA, F., 1997, «El mausoleo del dintel de los ríos de Mérida, *Revue Anabaraecus* y el culto de la confluencia», *MM* 38, S. 247-294.
- DEONNA, W., 1941 «L'art national de la Suisse romaine. II. Le taureau à trois cornes de Martigny», *Genava* XIX, S. 133-165.
- EARLE, T., 1970. «Style and Iconography as Legitimation in Complex Chiefdoms», in: M. W. Conkey und Ch. A. Hastorf (Hrsgg.), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, S. 73-81.
- FABRE, G., 1993, «Les divinités “indigènes” en Aquitaine méridionale sous l'Empire romain», in: M. Mayer und J. Gómez Pallarès (Hrsgg.), *Religio Deorum*, Sabadell, S. 177-192.
- GEERTZ, C., 1990, *La interpretación de las culturas*, Barcelona (New York, 1973).
- GÓMEZ PANTOJA, J. und GARCÍA PALOMAR, F., 1995, «Nuevas inscripciones latinas de San Esteban de Gormaz (Soria)», *BSAA* 61, 185-196.
- GOUDINEAU, C., 1991, «Les sanctuaires gaulois: relecture d'inscriptions et de textes», in: J.-L. Brunaux (Hrsg.), *Les sanctuaires celtiques et leurs rapports avec le monde méditerranéen*, Paris, S. 250-256.
- GREEN, M.J., 1993, *The Gods of the Celts*, Avon.
- GREEN, M.J., 2000, *Seeing the Wood for the Trees: The Symbolism of Trees and Wood in Ancient Gaul and Britain*, Aberystwyth.
- GREGORY, A.P., 1994, «Powerful Images: Responses to Portraits and the Political Uses of Images in Rome» *JRA* 7, S. 80-99.
- HOLDER, A., 1896, *Alt-celtischer Sprachschatz*, III, Leipzig.
- IGLESIAS, J.M. und RUIZ, A., 1998, *Epigrafía romana de Cantabria*, Bordeaux-Santander.
- LAVAGNE, H., 1979, «Les dieux de la gaule Narbonaise: “Romanité et romanisation”», *JS*, juillet-septembre, S. 155-197.
- LAVAGNE, H., 1999, «L'iconographie divine en Gaule romaine», in: Y. Burnand und H. Lavagne (Hrsgg.), *L'iconographie divine en Gaule romaine: Acquis et perspectives*, Paris, S. 95-101.
- LE ROUX, P., GUYONVARCH, C., 1978, *Les druides*, Rennes.
- MARCO, F., 1978, *Las estelas decoradas de tradición indígena de los Conventos Cesaraugustano y Cluniense*, Saragossa.
- MARCO, F., 1993 a, «La individuación del espacio sagrado. Testimonios culturales en el Noroeste hispánico», in: M. Mayer und J. Gómez Pallarès (Hrsgg.), *Religio Deorum*, Sabadell, S. 317-324.
- MARCO, F., 1993 b, «Nemedus Augustus», in: I. Adiego et alii (Hrsgg.), *Studia Palaeohispanica et Indogermanica J. Untermann ab amicis hispanicis oblata*, Barcelona, S. 165-178.
- MARCO, F., 1994 a, «La religión indígena en la Hispania indoeuropea», in: J.M. Blázquez et alii, *Historia de las religiones de la Europa antigua*, Madrid, S. 313-400.
- MARCO, F., 1994 b, «Heroización y tránsito acuático: Sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias)», in: J. Mangas und J. Alvar (Hrsgg.), *Homenaje a J.M. Blázquez*, II, Madrid, S. 318-348.
- MARCO, F., 1997, «Vestius Aloniecus», in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (L.I.M.C.)VIII:1*, Zürich & Düsseldorf, S. 236.
- MARCO, F., 1998, «Texto e imagen, *ethos* y creencias en la Hispania indoeuropea de época republicana», in: J. Mangas (Hrsg.), *Italia e Hispania en la crisis de la República romana. Actas del III Congreso Hispano-italiano (Toledo, 20-24 de septiembre de 1993)*, Madrid, S. 387-402.
- MARCO, F., 1999, «Ambivalencia icónica y persuasión ideológica: Las monedas de Juliano con representación del toro», *Athenaeum* LXXXVII: 1, S. 201-214.
- MARCO, F., 2001, «Imagen divina y transformación de las ideas religiosas en el ámbito hispano-galo», in: F. Villar und M.ª P. Fernández Álvarez (Hrsgg.), *Religión, lengua y cultura prerromanas de Hispania*, Salamanca, S. 213-225.



- MARCO, F., 2002, «Mito y bipartición simbólica del espacio en el *Ara Pacis* y en el *Forum Augustum*», in: F. Marco, F. Pina und J. Remesal (Hrsgg.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*, Saragossa, S. 105-118.
- MARCO, F. im Druck, «*Interpretatio Romana e interpretatio indigena*: Recursos en la identificación de los dioses ajenos», in: *II Colóquio Internacional de Epigrafía: Divindades indigenas e interpretatio Romana*, Sintra, 16.-18. März 1995.
- MATTINGLY, H., 1923, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, I, London.
- MITCHELL, W.J.T., 1980 (Hrsg.), *The Language of Images*, Chicago.
- NICHOLS, S., 1981, *Ideology and the Image*, Bloomington.
- OLMOS, R. (Hrsg.), 1996, *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid.
- OLMOS, R., 1989, «Iconografía griega, iconografía ibérica: Una aproximación metodológica», in: *Grecs et Ibères au IVe. siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Paris, S. 283-296.
- POKORNY, J., 1959, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern.
- REINACH, S., 1908<sup>2</sup> *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, Paris.
- RENFREW, C. et alii, 1985, *The Archaeology of Cult. The Sanctuary at Phylacopi* [BSA Supp. XVIII], London.
- RODRÍGUEZ COLMENERO, A., 1997, *Aquae Flaviae I. Fontes epigráficas da Gallaecia meridional inferior*, Chaves, 1997.
- ROMEO, I., 1997, «Genius», *LIMC* VIII:1, S. 599-607.
- SABLAYROLLES, R., 1992, «Les dieux des bûcherons dans les Pyrénées à l'époque de la domination romaine», in: *Protoindustries et histoire des forêts* [Les Cahiers de l'Isard, n.º 3], Toulouse, S. 15-26.
- SIMON, E., 1984, «Mars», *LIMC* II:1, S. 517.
- SPERBER, D., 1975, *Rethinking Symbolism*, Cambridge (Paris, 1994).
- SOPENA, G., 1995, *Ética y ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtibéricos*, Saragossa.
- TAGLIENTE, M., 1996, «Immagini e cultura nel mondo indigeno della Basilicata», in: R. Olmos Romera und J.A. Santos Velasco (Hrsgg.), *Coloquio Internacional: Iconografía ibérica e iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura (Roma 11-13 nov. 1993)*, [Universidad Autónoma de Madrid. Varia 3], Madrid, S. 261-272.
- TILLICH, P., 1940, «The Religious Symbol», *Journal of Liberal Religion* 2, S. 13-33.
- TURCAN, R., 1978, «Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire», *ANRW*, II: 16.2, S. 1701-1702.
- VAN ANDRINGA, W., 2000, «Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'*imago* dans les sanctuaires gallo-romains», in: idem. (Hrsg.), *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine*, Saint-Étienne, S. 27-44.
- VERNANT, J.P., 1986, in: *La città delle immagini*, Modena.
- VILLAR, F. und UNTERMANN, J., 1999, «Las "Téseras" de Gádír y Tarvodurum», in F. Villar und F. Beltrán (Hrsgg.), *Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania prerromana. Actas del VII CLCP (Zaragoza, 12 al 15 de marzo de 1997)*, Saragossa, S. 719-731.
- WATTENBERG, F., 1963, *Las cerámicas indígenas de Numancia*, Madrid.
- WOOLF, G., 1998, *Becoming Roman. The Origins of Provincial Civilization in Gaul*, Cambridge.
- ZANKER, P., 1989, *Augusto e il potere delle immagini*, Turin (München, 1987). ☉