download www.zobodat.at

Das Diptychon consulare im Domschatz zu Halberstadt.

Von Hugo Mötefindt, Wernigerode.

1. Einleitung.

Ein Juwel „deutscher Kunst“ ist der Dom zu Halberstadt, Sachsens älteste Kathedrale. Schon aus weiter Ferne winken seine schlanken Türme, die auf den altersgrauen Untergeschossen im Übergangsstil des 12. Jahrhunderts in den Jahren 1891—1896 wiedererbaut sind, und kommt man in seine Nähe, dann macht das unberührt gebliebene, in rein gotischem Stil reich gestaltete Schiff der Kirche, dem sich die Türme trotz ihrer Restaurierung zu einem Ganzen anschliessen, und „das im Grunde doch einheitlich ein sprechendes Denkmal der Entwickelung deutscher Kunst durch die Reihe der Jahrhunderte geblieben ist“, einen gewaltigen Eindruck auf jedes für Kunst empfängliche Gemüt. Doch nicht das Gebäude soll uns heute seine Geschichte erzählen, sondern wir wollen in das Innere eintreten und den reichen Domschatz aufsuchen, dessen Kunstwerke einzigartig sind. Nicht die textilen Kunstwerke noch die kirchlichen Geräte, die Schrift- und Druckwerke im Dom zu Halberstadt, die alle einer eingehenden Beschreibung würdig wären, sollen uns heute beschäftigen, sondern wir wollen uns einem der zahlreichen Schnitz- und Bildwerke zuwenden, und zwar dem allerältesten unter ihnen, dem Diptychon consulare. Ihm hier eine ausführliche Beschreibung zu schenken veranlasst uns sein hohes Alter, sein ausserordentlicher Kunstwert und seine Bedeutung für die Altertumswissenschaft.

2. Der Erhaltungszustand des Diptychons.

Wir wollen beginnen mit der Betrachtung des Erhaltungszustandes des Diptychons. Es besteht aus zwei Elfenbeinplatten von je 28 cm Höhe, 14,5 cm Breite und 1/2 cm Dicke, die beide auf einer Seite mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt sind. Während die meisten Diptychen uns nur fragmentarisch erhalten sind, ist das Halberstädter ausserordentlich gut erhalten

download www.zobodat.at

und sehr wenig beschädigt. Beim ersten Blick lässt uns jedoch die Betrachtung der Darstellung erkennen, dass beide Tafeln ursprünglich länger gewesen sind. Wie man sehr deutlich sehen kann, sind sie nicht nur an der oberen, sondern auch an der unteren Kante im Format verkürzt. Ausserdem fehlt der Rücktafel, die nicht wie die Vordertafel aus einer einzigen Platte bestand, der zur Vervollständigung des Formats ursprünglich angefügte Streifen von 1,5 cm zum grössten Teile; nur ein ganz kleines Bruchstück ist von ihm in der Mitte des Tafelrandes erhalten. Diese Verkürzung des Formats ist daraus zu erklären, dass unser Diptychon im 12. Jahrhundert zu Einbanddeckeln eines in jener Zeit geschriebenen Antiphonale verwandt worden ist. Beide Tafeln sind seit jener Zeit durch eingeschlagene Messingstifte auf den hölzernen Buchdeckeln befestigt. Es ist eigentlich wunderbar, dass trotz der Abnutzung in dem mehrhundertjährigen Gebrauch des Chorbuches, das vom Cantor canonico in ambone benutzt wurde, die feinen Ornamente auf den Elfenbeintafeln doch noch so deutlich hervortreten.

Ehe wir jedoch mit der Beschreibung der auf den Platten befindlichen figürlichen Darstellungen beginnen, wollen wir zunächst die Frage nach der Herkunft des Diptychons zu beantworten versuchen.

3. Über die Herkunft des Diptychons.

Die Beantwortung der Frage, in welcher Zeit und auf welche Weise dieses Diptychon in den Besitz der Domkirche zu Halberstadt gekommen ist, bietet bereits einige Schwierigkeiten. Die geschichtlichen Quellen über die allmähliche Ansammlung des Halberstädter Domschatzes fliessen sehr dürftig.[1]) Den Grundstock des Domschatzes bildete wahrscheinlich das alte Evangelienbuch, das angeblich Ludwig der Fromme um 840 dem Bischof Haymo schenkte. Im Jahre 980 erhielt nach dem Chronicon Halberstadiense vetustissimum[2]) Bischof Hildeward durch Bischof Theodericus aus Metz Reliquien vom heiligen Stephanus. Manche Überbleibsel von diesem Heiligen finden sich noch vor, während das goldene Szepter, welches 991 bei der Einweihung des Doms Kaiser Otto III. schenkte, verschwunden ist. Vieles mag bei dem Brande das Jahres 1179 zu

[1]) Vergleiche hierzu: Zschiesche, Halberstadt sonst und jetzt. Zweite Auflage. Halberstadt 1895. S. 101.

[2]) Wilhelm Schatz, Incerti auctoris saec. XIII Chronicon Halberstadiense inde ab a. 780 usque ad 1209. Halberstadt 1839.

download www.zobodat.at

Grunde gegangen sein. Um eine bedeutende Menge von Reliquien und Kostbarkeiten, wie köstliche Gewebe, Stickereien, Gefässe, Altarbekleidungen und dergleichen mehr bereicherte nach demselben Chronicon Halberstadiense Bischof Konrad bei seiner Heimkehr vom Kreuzzuge im Jahre 1205 seine Kathedrale; sie werden in einer von ihm selber aufgestellten Urkunde aufgezählt.[1]) Unter ihnen wird zwar unser Diptychon nicht erwähnt; da wir aber, wie unten gezeigt werden wird, annehmen dürfen, dass es von diesem Kreuzzuge mitgebracht wurde, müssen wir auf diese Geschichte wohl etwas näher eingehen.

Konrad von Krosigk war erst Dompropst geworden und wurde im Jahre 1201 zum Bischof erwählt. In dieser Stellung wurde er in die Streitigkeiten der beiden Gegenkaiser Philipp und Otto IV. hineingezogen. Als Anhänger Philipps wurde er mit dem päpstlichen Bann belegt und sein Stift schwer heimgesucht. Um dieses zu retten, beschloss er im Jahre 1203 an dem Kreuzzuge teilzunehmen, denn eines Kreuzfahrers Land durfte von niemand beschädigt werden. Durch Böhmen, Mähren und Österreich begab er sich über Venedig nach dem gelobten Lande, wohnte noch in demselben Jahre der Eroberung von Konstantinopel und der bald nachher am 4. Januar 1204 erfolgten Krönung des Grafen Balduin von Flandern zum König von Jerusalem bei, ging von da nach Rom, wo er sich mit dem Papste aussöhnte und nicht blos von dem Bann feierlich losgesprochen, sondern auch mit kostbaren Geschenken und Ehrenbezeugungen überhäuft wurde. Im Jahre 1205 kehrte er dann nach Halberstadt zurück, wo er am 16. August ankam und von der gesamten Geistlichkeit mit dem grössten Pomp empfangen wurde. Bei seinem feierlichen Einzuge liess er die ausserordentliche Menge der mitgebrachten Reliquien auf einer grossen Tragbahre vor sich hertragen. Kurze Zeit später verordnete er, dass das Fest der Ankunft dieser Reliquien alljährlich am 16. August im Dom gefeiert werden sollte, was auch bis zur Einführung der Reformation geschehen ist.

Das Chronicon Halberstadiense, dessen Verfasser am Ende des 12. und in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts, folglich ganz gleichzeitig mit dem Bischof Konrad, lebte, zählt die von diesem mitgebrachten Heiligtümer ganz weitläufig auf, und wir finden darunter fast alle diejenigen Reliquien, die jetzt noch in dem Dome vorhanden sind. Diese Kostbarkeiten sind zu einem Teile, wie der Verfasser des Chronicon ausdrücklich sagt, aus Griechenland mitgebracht. Unter ihnen wird nun unser Diptychon nicht erwähnt. Dass es trotzdem von Konrad von diesem Kreuzzuge mitgebracht ist, dafür spricht ein besonderer

[1]) Schmidt, Urkundenbuch von Halberstadt I, 1886. S. 400.

download www.zobodat.at

Umstand, auf den Augustin zuerst hingewiesen hat.[1]) Ich gebe Augustins Bemerkungen im Wortlaut wieder:

„Die beiden Tafeln des Diptychons dienen jetzt zu den Deckeln eines Einbandes eines aus 35 Pergamentblättern bestehenden Chorbuches, das zwei Abteilungen hat. Die erste Abteilung enthält auf neun Blättern, von welchen das letzte zwar mit Linien bezogen, aber bis auf zwei Zeilen einer späteren Hand unbeschrieben geblieben ist, bloss einen Hymnus zu Ehren der Maria und dann sogenannte Tractus für die Sonntage: Circumdedere, Exurge, (welche jetzt Septuagesimae und Sexagesimae genannt werden), Esto mihi, Reminiscere, Oculi und Die Parascue, mit der Schrift des XII. Jahrhunderts und über den Zeilen befindlichen Gesangnoten, wobei nur noch zu bemerken ist, dass der das erste Blatt einnehmende Hymnus nicht allein mit kleiner Schrift, sondern auch von einer ganz anderen Hand und wegen der darin vorkommenden vielen Abbreviaturen in einer viel späteren Zeit auf das leer gewesene erste Blatt geschrieben ist.

Die zweite aus 26 Blättern bestehende Abteilung ist eine Art von Breviarium, dass mit dem Advent anfängt und, jedoch nur für einige Hauptfeste bestimmt, bis zum Pfingstfeste fortgeht, worauf Tractus, Hymnen, Sequenzen und die Anfangsworte von Antiphonen für nachstehende Feste folgen, welchen ich die Kalendertage ihrer kirchlichen Feier beifüge: Mariae Magdalenae (22. Juli), Sexti (6. August), Dedicationis (nämlich der Domkirche, 16. Oktober, und der Krypta noch besonders, 5. November), in Adventum Reliquiarum (St. Stephani am 9. Mai, der übrigen am 16. August), Ascensionis Mariae (15. August), De omnibus Sanctis (1. November), Johannis Evangelistae (27. Dezember). Bis hierher ist die Schrift gleichmässig und gehört dem 13. Jahrhundert an. Angehängt sind aber noch auf den letzten drei Seiten des 25. und 26. Blattes von einer ganz andern Hand und späteren Schrift: Sequ. de St. Stephano, Sequ. de St. Nicolao (cf. Sequentia de St. Nicolao confessore) und ganz zuletzt noch einmal de St. Nicolao, von welchen Festen das erste auf den 26., und das zweite auf den 6. Dezember fällt.

Wir finden hier hauptsächlich nur die Feste der Patrone des Domstifts, namentlich des Stephanus als Hauptpatrons, des Sixtus aber, der Maria und Maria Magdalena als Nebenpatrone sowie endlich der Einweihung der Domkirche

[1]) Neue Mitteilungen aus dem Gebiet histor. antiquar. Forschungen Band VII, Heft 2. Halle 1844. S. 82.

download www.zobodat.at

und der Ankunft der Reliquien. Auf das letzte Fest kommt es hier besonders an, da wir finden, dass Bischof Konrad ein solches für die Ankunft der von ihm mitgebrachten Reliquien zur jährlichen Feier am 16. August angeordnet hatte, ein gleiches Fest aber schon vom Bischof Hildeward im Jahre 984 zum Gedächtnis der von ihm unter grossen Feierlichkeiten in den Dom gebrachten Reliquien des heiligen Stephanus für den 9. Mai eines jeden Jahres festgesetzt war. Das letztgedachte Fest hat auch bis zur Einführung der Reformation stets am 9. Mai fortgedauert, das von Konrad für den 16. August angeordnete aber den Namen Festum Patronarum bekommen. Da jedoch in unserer Handschrift die Feste so aufgeführt sind, wie sie im Kalender aufeinander folgen, und das Fest De adventu Reliquiarum zwischen dem des heiligen Sixtus (6. August) und unmittelbar neben dem Fest Ascensionis Mariae (15. August) steht, so kann es nicht auf die Ankunft der Reliquien des heiligen Stephanus Bezug haben, und zwar um so weniger, als des letztgenannten Heiligen in den dafür bestimmten Antiphonen und Tractus nicht namentlich, sondern nur der Heiligen und Geweihten überhaupt gedacht wird.

Hieraus lässt sich nun vielleicht vermuten, dass die erste Abteilung dieses Chorbuches bereits früher vorhanden, die zweite Abteilung aber erst zur Zeit Konrads, oder kurz nach dessen Abgange geschrieben, mit jener zusammengebunden und zu dem Einbande das Diptychon verwandt sei. Weil aber das letztere nicht zu dem Formate des Chorbuches gepasst hat, sondern zu lang gewesen ist, hat es das Schicksal der unglückseligen Gäste des Prokrustes erfahren und sich oberhalb und unterhalb verkürzen lassen müssen, um sich in ganz eigentlichem Sinne nach der Decke des Chorbuches zu strecken.

Nach ausdrücklichen kirchlichen Vorschriften durften die in diesem Chorbuch enthaltenen Hymnen, Tractus und Sequenzen nur von dem Cantore canonico angestimmt werden, dass heisst, von demjenigen Domherrn, der die stiftische Würde des Domcantors bekleidete, und auch nur in ambone, das heisst, auf demjenigen erhöhten Vorbau am westlichen Ende des hohen Chores, welcher jetzt der Bischofsstuhl (Lettner) heisst, wo auch noch in den neuesten Zeiten, bis zur Aufhebung des Domstiftes, das Evangelium an jedem Sonn- und Festtage bei dem stiftischen Chordienste von dem Lector evangelii abgesungen ward. Hieraus erklärt sich die durch den vieljährigen Gebrauch dieses Chorbuches herbeigeführte Abnutzung der beiden Elfenbeintafeln, die jedoch dessen ungeachtet einen unschätzbaren Wert behalten. Aber auch das Chorbuch selbst ist für die kirchliche Archäologie und Hymnologie sowie

download www.zobodat.at

für die Geschichte der Tonkunst überhaupt und des Kirchengesanges insbesondere durch die den Gesängen beigefügten uralten Melodien und Gesangarten von entschiedener Wichtigkeit."

4. Das Halberstädter Diptychon in der Literatur.

Das Halberstädter Diptychon ist erst sehr spät in der Literatur bekannt geworden. Der Hauptgrund der Verborgenheit dieses Schatzes lag unstreitig darin, dass die in dem sogenannten Cither des Domes aufbewahrten Reliquien und altertümlichen Kostbarkeiten bis zur Aufhebung des Domkapitels im Dezember 1810 unter strengem Verschluss gehalten und nur im Beisein des Domdechanten, des ältesten anwesenden Domherrn und des Domsekretärs gezeigt werden durften. Selbst einem Mann wie Augustin war es während der ersten 11 Jahre seines Dompredigeramtes nicht gelungen, den Domschatz zu Gesicht zu bekommen, da bald der eine, bald der andere der übrigen beiden Schatzbewahrer am Beisein verhindert war. Seit 1812 wurde der Domschatz fremden Gelehrten und Kunstfreunden gezeigt. Von diesem Augenblick wurde auch unser Diptychon in der Literatur bekannt. Der bedeutende Altertumsforscher Johann Gustav Gottlieb Büsching aus Breslau war der erste, der es nach einer flüchtigen Ansicht im Jahre 1817 in seiner zwei Jahre später herausgegebenen „Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands" erwähnte[1]). Dann finden sich in den nächsten Jahren einige Angaben in Niemanns Buche über die Stadt Halberstadt[2]), ferner in dem vom Oberlandgerichtsrat Augustin verfassten „Gedenkbüchlein zur Erinnerung an das Musikfest zu Halberstadt" (Halberstadt 1833, S. 5)[3]), in einem Aufsatz von Franz Kugler im „Museum" 1833[4]) und schliesslich in des Apothekers Dr. Lucanus „Dom zu Halberstadt" (Halberstadt 1837, S. 9). Eine weitere Erwähnung finden wir auch in dem histor.-geographisch-statistisch-topographischen Handbuch des Regierungsbezirkes Magdeburg, herausgegeben von Hermes und Weigelt (Magdeburg 1842), und zwar als „römisches Dystichon consulare."[5])

[1]) Leipzig 1819. S. 256.

[2]) F. Niemann, Die Stadt Halberstadt und die Umgebung derselben. Versuch eines topographischen Handbuches für Einheimische und Reisende. Halberstadt 1824. S. 36.

[3]) Mir selbst durch Vermittlung der Königlichen Bibliothek in Berlin nicht zugänglich.

[4]) Museum. Blätter für bildende Kunst. 1833 Nr. 4 ff. Wieder abgedruckt in Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. I. Stuttgart 1853. S. 135—137.

[5]) Teil II, S. 208.

download www.zobodat.at

Am eingehendsten ist unser Diptychon dann von dem Domprediger Augustin in einem Aufsatz in den „Neuen Mitteilungen aus dem Gebiet histor.-antiquarischer Forschungen“ behandelt worden.[1]) Augustins Publikation ist bis heute die einzige ausführliche geblieben, und auf sie geht ein gut Teil der späteren Mitteilungen über das Diptychon zurück.

In der Folgezeit finden wir das Halberstädter Diptychon in einer ganzen Reihe von wissenschaftlichen Werken und Aufsätzen zum Teil ausführlich behandelt, zum Teil nur kurz erwähnt. Diese Schriften habe ich, soweit sie mir während meiner Studien bekannt geworden sind, im folgenden in chronologischer Anordnung zusammengestellt:

François Pulszky, Catalogue of the Féjervary Ivories in the Museum of J. Meyer, preceded by an Essay on the antic ivories. Liverpool 1856. S. 21.

Franz Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Band I, Bonn 1859. S. 130. Tafel I nach S. 323.

Lindenschmit, Die vaterländischen Altertümer der Fürstlich Hohenzollern'schen Sammlung zu Sigmaringen. Mainz 1860. S. 57.

Jules Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge. I, Paris 1864. S. 203.

Friedrich Lucanus, Wegweiser durch Halberstadt und die Umgebung für Heimische und Fremde. Zweite Auflage. Halberstadt 1866. S. 45. (Erste Auflage Halberstadt 1843. S. 45.)

A. von Eye und Jakob Falke, Kunst und Leben der Vorzeit vom Beginn des Mittelalters bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Dritte Auflage 1868. S. 1.

Franz Bock, Aus dem Domschatze zu Halberstadt. Mitteilungen der K. K. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler. Band XV, Wien 1870. S. XXII.

G. Schäfer, Denkmäler der Elfenbeinplastik des Grossherzogl. Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1872. S. 23.

Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der königl. Staatsbibliothek in München. Abhandlungen der philos.-philolog. Klasse der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften. Band XV, München 1879. S. 49.

K. L. Zschiesche, Halberstadt sonst und jetzt mit Berücksichtigung seiner Umgebung. Halberstadt 1882. S. 109. Zweite Auflage, Halberstadt 1895. S. 109.

[1]) Chr. Fr. Bernh. Augustin, Das Diptychon consulare in der Domkirche zu Halberstadt beschrieben und erläutert. Neue Mitteilungen aus dem Gebiet histor.-antiquar. Forschungen. Band VII. Heft II. Halle 1844. S. 60—85.

download www.zobodat.at

Nebe, Der Domschatz zu Halberstadt. Pallas, Zeitschrift des Kunstgewerbevereins zu Magdeburg und Halle a. S. Jahrgang X, 1889. S. 61—63 und 85—93.

Lindenschmit, Handbuch der deutschen Altertumskunde. I. Teil, Braunschweig 1880—1889. S. 382 und 485—486.

G. Bloch, Insignes du Consulat. Daremberg-Saglio, Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines. Paris ohne Jahr, I. S. 1466 ff.

—, Diptycha. Ebendort II, 1, 1892. S. 271.

A. Odobesco, Le Trésor de Pétrossa. Tome I, Paris 1889—1900. S. 318, 319.

Emile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Paris, Band I, 1896. S. 34 No. 38.

Hermes, Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt 1896. S. 125.

O. M. Dalton, A byzantine Silver Treasure from the district of Kerynia, Cyprus. Archaeologia, published by the Society of antiquaries of London. Vol. LVII, 1900. S. 159. Vergl. bes. S. 162 u. 164.

Venturi, Storia dell arte italiano. Band I., Milano 1901. S. 490.

Gustav von Bezold, Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Nürnberg 1907. S. 31 ff.

Ludwig von Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. Band II. Marburg 1909. S. 231. Abb. 68.

Schumacher, Verzeichnisse der Abgüsse und wichtigeren Photographien mit Germanen-Darstellungen. Mainz 1909; zweite Auflage Mainz 1910. S. 53; dritte Auflage Mainz 1912. S. 66.

Dalton, O. M., Byzantine art and archaeology. Oxford 1911. S. 197.

Reinach, Répertoire de Reliefs Grecs et Romains. Tome II, Paris 1912. S. 65.

Man sieht daraus, dass bereits eine grosse Literatur über dieses Diptychon vorliegt. Wenn ich es unternehme, es hier noch einmal ausführlich zu besprechen, so tue ich es aus zwei Gründen, einmal, weil seit der Publikation durch Bernh. Augustin in der heimischen, besonders in der mehr lokalen Literatur viele irrige Ansichten sich hindurch geschleppt haben, und zweitens, weil gerade das Halberstädter Diptychon dem Forscher noch viele Fragen zur Untersuchung und Beantwortung aufgibt.

download www.zobodat.at

5. Allgemeines über die Diptychen.

Was aus dem klassischen Altertum an Bildwerken in Elfenbein auf uns gekommen ist, das sind nur wenige und noch dazu künstlerisch sehr unbedeutende Arbeiten. Wir wissen jedoch aus den Berichten der alten Schriftsteller, dass während des ganzen klassischen Altertums Arbeiten in diesem Stoffe nicht nur sehr geschätzt wurden, sondern auch in einer Grossartigkeit ausgeführt sind, wie sie später nie wieder erreicht worden ist. Die grössten Künstler der Welt, wie Phidias, um nur einen Namen zu nennen, sie alle haben Elfenbein zu ihren berühmten Werken benutzt. Um so schmerzlicher ist es für uns, so wenig Arbeiten aus diesem Material aus dem Altertum zu kennen, und das, was uns eigentlich für immer verschlossen ist, lernen wir erst recht verstehen, wenn wir die Schätze mittelalterlicher Elfenbeinschnitzereien bewundern, die zu den wichtigsten und schönsten Kunsterzeugnissen dieser Zeit gehören.

Um so wichtiger ist für uns der Besitz einer Reihe von Elfenbeinarbeiten, die in den spätesten Zeiten der antiken Kunsttätigkeit entstanden sind, und für die man zum Teil noch das Jahr der Entstehung nachweisen kann. Durch die richtige Erkenntnis dieser Kunstdenkmäler wird nicht nur ein Stück alter Kulturgeschichte ausgefüllt, sondern auch die Entstehung und das Wesen der mittelalterlichen Elfenbeinschnitzerei beleuchtet, die auf der Weiter- und Umbildung dessen beruht, was die Griechen und Römer mit weit höherer Meisterschaft geübt hatten.

Es sind dies die sogenannten Diptychen, ursprünglich zwei Tafeln aus Holz, Bein oder Metall von bescheidener Grösse mit Scharnieren zum Zusammenklappen, auf der vertieften Innenseite mit Wachs überzogen, um so als Schreibtafeln zu dienen. Die Aussenseite der beiden Tafeln wurde verziert, oft sehr reich, meist mit figürlichen Reliefs. Derartige Schreibtafeln wurden auch häufig zum Geschenk gegeben, dann aber meist in einer Grösse, die zur täglichen Benutzung kaum noch geeignet war. Während nun der Antike nur Diptychen bekannt sind, kennt man aus späterer Zeit noch Triptychen und Pentaptychen. Der altchristliche Gottesdienst benutzte solche, um sie auf den Altären aufzustellen und beim Gottesdienst die auf ihrer Innenseite aufgeschriebenen Namen vorzulesen. In der Folgezeit fertigte man sie in Elfenbein neu an, zuerst nachahmend, dann selbständig; davon sind zahlreiche Beweise vorhanden. In späterer Zeit dienten byzantinische Arbeiten noch häufig als Muster. Die

download www.zobodat.at

Elfenbeinskulptur in der karolingischen Zeit war noch in hervorragendem Masse auf diesem Gebiet tätig, selbst noch die ottonische.

Nach dieser kurzen Abschweifung kehren wir wieder zu unseren antiken Diptychen zurück. Wir wollen im folgenden versuchen, einen kurzen Überblick über das zu geben, was wir von ihnen im allgemeinen wissen.

Unsere Kenntnis auf diesem Gebiet ist ziemlich gross, da uns Diptychen selbst sehr zahlreich erhalten sind. Bis jetzt sind etwa 100 einzelne Seiten von Diptychen bekannt geworden.[1]) Die meisten verdanken ihre Erhaltung nur dem Umstand, dass sie im Mittelalter in die Deckel hochgeschätzter Handschriften eingesetzt wurden. Die Diptychen sind, wie keine andere Denkmälergattung, ausserordentlich oft behandelt worden, und die über sie vorliegende Literatur ist ausserordentlich gross und entsprechend verzettelt. Da uns keine Zusammenstellung der in Betracht kommenden Literatur bekannt geworden ist, geben wir im folgenden eine kurze Übersicht über die hauptsächlichsten Werke:

J. Kleinschmidt, Diptycha veterum. Dissertation Jena 1694.

C. A. Salig, De Diptychis veterum tam profanis quam sacris liber singularis. Magdeburg 1731.

G. P. Negelein, Dissertatio inauguralis de vetusto quodam Diptycho consulari et ecclesiastico. Altorf 1742.

J. H. Leich, De Diptychis veterum et de Diptycho eminentissimi Quirini diatribe. Lipsiae 1743.

J. P. Hagenbuch, De Diptycho Brixiano Boethii consulis epistula epigraphica cum aeneis tabulis. Turici 1748.

G. B. Passeri, De Diptycho Quiriniano. In Gori, Symb. litt. dec. I. Vol. VI. 1751.

Seb. Donati, De Dittici degli antichi profani e sacri libri III. Lucca 1753.

A. Fr. Gori, Thesaurus veterum Diptychorum consularium et ecclesiasticorum tum ejusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus inlustratus et in tres tomos divisus. Opus posthumum. Florentia 1759.

G. Allegranza, De Diptycho consulari Cremonensi. In Allegranza, Opuscoli. 1781.

Coste, Lettre sur L'Origine des Diptyques consulaires. Paris 1803.

François Pulszky, Catalogue of the Féjervary ancient Ivories, preceded by an Essay on antic Ivories. Liverpool 1856.

Oldfield, A Catalogue of specimens of ancient ivory-carvings. London 1856.

[1]) Meyer hat in seiner Abhandlung in den Abhandlungen der bayr. Akademie der Wissenschaften (Band XV, 1879) 61 Diptychen (davon 39 Konsulardiptychen) zusammengestellt, von denen 38 vollständig erhalten sind, während von 23 nur eine Tafel auf uns gekommen ist.

download www.zobodat.at

Fr. Wieseler, Das Diptychon Quirinianum zu Brescia nebst Bemerkungen über die Diptychen überhaupt. 1868.

W. Maskell, A deskription of the ivories ancient and mediaeval in the South-Kensington Museum. 1872.

J. O. Westwood, A description catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington Museum. With an account of the continental collections of classical and mediaeval ivories. London 1876.

Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der königl. Staatsbibliothek in München. Abhandlungen der philosoph.-philolog. Klasse der königl. bayr. Akademie. München Band XV, 1879. S. 1.

Hans Gräven, Entstellte Consulardiptychen. Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Römische Abteilung. Band XII, 1892. S. 204—221.

Emile Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Paris 1896. S. 1 ff.

G. Bloch, Diptycha in Daremberg-Saglio, Dictionnaire Band II, 1. S. 271 ff.

Venturi, Storia dell arte italiano. Band I, Milano 1901.

L. von Sybel, Christliche Antike. Band II, Marburg 1909. S. 200 ff.

Hans Gräven, Heidnische Diptychen. Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung. Band XXVIII, 1913. S. 198—304.

Reinach, Répertoire de Reliefs Grecs et Romains. Band I—III, Paris 1909—1912. (Abbildungen sämtlicher Diptychen.)

In der späteren Kaiserzeit war die Sitte aufgekommen, dass höhere Beamte ihren Gönnern und Freunden beim Antritte ihres Amtes Diptychen schenkten. Mit Ausnahme einiger weniger Stücke sind fast alle erhaltenen Diptychen derartige Beamtendiptychen. Aus ihnen lassen sich wiederum diejenigen aussondern, die von den eigentlichen Konsuln, den consules ordinarii, nach denen das Jahr bezeichnet wurde, vorzugsweise bei dem grossen von ihnen am Neujahrstage abgehaltenen Empfange zum Andenken an ihren Amtsantritt verschenkt wurden. Im fünften und sechsten Jahrhundert — aus dieser Zeit stammen die datierbaren Konsulardiptychen[1]) — fand der Consul ordinarius für die grossen

[1]) Das früheste absolut datierbare Diptychon stammt aus dem Jahre 406, das späteste aus dem Jahre 541. Erwähnt wird die Sitte des Diptychen-Schenkens bereits in einer Urkunde des Code théodosien vom Jahre 384. Wenn man Camille Jullian (Mélanges d'archéologie et d'histoire, publiés par l'Ecole française de Rome. Band II, 1882. S. 1—35) zustimmt, so ist das älteste Diptychon, das von Monza mit einer Darstellung des Stilicho ins Jahr 400 zu setzen.

download www.zobodat.at

Ausgaben, die die Geschenke an das Volk und an die Freunde und vor allem die Spiele im Theater, Zirkus und Amphitheater verursachten, eine Entschädigung nur in dem Glanze, der dadurch auf ihn und seine Familie fiel, insbesondere dadurch, dass er dem Jahr für alle Zeiten den Namen gab. Es lag nahe, den Namen, der auf die Inschriften dieses Jahres gesetzt wurde, in seiner vollen Form und mit Beifügung aller Titel auch auf jene Diptychen zu schreiben und den Bekannten als bleibendes Andenken zu geben. Auf allen bedeutenden Diptychen waren Inschriften wenigstens ursprünglich vorhanden. Nur zwei Diptychen sind bekannt, auf denen diese schon ursprünglich fehlten.[1]) Den wesentlichen Bestandteil der Inschrift auf den erhaltenen Diptychen bilden Namen und Verzeichnis der Titel, wobei das letztere meist auf die zweite Tafel geschrieben ist; dass die Titel äusserst mannigfaltig sind, braucht man wohl nicht hervorzuheben.

Die von den Konsuln zu verschenkenden Diptychen hatten also eine ganz besondere Bedeutung; es lag deshalb nahe, den Konsuln das Vorrecht einzuräumen, dass nur sie Diptychen aus Elfenbein, die anderen Beamten dagegen nur solche aus geringerem Stoffe verschenken durften. Schon sehr früh ist dieser Fall eingetreten: Bereits im Jahre 384 gebietet ein kaiserlicher Erlass (Codex Theodosianus 15, 9, 1): „exceptis consulibus ordinariis nulli prorsus alteri auream sportulam, diptycha ex ebore dandi facultas sit; cum publica celebrantur officia, sit sportulis nummus argenteus, alia materia diptycha."

Da die Konsulardiptychen die Mehrzahl der erhaltenen Diptychen bilden, ging man früher soweit, auch Diptychen, auf denen Gestalten in ganz anderer Tracht dargestellt waren, ja überhaupt alle Diptychen, Konsulardiptychen zu nennen. Dadurch ist viel Verwirrung angerichtet und die richtige Deutung der Darstellung erschwert worden. Konsulardiptychen werden jetzt nur diejenigen Diptychen genannt, die durch Inschriften als solche bezeugt sind, und dann auch diejenigen, die zwar keinerlei Inschrift tragen — sei es, dass eine Inschrift auf ihnen überhaupt nicht vorhanden war, oder jetzt weggeschnitten oder abgekratzt ist — die sich aber durch ihre Darstellungen als zu den Konsulardiptychen gehörig erweisen. Diejenigen Diptychen, auf denen ein anderer Beamter genannt wird, und diejenigen, auf denen zwar die Abhaltung von Spielen angedeutet ist, aber weder eine Inschrift noch den auf den übrigen Konsulardiptychen befindlichen Darstellungen ähnliche sich befinden, fasst man am besten nach dem Vorgange von Meyer als „Beamten-Diptychen", alle übrigen

[1]) Meyer a. a. O., S. 8.

download www.zobodat.at

mit Porträts oder mythologischen Darstellungen als Privat-Diptychen zusammen.[1])

Weit wichtiger als die Inschriften sind die bildlichen Darstellungen auf den Konsulardiptychen. Früher glaubte man, dass die Diptychen mit den Inschriften weströmischer Konsuln, die also in Rom selbst geschnitzt sein werden, einen geringeren Kunstwert besässen als die in Konstantinopel hergestellten. Eine Scheidung nach diesen Herstellungsorten ist misslich, da wir weströmische Diptychen mit einer einzigen Ausnahme nur aus dem fünften Jahrhundert, oströmische dagegen nur aus dem sechsten kennen. Gerade diese eine Ausnahme[2]) stimmt jedoch mit einem oströmischen Diptychon genau überein; sie beweist also, dass die Typen von einer Stadt zur andern wanderten. Deshalb können wir mit einer Abschätzung des Kunstwertes der einzelnen Konsulardiptychen nichts erreichen.

Die Form der Tafeln ist, um das kurz zu erwähnen, fast immer viereckig. Nur die beiden ältesten Konsulardiptychen, die aus dem Jahre 406 und 428 stammen[3]), bilden oben einen Giebel; damit mag es zusammenhängen, dass auch auf einigen viereckigen Diptychen über dem Haupte des Konsuls ein Giebel angebracht ist. Beide Tafeln sind in allen Fällen mit fast gleichen Darstellungen verziert, nur ist der Konsul manchmal in verschiedener Tracht dargestellt.

6. Beschreibung des Halberstädter Diptychons.

Erste Platte. Mittelbild.

Beide Platten unseres Halberstädter Diptychons bestehen aus je drei horizontalen Abteilungen von gleicher Grösse. Jede Abteilung der Vorderseite steht mit der gleichen Abteilung der Rückseite in Verbindung, so dass die letztere als eine Fortsetzung der ersteren erscheint; die oberste Abteilung hat auf beiden Seiten dieselbe Darstellung.

Wenden wir uns zunächst dem Mittelbilde der ersten Platte zu.[4])

[1]) Meyer a. a. O. S. 5.

[2]) Meyer a. a. O. S. 11.

[3]) Aosta: Diptychon des Probus, vergl. Reinach a. a O. III, S. 3. — Paris: Diptychon des Felix. Beide Tafeln bei Gori a. a. O. I. 131 Tafel 2, die einzige erhaltene z. B. bei Venturi a. a. O. I. Fig. 334, von Sybel a. a. O. II. Fig. 67.

[4]) Der Einfachheit halber bezeichnen wir im folgenden mit Platte I die zum vorderen Buchdeckel verwendete Tafel, die Tafel des hinteren Buchdeckels mit Platte II.

download www.zobodat.at

Wir sehen hier drei Männer dargestellt, unter denen uns der mittlere sofort durch seine Haltung, Tracht und durch die in seinen Händen befindlichen Attribute auffällt. Wie aus den Attributen (s. u.) hervorgeht, handelt es sich um einen Konsul. Ehe wir uns der Einzelheiten in seiner Tracht zuwenden, wollen wir uns die Frage vorlegen: In welcher Situation dachte sich der darstellende Künstler den Konsul? Zur Erörterung dieser Frage müssen wir die anderen erhaltenen Diptychen heranziehen. Auf ihnen allen[1]) sehen wir die Konsuln im reichen Triumphalgewande; die zur Darstellung ausgewählten Situationen aber sind sehr verschiedene. Eine nüchterne Situation finden wir auf dem Diptychon des Felix[2]) dargestellt: Aufrecht stehend hält der Konsul mit der Linken das Scepter, die Rechte legt er an die Brust; den Hintergrund füllen zwei Vorhänge. Ein lebendigeres Bild finden wir auf dem Diptychon des Asturius:[3]) Auf einem Sitze ruht der Konsul; in der Linken hält er das Scepter, die Rechte, in der er eine Rolle hält, legt er auf das Knie. Neben ihm stehen zwei Diener, mit Abzeichen der Konsulatswürde. Der Hintergrund wird von vier Säulen gebildet, an denen noch ein mit Brustschilden der Kaiser verziertes Gestell steht, ebenfalls ein Abzeichen dieser Würde.

So wie der Konsul auf diesen beiden Diptychen dargestellt ist, mag er die feierlichen Besuche bei seinem Amtsantritt entgegengenommen haben. In derselben Situation konnte sich jedoch jeder höhere Beamte darstellen lassen. Das Streben der Konsuln war jedoch von jeher darauf gerichtet, sich von vornherein von diesen andern Beamten zu unterscheiden, und es musste deshalb für sie eine andere Situation gefunden werden, in der sich nicht ein jeder Beamte porträtieren lassen konnte, und aus diesem Grunde verfiel man auf Folgendes: Das Wichtigste am Konsulat waren damals die Spiele, besonders das Wagenrennen im Zirkus. Der feierlichste Moment bei diesen war der Beginn, und es war die originelle Sitte aufgekommen, diesen dadurch zu kennzeichnen, dass der Spielgeber, d. h. der Konsul, ein Taschentuch, die sogenannte mappa circensis, in die Arena hinabwarf. Diesen Moment, in dem der Konsul im Triumphalgewande durch Hinabwerfen der mappa das von der Volksmenge ersehnte Zeichen zum Beginn der Spiele gab, den Gipfel menschlichen Rnhmes für den Konsul, ersahen sich die Künstler zur würdigen Darstellung der Konsuln. Dieser Typus, der sich für die Einzeldarstellung des Konsuls zur

---

[1]) Über die einzige Ausnahme vergl. Meyer a. a. O. S. 13.

[2]) Vergl. S. 63 Anm. 3.

[3]) Gori a. a. O. I. Taf. 3.

download www.zobodat.at

Zeit Valentinians III. (424—455) entwickelte[1]), wurde auch für die Konsulardiptychen angenommen und, begünstigt von den Raumverhältnissen und dem Stoffe, reich ausgebildet; in ihm finden wir auch hier den Konsul dargestellt.

Verweilen wir noch ein wenig bei der Person des Konsuls und betrachten wir zunächst die reiche, zur Darstellung gelangte Gewandung. Wir kommen damit zu einem sehr schwierigen und vielfach behandelten Gegenstand. Mit den Angaben der meisten gleichzeitigen Schriftsteller über die paratura, wie man damals die Kleidung der Konsuln nannte, kann man nicht viel anfangen, weil die damaligen Schriftsteller die Sache selbst zu wenig kannten oder genaue Angaben als unschön und undichterisch mieden. Dazu kommt die Neigung der späteren Schriftsteller, für die veränderten Sachen doch bekannte Namen zu verwenden. Inwieweit sich ihre Angaben mit dem auf den gleichzeitigen Denkmälern zur Darstellung gelangten decken, darüber haben zuletzt Meyer[2]), Gräven[3]), von Premerstein[4]) und Wilpert[5]) eingehende Untersuchungen angestellt, auf deren Ergebnisse wir bei unserer Schilderung der Tracht des hier dargestellten Konsuls fussen werden.

Bemerken wollen wir noch, dass gerade die Erklärung der Tracht auf unserem Diptychon von jeher mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt hat. Je nachdem das Dargestellte sich mit dem Bild deckte, das sich der betreffende Kunsthistoriker auf Grund der alten Schriftsteller von der Kleidung des Konsuls gemacht hatte, wurde entweder dem Künstler vorgeworfen, er habe roh und undeutlich gearbeitet, und man müsse sich deshalb nur an die Schriftstellernotizen halten, oder der Künstler habe ausgezeichnet gearbeitet, und man müsse sich nur an das Dargestellte halten. Man vergleiche z. B. folgende Äusserungen: „Schon an sich hat der Künstler roh gearbeitet, wie es in seiner Zeit überall nicht anders war, wenn wir auch manches schöne, noch rein antike Motiv nicht übersehen wollen, und die Formen, namentlich in der Gewandung, sind so vielfach undeutlich, dass den Vermutungen freies Feld gelassen ist, um

---

[1]) Näheres darüber siehe Meyer a. a. O. S. 15.

[2]) Vergl. Abhandlungen der philos.-philolog. Klasse der königl. Akad. der Wissenschaften zu München. Band XV, 1879. S. 23.

[3]) Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Römische Abteilung Band VII, 1892. S. 214 ff.

[4]) Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1903. S. 62.

[5]) Un capitolo di storia del vestiario. Rom 1898. (Sonderabdruck aus der Zeitschrift L'arte I, 1898. S. 89 ff.) — Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Köln 1898.

download www.zobodat.at

so mehr, als wir mit der Kostümgeschichte der späteren Zeit auf einem Boden stehen, den die Wissenschaft noch unbebaut gelassen hat“ [1]) und „glücklicherweise hat es der Künstler nicht unterlassen, mit ängstlicher Genauigkeit in Elfenbein jene zierlichen von Kreisen und Vierecken eingefassten figuralen Darstellungen und Pflanzenornamente bildlich wiederzugeben, und zwar dürfen diese Ornamente nicht als Kinder der Phantasie des Bildschnitzers, sondern bei der Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit der alten Künstler in getreuer Imitation solcher untergeordneter Schwierigkeiten als ängstlich wiedergegebene eingestickte Muster betrachtet werden.“ [2])

Wir wollen im folgenden uns im wesentlichen an das Dargestellte halten, und die Schriftstellernotizen nur insoweit benutzen, wie sie sich ohne weiteres mit der Darstellung vereinen.

Der Konsul ist, abgesehen von den Schuhen, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen, mit einer Art Untergewand oder Leibrock, einer tunica talaris, bekleidet, die vom Hals bis zu den Füssen reicht. Dieses Untergewand ist mit enganliegenden, reich ornamentierten und langen, bis zur Hand reichenden Ärmeln versehen. Darüber trägt der Konsul eine kürzere Tunika, die auf unserer Darstellung nur bei genauem Studium der Halspartie zu erkennen ist, aber durch die anderen Denkmäler völlig gesichert ist. Diese Tunika reicht in unserem Falle nur bis zu den Hüften herab, während sie gewöhnlich bis zur Hälfte des Schienbeines hinabgeht. Am Halse ist sie weit ausgeschnitten, ebenso besitzt sie sehr weite Öffnungen für die Ärmel. Unter der rechten Schulter sieht man weiter einen Streifen Zeug ziemlich schmal hervorkommen, sich dann verbreitern und auf die linke Schulter laufen. An der rechten Seite kommt wiederum ein Stück Zeug zum Vorschein, das über den Schoss läuft und über den linken Vorderarm fällt. In Verbindung mit diesen beiden Stücken steht ohne Zweifel noch ein drittes Stück Zeug, das dem Konsul auf der rechten Schulter aufliegt. Dieser Zeugstreifen ist an einigen Stellen so breit, dass man ihn nicht gut als eine „Schärpe“ ansehen kann; wir werden das ganze am besten als einen ziemlich leichten „Umwurf“ ansprechen dürfen. Unter diesem Umwurf läuft mitten auf der Tunika von der Brust herunter fast bis zum Ende des unteren Leibrockes ein breiter Streifen, der sich nach oben über die linke Schulter fortsetzen soll, wie Meyer gesehen haben will.[3]) Nach

[1]) Eye und Falke a. a. O. I. S 1.

[2]) Bock, Geschichte usw. I. S. 130.

[3]) a a. O. S. 23.

download www.zobodat.at

Graeven[1]) läuft er auf unserer Darstellung über die rechte Schulter; ich selber konnte trotz des genauesten Studiums eine Fortsetzung dieses Streifens nicht finden. (Über die Wichtigkeit dieses Streifens für die Datierung siehe Abschnitt 7.)

Meyer wendet auf diese Tracht den überlieferten Namen Trabea an.[2]) Ihm schien das gefaltete Gewand unter der rechten Achsel irgendwie befestigt, von da über Brust und linke Schulter, um den Rücken und wieder unter der rechten Achsel nach vorn zu laufen, vom Rücken an sich wieder entfaltend und dann ganz entfaltet vor dem Leibe vorbei über den linken Unterarm zu fallen. Schwierigkeiten bereitet nun der bis über den Saum der längeren Tunika herabfallende Streifen. Da in der Largitio am Konstantinsbogen, wo die ganze Tracht zuerst erscheint[3]), und auch in anderen Darstellungen ein entsprechender Streifen auch im Rücken herabhängt, so schloss Meyer, es handele sich um einen besonderen Streifen, der über die Schulter geworfen unter dem vorbeschriebenen Umwurfe vorn und hinten lang herabhänge. Er unterschied bei dieser Oberkleidung also zwei Teile, einen Umwurf, der unter der rechten Achsel beginnt und besonders durch den quer über die Brust auf die linke Schulter laufenden Ansatz kenntlich ist, und dessen Ende über den linken Vorderarm geworfen wird, und einen „Streifen", der in der früheren Zeit über die linke, in der späteren Zeit wohl als ornamentaler Gegensatz zum Ansatz des Umwurfes über die rechte Schulter läuft. Meyer nahm an, dass dieser Streifen auf der Tunika aufgenäht gewesen wäre. Jedenfalls handele es sich um einen Ersatz für den latus clavus der Senatoren-Kleidung.

Gegen diese Deutung Meyers hat man zweierlei Bedenken geltend gemacht, einmal die Befestigung des Umwurfes unter der rechten Achsel, und dann die ganze Zerlegung der Tracht in „Streifen" und „Umwurf." So fasst Wilpert[4]) beide Stücke zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, indem er den von der linken Schulter nach vorn fallenden Streifen im Rücken sich mit dem Meyerschen Anfang unter der rechten Achsel verbinden lässt. Es bleibt hierbei aber der im Rücken herabhängende Streifen unberücksichtigt und unerklärt, des-

[1]) a. a. O. S. 215.

[2]) a. a. O. S. 24.

[3]) Bellori-Rubeis, vet. arcus tab. 47, unterster Streifen. — Wilpert, L'arte, I. 1898. S. 91, Fig. 3. — H. Grisar, Geschichte Roms, I. S. 103, Bild 25.

[4]) Wilpert, Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten n. Chr. Köln 1898. S. 8. Derselbe, Un capitolo di storia del vestiario. Roma 1898. (Zeitschrift L'arte I, 1898. S. 89 ff.)

download www.zobodat.at

gleichen auch die jüngere Tragweise des Streifens über die rechte Schulter. Graeven schloss sich nach eingehenden Untersuchungen der Tracht auf sämtlichen Konsulardiptychen und gleichzeitigen Denkmälern — bei denen es ihm gelang, vier Nuancen der Tracht im vierten und fünften Jahrhundert festzustellen — der Erklärung von Meyer an.[1]) Von Premerstein[2]) dagegen hält wieder an der Einheit der ganzen Tracht fest, wobei er voraussetzt, dass die sehr lange Toga an beiden Enden kontabuliert (d. h. gefaltet) wurde, in der Mitte aber offen blieb; der ungefaltete mittlere Teil gab den um die Körpermitte drapierten „Umwurf" ab, die beiden gefalteten Enden hingen als die „Streifen" vorn und im Rücken herab.

Augenblicklich vermögen wir leider noch nicht zu sagen, welche von den vorgebrachten Ansichten die richtige ist; wir können nur von Sybel zustimmen, der auf Grund seiner Untersuchung zu dem Ergebnis gelangte, dass „der vielgewundene Gang des purpurgesäumten Goldmantels immer noch nicht ganz klargestellt ist."[3])

Zu erörtern bliebe noch der Schmuck der Gewänder, jene zierlichen, von Kreisen und Vierecken eingefassten figuralen Darstellungen und Pflanzenornamente, die sich zuweilen aus Blumen, von einem Kreise eingefasst, sternförmig zusammensetzen, oder als Guirlanden an dem unteren Saume auftreten. Nach Bock[4]) war dieser Schmuck „ohne Zweifel nicht eingewebt, sondern durch die Kunst der Hände mit der Nadel hergestellt!" Wir können dem, glaube ich, ohne weiteres zustimmen, denn dass die Ornamente, wie sie auf dem in Rede stehenden Gewand, in Elfenbein skulptiert, zu ersehen sind, nicht in Gold eingewebt, sondern durch die Nadel eingewirkt sind, ist schon daraus zu entnehmen,

---

[1]) Mitteilungen des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. Römische Abt. Band VII, 1892, S. 214.

[2]) Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 1903.

[3]) Von Sybel, Christliche Antike II, S. 231. — Weitere Literatur über diese Tracht: Marquardt-Mau, Privatleben II², S. 563. — Mommsen, Staatsrecht I³, S. 400. — H. Weiss, Kostümkunde II², S. 45. — Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 (Jahrbuch des archäolog. Instituts, Ergänzungsheft I), 1892, S. 91 ff. — E. Hula, Die Toga der späteren Kaiserzeit (24. Jahresbericht des k. k. zweiten deutschen Obergymnasiums in Brünn), 1895, S. 7—16. — H. Grisar, in der Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des deutschen Campo Santo in Rom, 1897, S. 96—99. — Weitere Literaturnachweise endlich noch bei Wilpert in der Zeitschrift L'arte I, 1898. S. 91, Anm. 1.

[4]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission Wien XV, 1870. S. XXII.

download www.zobodat.at

dass die Seidenweberei mit goldenen Dessins broschiert von den Römern damals nicht gekannt und geübt war; auch das eine heute noch gut erkennbare Muster mit figürlicher Darstellung, ein kleines Brustbild (auf der Brust an der linken Seite der Tunika)[1]), ist zu kompliziert, und die Muster überhaupt zu gehäuft, als dass es der damals allerdings bereits hochentwickelten Weberei möglich gewesen wäre, solche Ornamente bei der unvollkommenen technischen Einrichtung des Webstuhles herzustellen.

Zur Tracht gehören aber auch die Schuhe, die wir noch beschreiben müssen. Die Schuhe, von den gleichzeitigen Schriftstellern calcei aurati genannt, sind auf unserem Diptychon besonders deutlich gebildet. Über dem Vorderfuss kreuzen sich zwei Riemen. Auf der Kreuzung ist ein dicker Knopf angebracht, von dem zwei breite Riemen abwärts laufen. Hinten hinauf ist der Fuss mit Riemen umwunden.

Es bleibt nur noch einiges über die Attribute in den Händen des Konsuls zu sagen. In der Rechten trägt er, wie bereits oben gesagt war, die Mappa, nach Lydus, de magistr. I 32 ein weisses Leinentuch, über dessen Gestalt weiter nichts zu sagen ist. Die Mappa nennt Lydus ausdrücklich unter den Konsularinsignien; so oft wir die Konsuln im Zirkus dargestellt sehen, finden wir auch immer die Mappa in ihren Händen.[2])

In der linken Hand trägt der Konsul ein sceptrum, für das wir bei den gleichzeitigen Schriftstellern öfters den Namen scipio finden, einen Elfenbeinstab, der gleichfalls ein Abzeichen der Konsularwürde war. Der Stab ist oben mit einer Kugel und über dieser mit einem Postamente geschmückt, auf dem zwei kleine Büsten stehen. Letztere werden entweder als Ahnenbilder, welche anzeigen sollen, dass der Konsul dem Stand der Patrizier angehöre, aufgefasst[3]), oder als Bilder des Kaisers und der Mitglieder seiner Familie gedeutet[4]); das letztere scheint mir das Wahrscheinlichere zu sein.

---

[1]) Das Bild ist heute so abgeschliffen, dass fast gar nichts zu erkennen ist. Nach Augustin (a. a. O. S. 71) ist hier eine geflügelte Figur eines Genius oder einer Victoria dargestellt, die zwischen der erhobenen Linken und der gesenkten Rechten ein Gehänge von Lorbeeren zu halten (?) und dadurch einen erfochtenen Sieg anzudeuten scheint (!). Ähnliche figurale Darstellungen auf Gewändern z. B. auf dem Diptychon des Stilicho (von Sybel, christliche Antike II, S. 235) und Basilius (von Sybel a. a. O. S. 235).

[2]) Vergleiche Daremberg-Saglio I sub voce circus S. 1195 und consul, S. 1477.

[3]) Z. B. Augustin a a. O. S. 70 Lucanus, Der Dom usw., S. 9. Lucanus, Wegweiser usw., S. 45. Zschiesche a. a. O. S. 109.

[4]) Meyer a. a. O. S. 18. Bloch in Daremberg-Saglio I, S. 1468. Odobesco a. a. O. S. 319.

download www.zobodat.at

Bisher haben wir uns lediglich mit dem Konsul beschäftigt; wir müssen uns jetzt den beiden rechts und links von ihm stehenden Personen zuwenden, von denen die eine die rechte Hand emporgehoben hat, wie etwa um dem Volke Stille zu gebieten.

Die Loge des Konsuls über der Einfahrt in den Zirkus war vorn von vier Säulen getragen; zwischen den mittleren sass in der Regel der Spielgeber, links und rechts natürlich kein „Amtsdiener“ [1]) oder gar „Gerichtsdiener“ [2]), sondern Personen von höchstem Range, die durch die Tracht deutlich als solche gekennzeichnet werden. Auf ihre Kleidung brauchen wir jetzt, nach der ausführlichen Erörterung der Tracht des Konsuls, nicht näher einzugehen. Wir bemerken nur, dass Einzelheiten, wie das Fehlen der reichen Verzierung auf den Gewändern, darauf hindeuten, dass in Bezug auf die damals stark hervorgehobenen Abzeichen der Verschiedenheit des Ranges eine bemerkenswerte Abstufung vorliegt.

Die Zweizahl der dargestellten Personen hat nichts Befremdendes, da wir sie in der gleichen Szene auf Diptychen und anderen Denkmälern wiederfinden. [3])

Erste Platte. Oberes Bild.

Nachdem wir so das Mittelbild der ersten Platte eingehend gewürdigt haben, wenden wir uns einer Betrachtung der beiden kleineren Bilder zu. Wir betrachten zunächst das obere Bild, das sich auf der zweiten Platte mit einigen Änderungen, die sich aber nur auf Kleinigkeiten erstrecken, wiederfindet.

Der ganze obere Bildstreifen ist durch eine Figurenreihe ausgefüllt. Ehe wir aber diese Figuren einzeln betrachten, wollen wir uns erst die „Staffage“ ansehen. Wir erblicken vier korinthische Säulen, auf jeder Seite zwei. Diese vier Säulen bildeten wahrscheinlich eine Halle, die doch auch dargestellt gewesen sein wird. Der obere Abschluss fehlt aber leider, da gerade hier ein Stück von der Elfenbeinplatte bei der Verwendung zum Bucheinband abgeschnitten ist. Die beiden auf der linken und rechten Seite befindlichen Säulen sind durch Laubgehänge verbunden, über welchen vielleicht zwei Bildnisse gehangen haben, das eine zwischen den beiden linken, das andere zwischen den beiden rechten Säulen, wie sich dergleichen auf andern Konsulardiptychen befinden. [4]) Eine

[1]) Zschiesche a. a. O. S. 102.

[2]) Augustin a. a. O. S. 71.

[3]) Vergleich z. B. einige Reliefs: Viskonti, Museo Pio Clementino 5, tav. 42. Annali d. Instituto 1870. Tav. d'agg. L—M. Auf Diptychen z. B. Meyer a. a. O. Nr. 41 und 42 usw.

[4]) Vergleiche Meyer a. a. O. S. 20

download www.zobodat.at

Spur von diesen beiden Bildern finden wir noch rechts oben auf beiden Platten in einer kleinen Querleiste; vielleicht sind auch die als Laubgehänge erscheinenden Rundungen nichts anderes als die unteren Teile der laubförmig verzierten Bilderrahmen.

Unter dieser Säulenhalle sehen wir eine Tribüne, auf der eine lange Bank mit sehr hoher Rückenwand, die durch einen „Perlenrand abgesetzt" ist, steht. Auf dieser Bank sitzen vier Personen, in der Mitte zwei Männer in gleicher Tracht und Haltung, rechts und links je eine Frau.

Die beiden in der Mitte sitzenden Männer — der eine, der etwas jünger zu sein scheint, ist etwas kleiner an Figur[1]) — haben dieselbe Haartracht und sind bekleidet mit einer langen Tunika, über die sie eine Chlamys tragen, welche auf der rechten Schulter durch eine Fibel zusammen gehalten wird; die Chlamys bedeckt den ganzen Leib und den linken Arm. Sie ist auf dem Bilde der ersten Platte auf der rechten Schulter mit einer Rosette[2]), auf dem die Brust bedeckenden Teile aber mit einer grossen Verzierung in oblonger Form (dem latus clavus) geschmückt. Beide Männer haben endlich in gleicher Weise den linken Arm, unter der Chlamys deutlich erkennbar, auf ihrem Schosse ruhend, den rechten aber nach der Brust gebogen. Von den Fingern der rechten Hand sind nur der Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt; sie sind auf die Brust in der Art gelegt, wie man Finger beim Schwur zu halten pflegt.

Neben den Männern sitzen, rechts und links von ihnen, zwei Frauen. Die rechts sitzende ist bekleidet mit einem bis zu den Füssen hinabwallenden Gewand. Während die Männer feste „Stiefel" tragen, trägt die Frau durchbrochenes Schuhwerk. Ihr Kopf ist mit einem Helme bedeckt, der seinerseits von einem Nimbus umgeben ist. In ihrer aufgehobenen rechten Hand hält diese Frau eine Kugel[3]), in der linken einen oben gekrümmten, auf dem Boden aufstehenden Stab[4]), an welchem in der Schulterhöhe ein kleines Stück Zeug mit einer Stickerei (Kreis oder Kreuz) als Fähnchen befestigt ist. Ihr zur Linken

[1]) Dadurch ist Schumacher a. a. O. verführt worden, in ihm eine Frau zu sehen; dieser Irrtum bedarf aber keiner Widerlegung.

[2]) Auf dem oberen Bild der zweiten Platte gehört diese Rosette aber nicht zur Chlamys, sondern zur Tunika!

[3]) Um eine Scheibe, wie Kugler a. a. O. S. 135 angenommen hat, kann es sich nicht handeln, da man eine Scheibe nicht so zu tragen pflegt.

[4]) Da keine Lanzenspitze zu erkennen ist, vermeide ich den Ausdruck „Lanze," den bisher alle Beschreiber, mit Ausnahme von Odobesco und Meyer, verwandten. Odobesco (a. a. O. S. 319) wendete den Namen „sceptre" an; da ich aber kein Scepter mit einem Fähnchen kenne, möchte ich auch diese Bezeichnung ausmerzen; ich sage dafür mit Meyer „Stab."

download www.zobodat.at

hängt an einem über die Schulter getragenen Wehrgehänge ein Schwert, dessen Griff ein Vogelkopf bildet.

Die links sitzende Frau, mit Nimbus und einem Strahlenkranze, trägt ein den ganzen Körper bedeckendes Ober- und Untergewand; um ihren Hals läuft eine dreifache Perlenschnur. Sie legt ihre Rechte dem neben ihr sitzenden Manne auf die Schulter; in der auf ihrem Schoss ruhenden Linken hält sie einen Gegenstand, den man jetzt nicht mehr deutlich erkennen kann, und in dem einige ein grosses Blatt[1]), andere einen Blütenzweig und wieder andere einen Palmenzweig (sic!) erkennen wollten.

Hinter dem Rücken der Bank ist in der Mitte zwischen den beiden Männern der nicht bekleidete Oberkörper, wohl einer Frau, sichtbar. Der obere Teil des Kopfes ist beim Abschneiden der Platte mit hinweggenommen. Diese Frau ist mit einer offenen Toga bekleidet, unter der die Tunika hervorscheint; besondere Verzierungen lassen sich auf beiden nicht erkennen. Ausserdem trägt die Frau reichen Brust- und Halsschmuck.

Neben dem Subsellium stehen zur rechten und linken Seite der erhöhten Estrade je zwei Krieger barhäuptig, mit lang herabwallendem lockigem Haar, im rechten Arm die Lanze, vor sich mit der linken einen grossen eirunden Schild haltend, der von den Füssen bis zur Schulter reicht.

Soweit eine Beschreibung des Dargestellten! Ehe wir nun zu einer Deutung der Szenen gehen können, müssen wir zunächst erst einmal versuchen, etwas Näheres über die einzelnen Personen zu ermitteln. Beginnen wir mit den Personen, die den Mittelpunkt der Darstellung bilden!

Da die älteren Erklärer durchweg noch die Ansicht vertraten, auf der einen Platte sei der eine, auf der zweiten Platte der zweite Konsul dargestellt, so glaubten sie hier eine Gesamtsitzung der beiden Konsuln vor sich zu sehen.[2]) Davon kann natürlich keine Rede sein.

Zur Deutung müssen wir eine andere Denkmälergattung heranziehen. Auf Münzenbildern finden wir öfter zwei sitzende Personen dargestellt. Dort wissen wir durch Inschriften, dass es sich in diesen Fällen um die Darstellung zweier Kaiser, zunächst zweier gleichzeitig regierender Kaiser[3]), handelt. Da der Typus der hier dargestellten sitzenden Personen mit den auf den Münzen sitzenden

---

[1]) Augustin a. a. O. S. 69. — Odobesco a. a. O. S. 319. — Kugler a. a. O. S. 135.

[2]) Augustin a. a. O. S. 69. — Kugler a. a. O. S. 135. — Eye und Falke a. a. O. S. 1 u. a. m.

[3]) Stehend z. B. Fröhner, Les médaillons de l'empire romain depuis le règne d'Auguste jusqu'à Priscus Attale. Paris 1878, S. 87 — sitzend z. B. Stevenson, Dictionary of Roman coins. London 1889, S. 419.

download www.zobodat.at

Kaisern im wesentlichen übereinstimmt, so wird es sich auch auf unserer Darstellung um zwei Kaiser handeln. Diese bereits von Bock[1]) vorgebrachte Deutung wird bestärkt durch die richtige Deutung der beiden sitzenden Frauen, die allerdings mit grossen Schwierigkeiten verknüpft ist. Die älteren Erklärer hatten sich sämtlich durch den Nimbus und den Strahlenkranz „blenden" lassen, in der links sitzenden Person Apollo zu erkennen, während der anderen die Deutung Minerva gegeben wurde.[2])

Die richtige Deutung — allerdings ohne jegliche Begründung — brachte bereits Bock vor; er sprach die Ansicht aus, dass man in den beiden Frauen wohl Roma und Konstantinopolis zu erblicken habe.[3]) In der lokalen und auch in der streng wissenschaftlichen Literatur ist diese Deutung nicht durchgedrungen, da sie auch nie klargelegt wurde.

Die Römer haben von jeher eine grosse Vorliebe für Personifikationen gehabt; besonders stark tritt diese Vorliebe in der späteren Kaiserzeit hervor. Bereits in augusteischer Zeit finden wir den Kaiser neben der personifizierten Roma thronend dargestellt[4]), wobei letztere in würdevoller Weise langbekleidet und gewaffnet wie die Pallas erscheint. Von der neronischen Zeit an finden wir dieselbe Roma auf zahlreichen Münztypen abgebildet, in vielen Fällen ausdrücklich als Roma bezeichnet.[5]) Auch in den gleichzeitigen Schriftstellern finden wir die Erscheinung der personifizierten Roma wiederholt ausführlich beschrieben, z. B. bei Sidonius Apollinaris, Panegyricus des Majorian, Carm. V, 13 ff., dann im Panegyricus des Anthemius (Carm. II, 389 ff.), bei Claudian (I in Prob. et. Olybr. coss. 83 ff.), wo wir überall als charakteristische Kennzeichen der Roma das Gewand, das an der einen Seite durch eine Gemme zusammengehalten wird und die andere freilässt, die von dem purpurnen Wehrgehänge überschnittene, halbentblösste Brust, den Helm mit gewaltigem Busch und den Schild angegeben finden, Kennzeichen, die wir auf den Münztypen und unserer Darstellung wiederfinden.[6])

---

[1]) Geschichte usw. I, S. 369.

[2]) Augustin a. a. O. S. 69. — Eye und Falke I, S. 1. — Lucanus, Wegweiser, S. 45. — Kugler a. a. O. S. 135. — Zschiesche a. a. O. S. 109. — Hermes a. a. O. S. 125, u. a. m.

[3]) Geschichte usw. I, S. 369.

[4]) Die antiken Gemmen des k. k. Münz- und Antiken Kabinets. Tafel 1, Nr. 4

[5]) Vergl. die Abhandlungen von Senkler in den Jahresberichten des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 1849, Band XIV, S. 74 ff. und von Kenner in den Sitzungsberichten der philos.-histor. Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien, 1857, Band XXIV, S. 253 ff.

[6]) Vergl. Karl Purgold, Archäolog. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius. Gotha 1878.

download www.zobodat.at

Die Deutung unserer „behelmten" Figur als Roma ist infolge der Übereinstimmung mit den Münztypen völlig gesichert. Für die zweite Frau können wir von vornherein vermuten, dass es sich auch um eine Personifikation handelt. Da liegt es dann am nächsten, an eine solche von Konstantinopolis zu denken.

In Wien befindet sich ein Elfenbeindiptychon, auf dem wir unsere beiden Frauengestalten in überraschender Ähnlichkeit wiederfinden. Früher deutete man sie allgemein auf Minerva und Cybele, heute nimmt selbst der so vorsichtige Bloch die Deutung auf Roma als völlig sicher hin, während er die Deutung der zweiten Frau auf Konstantinopolis mit einem Fragezeichen versieht.[1])

Der letzte Herausgeber dieses Diptychons, Robert von Schneider, findet keinerlei Bedenken gegen diese Deutung; er beschreibt es wie folgt:[2]) „Diptychon aus Elfenbein mit den Personifikationen der Städte Rom und Konstantinopel. Die Gestalt der Roma aus der Kombination des Amazonentypus mit der Athena genommen, zeigt die rechte Brust entblösst, trägt auf dem Haupte einen Helm und hält in der Rechten ein thyrsosartiges Szepter mit einem Knopf oben und einem Knopf unten, in der Linken das Bild der Victoria auf einer Kugel. Konstantinopolis in der Art der griechischen Tyche gebildet hat eine Mauerkrone auf dem Haupte, einen Palmenzweig in der rechten und ein Füllhorn in der linken Hand; an ihrer rechten Schulter klammert sich ein kleiner Eros." Zwei Frauengestalten von überraschender Ähnlichkeit und mit ähnlichen Attributen finden wir auf Münzen von Konstantius II. dargestellt, und auch hier ist die Deutung auf Roma und Konstantinopolis die gegebene.[3])

Wir glauben auch die Deutung dieser zweiten Frau auf Konstantinopolis als gesichert hinstellen zu können. Auch verträgt sich diese Deutung am besten mit unserer Annahme zweier Kaiser, denn wir haben dann neben jedem Kaiser die personifizierte Hauptstadt seines Reiches.

Die grössten Schwierigkeiten bereitet die Deutung der im Hintergrunde dargestellten Person. Die meisten der älteren Erklärer erblicken in ihr den

---

[1]) In Daremberg-Saglio II, 1, S. 276.

[2]) R. von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1895. S. 19.

[3]) Vergl. Eckhel, Doctrina Numorum veterum VIII, 1798, S. 116. — Khell, Supplement to Vaillant. S. 157. — Stevenson, Dictionary of Roman coins 1889, S. 423. — Einige andere Denkmäler mit derselben Darstellung findet man zusammengestellt bei Meyer a. a. O. S. 21.

download www.zobodat.at

Kaiser.[1]) Nach der Tracht handelt es sich wahrscheinlich um eine Frau. Auf Münzen pflegt an dieser Stelle eine Viktoria zu stehen[2]); allein die Kleidung und das Fehlen von Flügeln scheint in diesem Falle zu beweisen, dass wir es nicht mit einer Viktoria zu tun haben können.

Odobesco[3]) hat die kühne Vermutung ausgesprochen, wir hätten in dieser Frau die Mutter der beiden Kaiser zu erkennen. Da ich keine bessere Deutung anzugeben vermag, schliesse ich mich dieser Ansicht, wenn auch nur mit allem Vorbehalt, an.

Keinerlei Schwierigkeiten in der Deutung bereiten die neben dem Subsellium stehenden Krieger. Sie stellen kaiserliche Leibgardisten (protectores) dar, und zwar handelt es sich um Germanen, wie wir z. B. aus dem langherabwallenden lockigen Haar und aus der Tracht erschliessen können.[4])

Letztere besteht aus einem sackartigen Leibrock mit runden Stickereien auf den Schultern; zu nennen ist ferner ein Halsring mit Bulla. Die Krieger tragen übrigens keinen Helm, was wahrscheinlich in der Nähe der Kaiser nicht für passend galt. Ähnliche Krieger finden sich z. B. auf einer Reihe weiterer Elfenbeintäfelchen[5]), auf dem Obelisken des Theodosius[6]), dann auch auf dem Schild des Theodosius vom Jahre 388[7]), dem Mosaik des Justinian[8]) u. a. m.

Es bleibt uns nun übrig, eine Deutung der ganzen dargestellten Szene zu geben. Die älteren Erklärer deuteten sie als eine „feierliche Sitzung“[9]), oder als eine „gemeinsame Sitzung der beiden Konsuln.“[10]) Bock verstieg sich sogar zu der Annahme, es sei eine „Apotheose der beiden Konsuln dargestellt, indem beide bekleidet mit der kostbaren toga clavata zwischen Apollo und Minerva

---

[1]) Augustin a. a. O. S. 68 u. a. m.

[2]) Stevenson, Dictionary u. s. w. S. 461 und 862.

[3]) a. a. O. S. 319.

[4]) Der Name Germani ist übrigens für diese Leibwache -- allerdings in früheren Zeiten -- bezeugt. Vergl. Henzen, Ann. d. Inst. 1850, S. 14. — Römische Mitteilungen 1905, S. 321 ff.

[5]) Vergl. Abhandlungen der bayr. Akademie der Wissenschaften Band XV, 1879. S. 49 ff.

[6]) d'Agincourt, Sculptur. Tafel X.

[7]) Wulff, altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin 1914 (Burgers Handbuch der Kunstgeschichte III, 1). S. 197, Abb. 199. — Arneth, J., die antiken Gold- und Silber-Monumente des k. k. Münz- und Antiken Cabinettes, Beilage. Wien 1850. Taf. IV.

[8]) Garrucci, Storia della Arte christ. IV. A. a. v. 264. -- Einige spätere Beispiele in der Archaeologia 1900, S. 162.

[9]) Augustin a. a. O. S. 68.

[10]) Lucanus, Wegweiser S. 45 u. a. m.

download www.zobodat.at

Platz genommen haben",[1]) und später suchte er eine Erklärung durch die Annahme eines Gegensatzes zu dem unteren Bildstreifen zu finden. „Wie die untere Darstellung die von dem Triumphator unterjochte und besiegte Nation vorstellt mit einfachen Sklavengewändern ohne Stickerei bezeichnet, so zeigt die obere Darstellung die Sieger in den Gefilden des Olymps, und zwar sitzt daselbst die „gens togata" in reichen Purpurgewändern gekleidet, die mit einem durch phrygische Arbeiten verzierten latus clavus ehrenvoll ausgestattet sind."[2])

Ich muss sagen, dass ich für die ganze Szene keine völlig befriedigende Deutung gefunden habe. Meyers Deutungsvorschlag[3]) scheint mir annehmbar: „Die Bilder der Kaiser sollten bei allen wichtigen Handlungen der Magistrate zugegen sein. So ist es denn leicht erklärlich, wenn wir dieselben auf den Diptychen dargestellt finden." Völlig gelöst ist damit die Frage jedoch noch lange nicht; um nur auf einen Punkt hinzuweisen: Was wird mit dem eigentümlichen Handgestus der beiden sitzenden Kaiser bezweckt? Ich vermag hierauf keine Antwort zu geben.

Erste Platte. Unteres Bild.

Auf den unteren Streifen der Diptychen finden sich meist Szenen von den Spielen im Zirkus dargestellt. Hier hat der Künstler wohl in Erinnerung daran eine Gruppe von „Barbaren" modelliert. Wie wir sofort sehen, handelt es sich um Gefangene: Ein alter Mann sitzt ganz nackt auf seinem Mantel (oder Schild?), die Hände sind ihm auf dem Rücken gefesselt. Neben ihm sitzt eine Frau, die sich mit einem nackten Kind beschäftigt. Es folgt eine zweite Frau, die einen neben ihr knieenden, bekleideten Mann, dem ebenfalls die Hände auf dem Rücken gefesselt sind, zu trösten scheint. Im Hintergrund an der Wand sehen wir einen sechseckigen Schild, einen Skramasax mit Scheide in der Art des Schwertes aus dem Grabe des Königs Childerich, und einen Köcher mit Pfeilen dargestellt. Wir werden auf diesen Bildstreifen nach Beschreibung des eine gleichartige Szene darstellenden Streifens der zweiten Platte noch einmal zurückkommen.

Zweite Platte. Mittleres Bild.

Nachdem wir die Bildstreifen der ersten Platte erklärt haben, gehen wir zur Betrachtung der zweiten Platte über. Den mittleren Bildstreifen füllen hier

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler XV, 1870, S. XXII.

[2]) Bock, Geschichte u. s. w. I, S. 131.

[3]) a. a. O. S. 20.

download www.zobodat.at

ebenfalls drei stehende männliche Figuren, von denen die mittlere bereits dadurch besonders hervorgehoben ist, dass ihre beiden Begleiter etwas zurückstehen. Der ganz rechts stehende Mann trägt übrigens einen Bart, die beiden übrigen nicht.

Alle drei sind unbedeckten Hauptes. Ihre Fussbekleidungen sind unverziert. Die Kleidung besteht zunächst aus einer reichverzierten, bis zu den Füssen reichenden Chlamys. Diese Chlamys ist über die linke Schulter geschlagen und wird auf der rechten Schulter von einer grossen Fibel zusammengehalten, ganz so, wie wir dieses Gewand in den oberen Bildstreifen beider Platten bei den in der Mitte sitzenden Kaisern erblickten. Die Fibeln der beiden seitwärts stehenden Männer erscheinen übrigens einfacher als die Fibel des in der Mitte stehenden Mannes, die ihrerseits wieder einfacher (ohne Perlengehänge) ist, als die auf den Schultern der beiden Kaiser des oberen Bildstreifens. In Bezug auf die damals scharf hervorgehobenen Abzeichen der Verschiedenheit des Ranges ist diese Abstufung bemerkenswert. Hier ist gleichzeitig die Art und Weise dargestellt, wie die Fibeln zu jener Zeit getragen wurden. Eigentümlich und auffallend erscheint bei dieser Darstellung das Hinausragen der Fibel über die Schulterhöhe und damit das Freistehen eines Teiles der Spange (Vergleiche Abschnitt 9).

Unter der Chlamys zeigt uns die rechte offene Seite eine durch einen die Mitte des Körpers umschliessenden Gürtel etwas zusammengezogene, bis an die Knie reichende Tunika, die durch die am unteren Ende befindliche Rosette als tunica picta bezeichnet wird. Eine gleiche Rosette erscheint auf dem die rechte Schulter bedeckenden und bis an die Handwurzel reichenden engen Ärmel.

Der in der Mitte stehende Mann hat auch hier, wie die Kaiser in den oberen Bildstreifen, den Zeigefinger und den Mittelfinger seiner rechten Hand in der Art eines Schwörenden auf die Brust gelegt. Seine beiden Begleiter dagegen haben ihre ganze Hand an die Brust gepresst.

Nachdem wir die dargestellten Personen eingehend beschrieben haben, wollen wir uns die Frage nach einer Deutung vorlegen.

Die früheren Erklärer glaubten, es sei hier „der andere Konsul" dargestellt.[1]) — Dass diese Deutung völlig falsch ist, davon überzeugt uns ein Blick auf die übrigen Konsulardiptychen.

Es war im allgemeinen Sitte, die beiden Seiten des Konsulardiptychons mit den gleichen Darstellungen des Konsuls zu verzieren. Ausnahmen hiervon

[1]) Augustin a. a. O. S. 235. — Lucanus, Wegweiser usw. S. 45. — Kugler a. a. O. S. 135. — Zschiesche a. a. O. S. 109. — Eye und Falke, I., S. 1, u. a. m.

download www.zobodat.at

finden sich nur auf dem Diptychon des Basilius[1]), des Felix[2]) und auf unserem Halberstädter. Während die zweite Platte des Basilius-Diptychons sich sehr leicht erklärt, sind die zweiten Platten des Halberstädter und des Felix-Diptychons sehr auffallend. Auf dem Halberstädter Diptychon stehen dieselben drei Gestalten auf der zweiten Platte ebenso wie auf der ersten, jedoch in völlig anderer Kleidung und Haltung. Auf dem Felix-Diptychon finden wir den Konsul Felix ebenfalls auf der zweiten Platte in anderer Tracht und Haltung dargestellt als auf der ersten; die Tracht ist auf beiden Platten dieselbe wie auf den entsprechenden des Halberstädter Diptychons.

Am eingehendsten hat sich mit dem Studium der Tracht auf den Diptychen und ihrer Bedeutung Meyer in seiner oft angezogenen wertvollen Abhandlung[3]) auseinandergesetzt. Da ich mich in diesem Punkt ihm völlig anschliesse, gebe ich seine Ansicht hier wörtlich wieder:

„Wenn die Stickereien an der Tunika und an der Chlamys von Gold waren, so hiessen sie Segmente. Das war die eigentliche kaiserliche Tracht, in welcher auf dem 388 gefertigten Silberschild Theodosius I, Arcadius und Honorius erscheinen. Dieselbe sehen wir bei Valens (Cohen VI, pl. 14), bei den Kaisern des Halberstädter Diptychons in den oberen Streifen und bei Justinian auf dem Mosaik in S. Vitale zu Ravenna. Eine genaue Beschreibung dieser kaiserlichen Tracht gibt Corippus, de laud. Just. II, 88—129. Waren die Ornamente nicht von Gold (so bei Justinians Begleitern; vergl. die farbige Abbildung bei Gally Knight, Eccl. Archit. I, Tafel 10), so hiessen sie (nach Lydus, pag. 178, 22) tablia, und die hiermit geschmückte Kleidung nebst einem kostbaren Gürtel war die der höchsten Staatsbeamten. In dieser erscheinen die Begleiter des Justinian auf dem Mosaik in Ravenna und auf dem Züricher Diptychon die hinter Areobindus stehenden Männer, und überhaupt wird diese Tracht oft erwähnt. Allein weder Felix noch der Halberstädter Anonymus konnten zugleich das Konsulat und ein anderes Amt bekleiden. Und dennoch muss diese Kleidung, da sie der Triumphalkleidung gegenübergestellt ist, eine besondere Auszeichnung sein. Ich glaube, dass die beiden Männer sich als Patrizier darstellen liessen. Diese Würde war lebenslänglich und nächst dem Konsulat die höchste im Reich. Da diese lebenslängliche, ausserordentlich hohe Würde auch während des Konsulats fortdauerte, so lag es nahe, dass

[1]) Vergleiche von Sybel a. a. O. S. 235.

[2]) Vergleiche von Sybel a. a. O. S. 232.

[3]) Abhandlungen der philos. philolog. Klasse der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften. Band XV, München 1879. S. 28.

download www.zobodat.at

Felix und der Halberstädter Anonymus sich auf ihrem Diptychon in den höchsten Würden, welche ein Untertan erlangen konnte, abbilden liessen."

Was aber der eigentümliche Gestus des Konsuls und seiner beiden Begleiter besagen will, und in welchem Augenblick wir ihn und seine Begleiter hier uns dargestellt denken sollen, darüber hat sich noch kein Forscher geäussert, und darüber vermag auch ich nichts zu sagen; es ist dies einer der vielen Punkte, über die die Forschung der Zukunft Aufklärung geben kann.

Zweite Platte. Oberes Bild.

Wenden wir uns jetzt zu dem oberen Bildstreifen dieser zweiten Platte! Wir finden hier ganz dieselbe Darstellung, wie auf der ersten Platte. Nur wenige geringfügige Verschiedenheiten lassen sich ermitteln. Die beiden Kaiser sind nicht von ganz so verschiedener Grösse. Ferner scheint die auf der ersten Platte dem zweiten Kaiser mit ihrer Körperrichtung mehr zugewandte Konstantinopolis ganz nach vorn hin gerichtet. Schliesslich ist in der Gewandung eine kleine Abweichung festzustellen, auf die wir bereits oben auf Seite 71 in Anmerkung 2 hingewiesen haben. Alle diese kleinen Verschiedenheiten sind sicher nur zufällig entstanden und lassen keine bestimmten Absichten des darstellenden Künstlers erraten.

Zweite Platte. Unteres Bild.

Zu guterletzt bleibt uns noch eine interessante Szene zu betrachten übrig, die wir auf diesem untersten Bildstreifen der zweiten Platte dargestellt finden. Wir sehen hier vom Beschauer aus links einen Mann sitzen, bezw. knieen, an dem uns das lange Gesicht, der lange spitze Bart und das kurz abgeschnittene Haar besonders auffallen. Dieser Mann trägt ein kurzes, nicht weit über die Mitte des Körpers reichendes, oberhalb auf der Brust ausgeschnittenes, mit engen Ärmeln und an beiden Seiten mit einem schmalen Besatze versehenes Kleid. Ober- und Unterschenkel sind nackt, die Füsse aber mit kurzen Stiefeln bekleidet. Das linke Bein ist so untergeschlagen, dass die Schuhsohle unter dem rechten Kniegelenk hervortritt. Der Mann ruht also auf dem Knie, während er zugleich den rechten Fuss auf den Boden stellt und das Knie emporrichtet.

Mit ausgestreckten Armen hält der Mann einen länglich runden, in zwei Spitzen auslaufenden und in der Mitte mit einem Buckel versehenen Schild über ein vor ihm sitzendes Mädchen oder eine junge Frau.[1]) Diese Frau sitzt

[1]) Wie oft Bilder völlig verkannt werden, dafür erwähne ich als Kuriosum die Deutung Zschiesches (a. a. O. S. 109): „der eine schlägt über einer ruhenden Frau die Zither."

download www.zobodat.at

in schlafender Stellung, zur Seite gebeugt und gegen einen sechseckigen Schild gelehnt, an dem sie sich zugleich mit der rechten Hand festhält und auf den sie ihren Kopf in der linken Hand stützt. Dieser Schild ist ebenso sechseckig mit derselben kreuzförmigen Palmette und demselben Zickzackrandmuster geformt und verziert wie der Schild im unteren Bildstreifen der ersten Platte.

Ein „rollenartiger Haarputz“ [1]), den über der Stirn eine schmale Binde umgibt, vielleicht eine Krone [2]), schmückt das Haupt der Frau und eine doppelte Perlenschnur den Hals [3]); ein reiches Geschmeide fällt über die Brust und bis auf den Gürtel herab. [4]) Die Frau trägt ein langes, scheinbar ärmelloses und dicht anschliessendes Gewand, das durch einen Gürtel unterhalb der Brust zusammengezogen wird. Neben dieser Frau sitzt, vom Beschauer aus nach rechts hin, auf einem ovalen Schilde (?) eine zweite Frau in langem, ganz geschlossenem und nur oberhalb vorn und an der rechten Schulter offenem, also ärmellosem Gewande, die einem vor ihr stehenden nackten und schon ziemlich erwachsenen Knaben die Brust reicht, während dessen älterer, gleichfalls unbekleideter Bruder hinter ihr steht. Ihr langes, bloss am Scheitel durch eine schmale einfache Binde zusammengehaltenes Haar fällt von beiden Seiten über die Schultern herab. Neben ihr und das Gesicht nach ihr hingewandt kauert ein Mann mit „phrygischer Mütze“ und kurzem Barte, in einer nicht genau zu erkennenden Kleidung (nur saumverziertes Obergewand und lange, eng anliegende Hosen sind gesichert) auf dem rechten Knie und dem linken Fusse mit emporstehendem Knie ruhend; er hat beide Hände auf das linke emporstehende Knie gelegt und stützt darauf sein Kinn.

Wenn wir auch hier von der Beschreibung zur Deutung übergehen wollen, so tun wir gut, diesen Streifen von Anfang an im Zusammenhange mit dem unteren Bildstreifen der ersten Platte zu betrachten.

Auf den meisten Diptychen finden wir in den untersten Bildstreifen Tierkämpfe, Wettrennen oder andere öffentliche Spiele dargestellt. Hier dagegen haben wir „Barbaren“ und zwar, wie durch die Fesselung angedeutet wird,

---

[1]) Schumacher a. a. O. S. 54.

[2]) So auch Augustin a. a. O. S. 75. — Lindenschmit, Handbuch usw. S. 382 nimmt hier das Haar „auf dem Scheitel in einen Knoten geschürzt oder über der Stirn aufgebauscht“ an, „wenn nicht etwa an dieser Stelle die Abschleifung des Elfenbeins die Darstellung eines haubenförmigen Kopfschmuckes unkenntlich gemacht hat.“

[3]) Vielleicht nur verzierter Halssaum?

[4]) Vielleicht nur Gewandverzierung?

download www.zobodat.at

kriegsgefangene „Barbaren“ vor uns. Suchen wir zunächst einmal zu ermitteln, ob wir den weiten Begriff „Barbaren“ nicht etwas enger bestimmen können.

Gerade im Hinblick auf diese Frage ist die Beurteilung unserer Darstellung durch mehrere Umstände sehr erschwert. Zunächst sind die Elfenbeinplatten gerade in diesen Streifen am stärksten abgerieben. Wir können deshalb die Tracht so gut wie gar nicht benutzen. Besonders schade ist diese Abreibung auch aus dem Grunde, weil sie uns gerade die Feinheiten der Gesichtszüge, die in Anbetracht der ganz vorzüglichen Charakterisierung des Bildes sicher vorhanden gewesen sein werden, für immer verschlossen hat. Ferner ist darauf hinzuweisen, dass man dieses Bildwerk nur im Zusammenhange mit der ganzen Gattung von Denkmälern betrachten kann. Diese ganze Gattung ist aber für diese Zwecke noch so gut wie überhaupt nicht ausgenutzt.[1])

Wenn man sich diese Schwierigkeiten einmal klargemacht hat, dann wird man sich auch gar nicht darüber wundern, dass alle diejenigen, die über Diptychen ausführlich und selbständig gearbeitet haben, verschiedene Stellungen in dieser Frage einnehmen. Lindenschmit sah in allen dargestellten Leuten Germanen[2]); irgend eine Begründung für diese seine Ansichten hat er aber m W. nie gegeben. Für Germanen hält sie auch der gegenwärtig beste Kenner der antiken Germanendarstellungen, Karl Schumacher[3]); aber auch er hat uns noch keine Begründung dieser seiner Ansicht geboten.

Augustin dagegen hielt gleich von Anfang an diese „Barbaren“ infolge der Tracht („phrygische“ Mütze) für Goten und Asiaten.[4])

Auch Odobesco[5]) hat sich ganz entschieden gegen Lindenschmit gewandt: „Les types et les costumes sont, à ne pas s'y méprendre ceux qui caractérisent les Scythes et les Sarmates de la Russie méridionale, sur plusieurs vases en bijoux précieux découverts dans la Chersonèse Taurique.“

Odobesco verweist dabei auf die in seinem Werke gegebenen Abbildungen 122 und 123 und auf die Werke Antiquités du Bosphore Cimmérien, Tafel XX,

---

[1]) Inzwischen habe ich das ganze Material an Elfenbeintäfelchen, soweit sie unter den Bildern der Kaiser huldigende Untertanen und um Gnade flehende „Barbaren“ darstellen, gesammelt und eingehende Untersuchungen darüber angestellt, soweit solche ohne Kenntnis der Originale möglich waren; die Ergebnisse meiner Untersuchungen beabsichtige ich demnächst an anderer Stelle zu veröffentlichen.

[2]) Handbuch usw. S. 382.

[3]) Kataloge des römisch-germanischen Zentralmuseums 1. Verzeichnis der Abgüsse und wichtigen Photographien mit Germanendarstellungen. S. 55.

[4]) a. a. O. S. 79.

[5]) a. a. O. S. 319.

download www.zobodat.at

XXX und XXXIII sowie Les Antiquités de la Scythie, publiées par la Commission impériale de Saint Pétersbourg, 2 fasc. 1866 und 1873, Tafel XXXI bis XXXIII. Odobesco muss aber selber zugeben, dass z. B. für die Waffen sich keine Parallelen bei den Skythen nachweisen lassen; er sagt deshalb: „Si les armes que l'on voit auprès des prisonniers du diptyque diffèrent quelque peu de celles des Scythes du Koul-Oba, on pourra constater, sur la colonne Trajanne que, du temps de leurs guerres contre Trajan, les populations barbares de l'orient de L'Europe employaient déjà d'autres armes que celles des Scythes plus ou moins hellénisés."

Gerade bei der Betrachtung der Waffen habe ich bereits oben darauf hingewiesen, dass das im Hintergrunde des unteren Streifens der ersten Platte abgebildete Schwert eine auffallende Ähnlichkeit mit dem in dem Grabe des Frankenkönigs Childerich gefundenen hat.[1])

Es wäre eine sehr lohnende Aufgabe, einmal das ganze Material an Waffendarstellungen und Waffen für diese Zeiten zu sammeln und dann eine chronologische Gliederung zu versuchen, um damit einerseits die Entwickelung der Waffenformen, die Typologien der einzelnen Waffenarten zu verfolgen, andererseits die Unterlagen für die archäologischen Schlussfolgerungen zu gewinnen, wofür sich ja die Waffen seit der grundlegenden Arbeit von Kossinna[2]) immer mehr als am besten geeignet erwiesen haben.[3])

Soweit ich das Material mit Barbarendarstellungen augenblicklich übersehen kann, scheint es sich hier wirklich um Germanen zu handeln; nur den auf der zweiten Platte rechts sitzenden Mann möchte ich als Nichtgermanen aussondern.

Es bleibt uns jetzt noch übrig, auf den Zusammenhang dieses unteren Streifens mit der ganzen Darstellung einzugehen. Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, dass auf den meisten Diptychen in diesen unteren Darstellungen Spiele dargestellt zu sein pflegen, und dass es auffällig ist, hier kriegsgefangene „Barbaren" zu sehen. Da man früher infolge des Umstandes, dass der Konsul auf der ersten Platte die Trabea, also das eigentliche Triumphal-

[1]) Vergl. z. B. Lindenschmit, Handbuch usw. S. 68, Abb. Ich bemerke übrigens erst jetzt bei der Niederschrift dieser Zeilen, dass auch schon Schumacher a. a. O. S. 54 auf die Ähnlichkeit dieser Schwerter hingewiesen hat.

[2]) Über verzierte Eisenlanzenspitzen als Kennzeichen der Ostgermanen. Zeitschrift für Ethnologie 1905, S. 369.

[3]) Auf die soeben erscheinende Arbeit von M. Jahn, Die Bewaffnung der Germanen in der älteren Eisenzeit (Würzburg 1914) vermag ich nur noch kurz hinzuweisen.

download www.zobodat.at

gewand, trägt, der Ansicht war, er sei als Triumphator dargestellt, so glaubte man hier „die geschichtliche Situation, den Anlass des Triumphes“ vor sich zu sehen.[1])

Augustin wandte deshalb viel Scharfsinn auf, um diese unteren Abteilungen historisch zu deuten, und er glaubte, eine solche Deutung gefunden zu haben: Die junge Frau, welche der links vom Beschauer aus sitzende Mann mit dem Schilde zu schirmen scheint, sollte eine Königin sein, und zwar deutete Augustin sie als Zenobia, die Königin von Palmyra, die im Jahre 272 vom Kaiser Aurelian besiegt und dann zugleich mit Goten und Asiaten im Triumph aufgeführt wurde.[2])

In jüngster Zeit hat Odobesco denselben Standpunkt vertreten. Er schloss aus der Darstellung der Barbaren, die er ja als Skythen ansieht, dass das Diptychon in einer Zeit gefertigt wurde, wo die Römer einen Sieg über die Skythen errungen hatten.[3]) Bock ist dann noch weiter gegangen; er glaubte die unteren Szenen wären nur des Gegensatzes zu den oberen Szenen wegen dargestellt: „Wie die untere Darstellung die von dem Triumphator besiegte und unterjochte Nation vorstellt, mit einfachen Sklavengewändern ohne Stickereien bezeichnet, so zeigt die obere Darstellung die Sieger in den Gefilden des Olymps usw.“[4])

Andere Erklärer versuchten, diese Szenen allegorisch aufzufassen. So glaubte z. B. Hermes aus dem Umstande, dass nur auf der einen Platte die Männer gefesselt sind, auf der anderen aber nicht, schliessen zu können, es sei ein kriegerischer und ein friedlicher Konsul dargestellt.[5])

Ich persönlich habe den Verdacht, dass hier einfach ein altes Schema wiedergegeben ist. Odobesco hat die sehr richtige feine Beobachtung gemacht, dass die (untere) Darstellung nicht gleichzeitig sein kann mit den Darstellungen der Konsulardiptychen.[6]) Daraus braucht man aber keineswegs mit Odobesco zu folgern, dass deshalb das ganze Diptychon älter sein muss, als alle datierten Konsulardiptychen. Nur dieser untere Streifen ist ursprünglich älter; die anderen Darstellungen passen sehr gut zu den übrigen Diptychen, und deshalb liegt es am nächsten, dass nur dieser Streifen nach einer alten Vorlage gearbeitet, d. h. kopiert wurde.

---

[1]) Hermes a. a. O. S. 128.

[2]) Augustin a. a. O. S. 76 ff.

[3]) a. a. O. S. 321.

[4]) Geschichte usw. I, S. 131.

[5]) a. a. O. S. 128.

[6]) a. a. O. S. 317.

download www.zobodat.at

Sollte diese meine Annahme, die übrigens an der Hand des gesamten Materials einmal eingehend geprüft werden müsste, richtig sein, dann würde von vornherein eine Deutung dieser Bildnisse auf bestimmte Ereignisse fortfallen, und man könnte nur annehmen, sie sollten im allgemeinen auf die Unterjochung der „Barbaren" hinweisen. Eine derartige Untersuchung war mir bisher leider nicht möglich, da sie die Prüfung sämtlicher in Betracht kommenden Diptychen in Originalen erfordert, zum mindesten aber gute Photographien von sämtlichen Diptychen voraussetzt. Beides ist für einen Forscher ohne amtliche Stellung, dem nur beschränkte Geldmittel zur Verfügung stehen, nicht zu erreichen.

Da das Werk Odobescos nur in wenigen Exemplaren verbreitet ist, gebe ich die betreffenden Zeilen a. a. O. S. 317 hier wörtlich wieder:

„Bien qu'un long usage et des frottements continuels aient rogué et effacé la plupart des figures et plus d'un détail sur ces deux tablettes d'ivoire il est impossible, dès qu'on les examine avec attention, de ne pas reconnaître, à de nombreux indices, que c'est là un travail antérieur à tous les diptyques consulaires qui portent une date ou un nom précis."

7. Datierung.

Nachdem wir das Diptychon jetzt eingehend gewürdigt haben, bleibt uns noch übrig, auf seine Datierung zu sprechen zu kommen. Als ich über diese Frage arbeitete, habe ich oft genug gewünscht, dass doch die Platten oben voll und ganz erhalten wären, denn dann würden wir dort höchstwahrscheinlich eine Inschrift mit dem Namen des Konsuls haben, die uns eine sichere, feste Datierung ermöglichte. Leider sind aber die Platten dort oben beschnitten worden, und dadurch ist eine etwa vorhandene Inschrift für immer verloren gegangen. Wir müssen es deshalb versuchen, das Diptychon auf Grund anderer Indizien zu datieren; ich will übrigens gleich bemerken, dass es mir gelungen ist, das Diptychon vollkommen fest auf einen Zeitraum von 25 Jahren festzulegen, so sicher, dass wir vielleicht noch einmal das Glück haben werden, sogar den Namen des Konsuls zu finden.

Ehe ich die Gründe vorführe, auf die sich unsere Datierung stützt, will ich einen kurzen Überblick über die früheren Datierungen des Diptychons geben.

Augustin hat als erster auch die Frage nach der Datierung untersucht; die Ergebnisse seiner Untersuchungen finden sich in seiner Abhandlung ausführlich dargelegt. Auf diese Datierung Augustins gehen die vor dem Erscheinen seiner

download www.zobodat.at

Arbeit ausgesprochenen Datierungen von Niemann[1]) und Lucanus[2]) zurück, und ebenso haben sich später Nebe[3]), Zschiesche[4]) und Hermes[5]) ihm völlig angeschlossen. Augustin begründet seine Datierung folgendermassen: „Der Typus des Diptychons und der darauf befindlichen Figuren und Darstellungen gehört einem Zeitalter an, in welchem die Kunst zwar schon bedeutend gesunken, aber doch noch nicht ihrem gänzlichen Verfall nahe gebracht war. Dies dürfte nach Massgabe des Typus der vorhandenen Münzen das Zeitalter der Gordiane und der zunächst auf diese folgenden römischen Kaiser bis gegen Ende des dritten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung sein. Nehmen wir dies vorläufig an, so fragt es sich nun weiter, ob wir in der Geschichte dieses Zeitalters ein Ereignis finden, das durch die beiden Szenen in der untersten Abteilung beider Tafeln angedeutet sein kann. Die Hauptfigur in dieser Szene ist unstreitig die Königin, die wir auf der zweiten Tafel in einer sehr bedenklichen Lage und in einer Stellung finden, die den Zustand ihrer Hilfsbedürftigkeit verrät. Sie stützt sich auf ihren Schild, der ein römischer ist, und erhält Schutz von einem Barbaren, der seinen Schild über sie streckt. Ein anderer Barbar kauert auf der entgegengesetzten Seite und stiert teilnahmslos nach ihr hin, und zwischen diesem und ihr sitzt eine Mutter, die in aller Ruhe ihr Kind stillt und sich um nichts zu bekümmern scheint. Zwei anderen Völkern gehören die beiden Gefangenen auf der ersten Tafel an, denen ihre Frauen Vorwürfe über ihre Feigheit zu machen scheinen, und die in einer von den Römern gewonnenen Schlacht zu Gefangenen gemacht sind, was aus den an der Wand befestigten drei römischen Waffenstücken hervorgeht.

Bei dem Anblick der kriegerischen Königin, die einen römischen Schild führt, fällt wohl der erste Gedanke am natürlichsten auf die Zenobia und deren beklagenswertes Schicksal unter der Regierung des Kaisers Aurelian im Jahre 273 nach Christi Geburt. Sie war die Gemahlin des Odenatus, des Fürsten von Palmyra, der nach dem Abgange des Kaisers Valentian den Königstitel annahm und, von Gallienus zum Reichsgehilfen ernannt, nach dessen und Valerians des Jüngeren Tode als der zweite in der Reihe der sogenannten Tyrannen die Kaiserwürde bekleidete, die sich nach seinem Tode auf seine Söhne Herodian und Möonius und nach deren Ermordung die jüngeren Söhne desselben,

[1]) a. a. O. S. 36.

[2]) Wegweiser usw. S. 45.

[3]) a. a. O. S. 92.

[4]) a. a. O. S. 109.

[5]) a. a. O. S. 127.

download www.zobodat.at

Herennian und Timolaus, anmassten, die Odenatus mit der Zenobia als seiner zweiten Gemahlin erzeugt hatte, welch letztere im Namen dieser noch unerwachsenen Söhne die Regierung führte, und sich zur unumschränkten Beherrscherin des Orients zu erheben suchte — Aurelian wollte ihr jedoch die Unabhängigkeit nicht gestatten, sondern zog gegen sie zu Felde, belagerte schliesslich Palmyra und überwand so diese mächtige Frau, die gefangen genommen ward und späterhin den Triumph des Kaisers verherrlichen musste. — Sollten die Szenen auf der Vordertafel nicht den Sieg anzeigen, den Aurelian auf seinem Zuge gegen die Zenobia über die Völker in Thracien und Illyrien und besonders über die Goten und den Feldherrn Carabaud in einer mörderischen Schlacht erfocht? Die Kleidung der Gefangenen scheint diese Annahme zu begünstigen, ihr wenigstens nicht zu widersprechen. Die Königin auf der zweiten Tafel, die als solche durch die Krone auf ihrem Haupt bezeichnet wird, durch den Schild, auf den sie sich stützt, als Kriegerin, und durch die Form des Schildes als eine Beherrscherin römischer Provinzen sich zu erkennen gibt, kann kaum eine andere als die Zenobia sein, und zwar in der verzweifelten Lage, in welcher sie sich zu der Zeit befand, wo sie Aurelian aufforderte, sich zu ergeben und wo sie noch auf den Beistand der Perser, Sarazenen und Armenier rechnete. Sollte nicht der Barbar, der seinen Schild über sie streckt, ein Perser sein, der auf der entgegengesetzten Seite aber ein Sarazene, und die Mutter in der Mitte eine Armenierin? — denn beider gleichgültige Stellung zeigt, dass sie die Sache der Zenobia aufgegeben haben und sich nicht weiter um ihr Schicksal kümmern? usw."

Zu erwähnen ist dann noch eine von Pulszky gegebene Datierung in das Jahr 454 n. Chr.[1]) Pulszky hält sich in der Hauptsache an die Tracht, die ihn in die Mitte des 5. Jahrhunderts führt. Hier fand er als geeignete Persönlichkeit, die er eines derartigen Diptychons für würdig hielt, nur Aëtius vor, und auf Grund geschichtlicher Erwägungen nahm er an, dass dieser in seinem vierten Konsulat dargestellt sei.

Eine weitere Datierung finden wir dann bei Odobesco.[2]) Odobesco sieht ebenso wie Augustin in den unteren Streifen historische Szenen dargestellt, die er in den Rahmen der Geschichte folgendermassen einfügt:

„Nous concluons que le diptyque a dû être fait à un moment où les Romains célébraient une victoire remportée sur les peuples de la Scythie. A ce moment-là le trône devait être occupé par un souverain d'âge mûr

[1]) a. a. O. S. 21.

[2]) a. a. O. S. 319.

download www.zobodat.at

qui se complaisait dans le patronage d'une fiction belliqueuse, et par un prince plus jeune, mis sous la protection d'une divinité solaire. Leur garde était composée de Barbares, et le simulacre ou le souvenir d'une femme vénérée veillait sur eux. Enfin les consuls qui, a leur avènement, avaient eu charge de rappeler toutes ces circonstances, étaient des personnages illustres, patrices et nobilissimes, selon la hiérarchie inauguriée de Byzance. Et ajoutons que tout cela se passait avant l'époque tardive où les consuls contractèrent l'habitude de faire inscrire leur nom et leurs titres sur les diptyques. Or toutes ces conditions nous semblent réunies entre les années 332 et 335 après Jésus Christ. Constantin le Grand avait pompeusement inauguré depuis peu sa nouvelle capitale et rien ne lui plaisait autant que d'en représenter le simulacre sous la forme d'une Minerve souveraine du monde, dans des médailles, dont le type, souvent répété, a tout au moins été créé de son temps. Son deuxième fils, Constantin, devenu l'aîné de ses enfants après l'assassinat de Crispus, avait été associé à l'empire, tout jeune encore, par son père. A dix-huit ans il avait combattu victorieusement les Goths de la Dacie, avec le concours de Diogène, le stephanophore des Chersonites de la Crimée, et immédiatement après il avait reduit les Sarmates revoltés. Mais par une de ces tolérances inconscientes et très naturelles sous le premier des empereurs chrétiens, le jeune prince avait été voué, dès son bas âge, au divin Soleil invicible, lequel, à cette époque de confusion ou d'éclectisme religieux, était aussi souvent le Mithra vêtu à l'orientale que l'Apollon hellénique; c'est ce dieu payen qui, dans une médaille, le couronne, à la suite de ses victoires juvéniles. Les Barbares, une fois vaincus, il y en eut que l'on traîna en esclavage et qui figurèrent dans le triomphe, accompagnés de leurs familles éplorées; d'autres furent incorporés dans l'armée impériale. Il serait peutêtre téméraire de reconnaître dans la figure incomplète qui, au loin, plane au-dessus de l'empereur et de son fils, l'image de sainte Hélène, mère de Constantin. Cependant l'on sait que celui-ci, moins chrétien sans doute qu'elle, lui a témoigné de sont vivant, comme après sa mort, une inaltérable vénération. Il est possible même que la portion enlevée au diptyque ait contenu quelque signe distinct de chrétienté. Presque tous les monuments figurés de la seconde dynastie flavienne ne sont-ils pas dans ce cas? Enfin, rappelons aussi que, vers la fin de sa vie, Constantin le Grand avait rapproché de lui les fils de son frère et ses petits-neveux, longtemps tenus en disgrâce; il leur avait successivement accordé, en dehors des titres et des prérogatives des Nobilissimes les honneurs du consulat. En l'an 335, cette

download www.zobodat.at

dignité était occupée par Constance, l'un des fils de Constance-Chlore, frère de l'empereur, et par Delmatius Flavius Julius, son arrière-neveu, qui la même année fut élevé au rang de César. Hannibalien et d'autres membres de la famille se trouvaient alors réunis à la cour; mais ce fut pour leur malheur, car deux ans plus tard le pieux Constantin les fit assassiner presque tous, comme il avait fait périr quelques années auparavant, Crispus, l'aîné de ses fils, et Fausta, sa seconde femme."

All diese Deutungen kommen heutzutage nicht mehr in Betracht. Sehr wichtig dagegen sind die Untersuchungen, auf welche Gräven seine Datierung gründet. Gräven hat die ganzen in Frage kommenden Diptychen auf die Tracht der Konsuln hin untersucht, und es ist ihm gelungen, für den Zeitraum von ungefähr hundert Jahren fünf „Moden" festzustellen, die alle aufeinander gefolgt sind. Diese einzelnen Moden lassen sich kurz folgendermassen charakterisieren: I. Der zusammengefaltete Umwurf läuft von der rechten Achselhöhle aus über die Brust und die linke Schulter zum Rücken, kommt unter dem rechten Arm in breiter Masse wieder vor, wird vorn am Unterkörper vorbeigeführt und das Ende wird über den linken Arm geschlagen. Diptychon des Probianus, Berlin [1]), vermutlich des vierten Jahrhunderts. II. An der rechten Seite ist der Umwurf himationartig drapiert, sodass er den rechten Arm bis zum Handgelenk umschliesst. Nicht datiertes Konsulardiptychon mit der Inschrift Lampadiorum.[2]) Umgearbeites Konsulardiptychon in Prag.[3]) Beide vermutlich aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts. III. Der Rückenteil umschliesst die rechte Schulter. Die datierbaren Konsulardiptychen des Felix 428[4]) und Asturius 449.[5]) IV. Der Umwurf begann auf der Brust, wurde erst über die rechte Schulter gelegt und dann unter der rechten Achsel durchgeführt, von wo ab seine Anordnung dieselbe war, wie auf dem Probianusdiptychon. Datierbares Konsulardiptychon des Boethius 487[6]), das undatierbare der Barbarinischen Bibliothek[7]) und das früher auf 530, von Gräven auf 480 angesetzte Diptychon des Basilius.[8]) V. Als man um 506 anfing, den langen Streifen über die rechte Schulter zu

---

[1]) Sybel a. a. O. II. Abb. 64.

[2]) Römische Mitteilungen 1913, S. 247, Abb. 5.

[3]) Sybel a. a. O. II. S. 236.

[4]) Vergleiche S. 63, Anm. 3.

[5]) Sybel a. a O II. S. 232.

[6]) Sybel a. a. O. II. Abb. 70.

[7]) Venturi a. a. O. I. Fig. 344

[8]) Venturi a. a. O. I. Fig. 449.

download www.zobodat.at

legen, kehrte man zur Tracht des Umwurfs zurück, wie sie das Diptychon des Probianus zeigt; so Anastasius 517.[1])

Unser Halberstädter Diptychon setzt Gräven dabei in die Gruppe des Felix und Asturius.[2]) Ich habe jedoch bereits oben auseinandergesetzt[3]), dass gerade von dem für die Datierung so wichtigen Streifen nicht mit Sicherheit zu sagen ist, über welche Schulter er läuft; dadurch wird eine Datierung lediglich nach der Tracht unmöglich.

Völlig an Gräven angeschlossen hat sich in neuerer Zeit namentlich von Sybel[4]), der unser Diptychon in die Zeit Valentinians III. (424—455) datiert, weil hier Grävens Tracht III aufkommt.

Zu nennen sind dann noch eine Reihe von Datierungen, die nie begründet worden sind, die aber von Forschern ausgesprochen sind, die zwar nicht speziell über unser Diptychon gearbeitet haben, aber doch das ganze in Frage kommende Material kennen. Von ihnen nenne ich zunächst den bekannten Forscher Molinier, der in seiner Histoire des arts appliqués à l'industrie[5]) das Diptychon in das 5.—6. Jahrhundert setzt, jedoch lieber in das 5. als in das 6.[6]) Bloch, dem wir die betreffenden zusammenfassenden Artikel in Daremberg-Saglio verdanken, setzt es in das 5. Jahrhundert[7]), und für das 5. Jahrhundert hat sich dann endlich auch der bedeutendste Forscher auf diesem Gebiete, Hans Meyer, entschieden.[8]) Ihm ist u. a. auch Schumacher gefolgt.[9]) Neue Wege zur Erlangung einer Datierung hat vor wenigen Jahren Gustav von Bezold gewiesen.[10]) Bezold hat die Entwickelung und Geschichte des Bildnisses im Altertum verfolgt und ist dabei auch auf unser Diptychon gekommen. Für ihn kommen natürlich nur die drei Hauptpersonen in Frage, über die er sich wie folgt äussert: „Ihre Züge sind verschieden, und man hat, wenigstens auf der zweiten Platte, den Eindruck, dass individuelle Charakteristik angestrebt ist. Die

[1]) von Sybel a. a. O. II. Fig. 71.

[2]) Römische Mitteilungen 1892, S. 215.

[3]) Vergl. S. 67.

[4]) Sybel a. a. O. II. S. 254.

[5]) I. S. 34. „V. ou VI. siècle."

[6]) a. a. O. I. S. 5. „Celui de Halberstadt, par l'étrangeté de sa composition, peut être considéré comme remontant au Ve siècle, c'est à dire à la première d'époques des diptyques consulairs."

[7]) Daremberg-Saglio, Dictionaire I, 2, S. 1474.

[8]) Meyer a. a. O. S. 16.

[9]) Schumacher, Verzeichnis usw. S. 53. Dritte Auflage S. 66.

[10]) Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Nürnberg 1907, S. 31 ff.

download www.zobodat.at

Ausführung ist ziemlich roh, die Erhaltung schlecht. Die Datierung des Halberstädter Diptychons auf die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts scheint mir nicht ganz unzweifelhaft zu sein; es könnte auch als vereinzelte Arbeit einer älteren Zeit angehören. Doch ich kenne das Vergleichsmaterial nicht genug, um meine Zweifel begründen zu können."[1]) Gerade diese durch von Bezold eingeschlagenen Wege müssten einmal von einem Forscher, der auch das Münzmaterial genau kennt, weiter verfolgt werden; ich verspreche mir gerade von dieser Forschung sehr viel.

Versuchen wir einmal die Anhaltspunkte zusammenzustellen, die wir archäologisch für die Datierung unseres Diptychons haben.

Wichtig ist zunächst die Form der ganzen Platte. Unser Diptychon muss später sein als 428, weil bis 428 noch die Diptychonplatten mit giebelförmigem Abschluss gestaltet wurden[2]), während alle späteren Diptychen rechteckig sind. Für die weitere Datierung können wir nur die Mittelbilder verwenden, da ich die unteren Bilder als Kopien nach alten Vorbildern ansehe[3]) und wir für die oberen keine Parallelen haben. Da ist zunächst der Typus der vorderen Darstellung wichtig: Der Konsul steht und hält in der Linken das Szepter, in der Rechten erhebt er die Mappa. In derselben Stellung und Haltung finden wir die Konsuln noch dargestellt auf dem Diptychon in Paris 428[4]), Brescia 487[5]), Florenz 541.[6]) Das Diptychon von Paris zeigt den stehenden Konsul aber noch nicht mit dem Attribute der Mappa. So oft der Konsul sitzend dargestellt ist, finden wir ihn fast immer mit der Mappa[7]); dieser Typus zeigt sich auch auf den Münzen von Valentinian III. 424—455 an, und noch ältere Beispiele bietet die Skulptur.[8]) Auf den Diptychen lässt sich der Typ des stehenden Konsuls mit der Mappa erst seit 487 (Diptychon des Boëthius in Brescia)[9]) belegen.

Einen weiteren chronologischen Anhaltspunkt bietet uns die Darstellung des „Scipio". Auf den älteren Darstellungen finden wir ihn immer bekrönt mit

---

[1]) a. a. O. S. 42.

[2]) Diptychon des Probus 406 (Vergl. S. 63 Anm. 3). Diptychon des Probianus (Vergl. S. 88 Anm. 1). Diptychon des Felix 428 (Vergl. S. 63 Anm. 3). Wenn unser Diptychon auch oben ein Stück verloren hat, so ist es durch die Masse und die Form völlig ausgeschlossen, dass dieser obere Abschluss etwa giebelförmig war.

[3]) Vergl. S. 83.

[4]) Vergl. S. 63 Anm. 3.

[5]) Vergl. S. 63 Anm. 2.

[6]) Vergl. S. 88 Anm. 6.

[7]) Vergl. Meyer a. a. O. S. 17.

[8]) Bullet. della commiss. arch. communale di Parma 1883, S. 24.

[9]) Vergl. S. 63 Anm. 2.

download www.zobodat.at

einem Adler. Auf jüngeren Denkmälern treten an dessen Stelle schon im Laufe des 4. Jahrhunderts ein oder zwei Büsten.[1]) Auf den Diptychen hält sich der Typus des Scepters mit der Adlerbekrönung aber bedeutend länger; in dieser Denkmälergattung erscheinen erst auf dem Diptychon von Darmstadt 449[2]) an Stelle des Adlers zwei Büsten, wie wir sie auch auf unserer Darstellung finden.

Chronologische Anhaltspunkte bietet die Tracht. Wenn wir auch, wie ich bereits oben gesagt habe[3]), nicht angeben können, ob der „Streifen" über die rechte Schulter läuft, so ist er doch, wie wir bei dem unteren Zipfel sehen, deutlich vorhanden, und wir werden damit in die von Gräven aufgestellten Gruppen I—III verwiesen, die in die Jahre von 380—450 gehören.

Chronologische Anhaltspunkte finden wir weiter durch die Darstellung der beiden Begleiter; sie finden wir zum ersten Male auf dem Diptychon des Asturius (Darmstadt 449).[4])

Versuchen wir nun die Darstellung des Konsuls auf der zweiten Seite chronologisch festzulegen. Sie finden wir zum ersten Male auf dem Diptychon in Paris (428).[5]) Einen guten Anhaltspunkt gewährt ferner der Umstand, dass beide Platten den Konsul in verschiedener Tracht zeigen. Gewöhnlich finden wir auf beiden Platten in allen Einzelheiten dieselbe Darstellung; nur folgende vier Ausnahmen sind bekannt: 1. Brescia 487[6]): Der Konsul einmal sitzend, einmal stehend; 2. Brescia (undatiert)[7]): Der Konsul einmal die mappa hebend, dann sie gesenkt haltend; 3. Paris 428[8]): Der Konsul einmal in Trabea, dann in Chlamys; 4. Halberstadt: desgl.

Bisher habe ich im wesentlichen nur den Terminus post quem zu bestimmen versucht; als Terminus ante quem wird uns die Zeit um 450 durch die neu auftretende Tracht Gräven IV gegeben.[9]) 449 können wir auch zum ersten Male einen neuen Typus in der Darstellung des Konsuls nachweisen; hier erscheint der Konsul zum ersten Male sitzend[10]), eine Darstellungsart, die in Zukunft allein herrschend wird.

---

[1]) Monumenti dell' Instituto 5, 40. 6, 76 u. a.

[2]) Vergl. S. 64 Anm. 3.

[3]) Vergl. S. 67 und S. 89.

[4]) Vergl. S. 64 Anm. 3.

[5]) Vergl. S. 63 Anm. 3.

[6]) Sybel a. a. O. S. 232.

[7]) Sybel a. a. O. S. 235.

[8]) Vergl. Anm. 5.

[9]) Vergl. S. 88.

[10]) Vergl. S. 91 Anm. 4.

download www.zobodat.at

Berücksichtigen müssen wir dann noch die Porträtforschungen von Bezold[1]), die ja auch auf die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts verweisen. Fassen wir alle diese chronologischen Anhaltspunkte zusammen, so haben wir als feste Punkte die Jahre 428 und 449 gewonnen, in denen wir wichtige Veränderungen in den Typen nachweisen können. Um absolute Fixpunkte handelt es sich natürlich nicht, denn die Jahrzehnte, in denen wir die Typen zum ersten Male nachweisen können, brauchen sie nicht als „Neuerscheinungen" aufgebracht zu haben. Ich glaube aber, dass es doch höchst sonderbar wäre, wenn alle diese vielen Einzelheiten, die ich hier zum ersten Male chronologisch zu fixieren und für unsere Datierung zu verwerten versucht habe, gerade auf unserem Diptychon zuerst dargestellt sein sollten. Man wird mir m. E. deshalb zustimmen müssen, dass in dem Zeitraum zwischen 428 und 450 unser Diptychon verfertigt sein muss. Wie wir innerhalb dieser 25 Jahre das Diptychon verschieben wollen, überlasse ich dem Stilgefühl eines jeden einzelnen; ich persönlich möchte es mit allem Vorbehalt in die 40er Jahre rücken.

8. Zur Frage nach dem Entstehungsort des Halberstädter Diptychons.

Zum Schluss müssen wir noch auf die Frage eingehen, ob wir unser Diptychon in Rom oder Byzanz uns entstanden denken, eine Frage, die gar nicht so einfach zu beantworten ist, der wir aber auf jeden Fall nähertreten müssen. Um gleich meine Meinung im voraus zu äussern, ich habe mich für Rom entschieden.

Wenn man einmal so recht sehen will, wieviele Fortschritte die klassische und die christliche Archäologie in den letzten Jahrzehnten gemacht haben, dann braucht man sich nur einmal die Frage nach dem Ursprung der Diptychen anzusehen. Für alle die bedeutenden Forscher wie Meyer, Gräven, Bloch, Molinier u. a. gab es höchstens die Frage Rom oder Byzanz, und sie beschränkten sich hier lediglich darauf, zu bemerken, dass die Mehrzahl der Diptychen von Konsuln von Ost-Rom herrühren, dass es aber unmöglich sei, die Arbeiten von Byzanz mit denen von Rom zu vergleichen, da es ein äusserlicher Zufall so gefügt habe, dass uns aus dem 5. Jahrhundert anscheinend nur weströmische, aus dem 6. fast nur oströmische Diptychen erhalten sind. Das einzige sichere Unterscheidungsmerkmal seien nur die Namen der Konsuln,

[1]) Vergl. S. 89.

download www.zobodat.at

denn die von den Byzantinern in den Stil der Skulpturen gebrachten Modifizierungen könne man erst während der Zeit ihres Höhepunktes im 10. und 11. Jahrhundert greifen, in ihrer allmählichen Herausbildung und Entwicklung liessen sie sich jedoch nicht verfolgen; es sei hier wie in jeder Kunstepoche: Anfangs bestehe ein Unterschied gegen die früheren Epochen nur in beinahe undefinierbaren Nüancen. Im allgemeinen betrachtet gäbe es keinen Unterschied im Stil zwischen einem in Italien im 5. Jahrhundert und zwischen einem in Byzanz im 6. Jahrhundert verfertigten Diptychon. Erst allmählich türme sich der Wall auf, der zwischen beiden Kunstzeiten von Anfang an bestände.

Heute ist die Forschung zu ganz anderen Ergebnissen gekommen. Heute wissen wir, dass die Gegensätze hier in der Elfenbeinschnitzerei wie in so manch anderer Frage gar nicht lauten: Rom — Byzanz, sondern in den Gegenden verborgen ruhen, in denen in diesem Falle die Elfenbeinschnitzerei von jeher zu Hause war: Syrien und Ägypten. So vermögen wir heute unter den Elfenbeinschnitzarbeiten des 4.—6. Jahrhunderts schon eine kleinasiatische, syrische, alexandrinische und syroägyptische Schule zu unterscheiden[1]); unter ihnen sind die syrische und alexandrinische die wichtigsten. Ausserhalb oder zwischen diesen beiden Richtungen steht leider die Masse der Konsulardiptychen. Ihr Stil ist von Anfang an keineswegs ein gleichartiger; der offizielle Typus des auf den Konsulardiptychen Dargestellten war dagegen ein einheitlicher, das dürfen wir aus den gleichen Obliegenheiten des Amtes, dessen Hauptpflicht die Veranstaltung und Leitung der öffentlichen Spiele bildete, schliessen. Zu beweisen vermögen wir es zwar nicht zwingend, da hier der oben erwähnte Umstand, dass aus dem 5. Jahrhundert anscheinend nur weströmische, aus dem 6. nur oströmische Diptychen erhalten sind, erschwerend wirkt. Doch bestätigt das einzige weströmische Diptychon aus dem 6. Jahrhundert (das des Orestes 530)[2]) in der Tat für diese Zeit die vollkommene Übereinstimmung. Andererseits entwickelt sich die Komposition der byzantinischen Denkmäler sichtlich aus derjenigen der oströmischen, die demnach auch in Byzanz vorauszusetzen ist. Hier wie dort wurde wahrscheinlich teils von syrischen, teils von alexandrinischen Schnitzern gearbeitet. Eine Entscheidung über die Frage, zu welcher Schule unser Diptychon gehört, ist sehr schwer zu geben, zumal es hier immer auf

[1]) Die beste Darstellung findet man jetzt in dem eben erscheinenden Werke von O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst Berlin 1914, S. 184. (Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft. Band III, 1.)

[2]) Vergl. S. 63 Anm. 2.

download www.zobodat.at

das Stilempfinden des einzelnen ankommt. Die Gestaltenbildung und der Gewandstil verrät m. E. die Hand eines syrischen Schnitzers, der sowohl von kräftiger Relieferhebung wie von ritzender Zeichnung mit sicherer Berechnung Gebrauch macht, und das Diptychon führt sich in den Kreis derer ein, die uns weströmische Konsuln zeigen.

Gerade in der Zeit, in die unser Diptychon hineingehört, finden wir im allgemeinen einen vergröberten Realismus. Breit und schwerfällig steht schon der Konsul Felix [1]) da, und ebenso unbeholfen und plump ist z. B. Boëthius 487 [2]) abgebildet.

Meinem Empfinden nach nimmt unter ihnen unser Diptychon eine Sonderstellung ein. Auch unser Künstler ist des Bewegungsmotives schlecht Herr geworden, und ob er so gut wie der Künstler des Boëthiusdiptychons die Persönlichkeit in ihrer individuellen Charakteristik zu zeichnen vermochte, können wir, da unser Diptychon gerade in den Gesichtern stark abgeschliffen ist, nicht so gut beurteilen. Dagegen zeugen die oberen und unteren Reliefstreifen von einer Meisterhand. Besonders die unteren Streifen sind — vorausgesetzt, dass es sich hier um Originalgruppen, nicht um die Wiedergabe alter Schemata handelt [3]) — mit einer ausserordentlich wirkungsvollen Charakteristik gearbeitet.

9. Exkurs: Ueber die Befestigung der Fibeln.

Ich kann unsere Betrachtung des Diptychons nicht abschliessen, ohne noch einmal auf die Fibeln an den Gewändern der Konsuln und der Kaiser [4]) zurückzukommen. Jeder, der einmal eine Fibel aus der Latène-, Kaiserzeit oder aus der fränkisch-merowingischen Periode betrachtet hat, wird ohne weiteres angenommen haben, dass sie mit dem Kopfe, an dessen Rückseite die Federrolle oder das Scharnier angebracht ist, nach oben, und mit dem Fuss, dessen Nadelhalter die Nadelspitze aufnimmt, nach unten getragen sei. In Wirklichkeit ist aber der Brauch hier ein verschiedener gewesen und die Mode hat auch hier mancherlei Veränderungen gebracht.

In den fränkisch-merowingischen Gräbern des 5.—8. Jahrhunderts pflegt man, wie bereits Lindenschmit betont hat, die Fibeln an den Skeletten in derselben

[1]) Vergl. S. 63 Anm. 3.

[2]) Vergl. S. 88 Anm. 6.

[3]) Vergl. S. 83.

[4]) Handbuch usw. I. S. 427.

download www.zobodat.at

Lage zu finden, in der nach allgemeiner Ansicht man sich die Befestigung denkt, und in der man deshalb auch die Fibeln abzubilden pflegt.

Für die römische Kaiserzeit machte Lindenschmit ganz allgemein den Gebrauch der Fibel in umgekehrter Stellung, mit dem Fuss und der Nadelspitze nach oben, wahrscheinlich[1]), wobei er auf die Darstellung des Halberstädter Diptychons und auf Steinreliefs in den Museen zu Graz und Nürnberg hinwies. Diese Auffassung Lindenschmits wurde allgemein angenommen, namentlich wies Tischler[2]) auf Gräberfunde Norddeutschlands hin, welche die Ansicht Lindenschmits bestätigten, und suchte die Befestigung der Fibel als die einzig naturgemässe aus der leichteren Handhabung des Geräts bei aufwärts gerichtetem Bügel zu erklären.

Auf ungarische Steinskulpturen, welche an jeder Schulter der dargestellten Personen eine jener grossen „Flügelfibeln", den mächtigen Fuss aufwärts gerichtet, zeigen[3]), die im ersten und zweiten Jahrhundert zum charakteristischen Inventar Pannoniens und Noricums gehören, machte endlich Otto Olshausen aufmerksam[4]), der auch noch einen weiteren Beweis für diese Befestigung der Fibeln in der Stellung der Aufschrift der Aucissafibeln fand.

Dass aber dieser Brauch der Befestigung der Fibeln in der römischen Kaiserzeit nicht allgemein üblich war, diese Erkenntnis verdanken wir Otto Olshausen, der sie in einem Aufsatz in den Verhandlungen der Berliner Anthropologischen Gesellschaft auseinandergesetzt hat.[5]) Auf dem Grabstein des Schiffers Blussus von Weisenau bei Mainz ist das Gewand der Frau an der rechten Schulter durch eine Fibel zusammengehalten, deren Fuss und mithin auch die Nadelspitze unten liegt.[6])

Auch ohne solche antiken Darstellungen lässt sich in einzelnen Fällen die Lage der Nadeln mit der Spitze nach unten gerichtet nachweisen. Lindenschmit hatte bereits hervorgehoben, dass für gewisse Fibeln infolge der dekorativen Gestaltung ihres Bügels ein Zweifel über die Art ihrer Befestigung nicht bestehen könne; so müssten Fibeln in der Form von Tieren, um diese Darstellungen

[1]) Lindenschmit, Altertümer zu Sigmaringen. S. 53. Handbuch S. 425. 427. Altertümer unserer heidnischen Vorzeit II, 1870. Heft 12. Text zu Tafel 3.

[2]) Schriften der phys. ökonom. Gesell. zu Königsberg 19, 1878. S. 224—227. In Meyer, Gurina S. 15. Vergl. auch Anger in den Verhandl. der Berliner Anthropolog. Ges. 1880, S. 380.

[3]) Archaeologiai Ertesitö 1880. Ungarische Revue 1881, S. 147—163. Tischler in Meyer, Gurina S. 25—27.

[4]) Verhandl. der Berliner anthropol. Gesellschaft 1897, S. 286 ff.

[5]) 1897. S. 286 ff.

[6]) Altertümer unserer heidnischen Vorzeit III, 9. 3.

download www.zobodat.at

erkennbar zu zeigen, horizontal befestigt werden.[1]) Ebenso haben wir aber auch Fibeln, bei denen die vertikale Anbringung als das Natürlichste erscheint.[2])

Diese Fälle genügen, um zu zeigen, dass der Gebrauch in der römischen Kaiserzeit schwankend war. Immerhin mag in der Mehrzahl der Fälle die Nadel mit ihrer Spitze nach oben gerichtet gewesen sein. Es müsste einmal verfolgt werden, ob die verschiedenen Befestigungsarten der Fibeln gleichzeitig in demselben Gebiet in Gebrauch waren oder ob sie einander abgelöst haben; vielleicht gibt mein erneuter Hinweis auf diese Frage einmal Anlass zu einer derartigen Untersuchung.

10. Schlussworte.

Ehe ich meine Arbeit abschliesse, möchte ich noch darauf hinweisen, dass heute ein gewisser Mut und eine gewisse Entsagung dazu gehört, jetzt eine Elfenbeinskulptur jener Zeiten zu behandeln, in denen noch so vieles der Aufklärung harrt. Bescheiden gebe ich gern zu, dass ich nur in wenigen Punkten Neues, eigene Forschungsergebnisse biete. Das Verdienst die Arbeiten meiner Vorgänger wie Augustin überholen zu können, ist nicht das meinige, sondern das verdanke ich den inzwischen von andern Forschern gemachten Entdeckungen.

Sehr wohl bin ich mir bewusst, dass in meiner Arbeit noch manche Lücken geblieben sind. Auch meine Zusammenstellung der Literatur über unser Diptychon wird trotz mehrjähriger eifriger Bemühungen nicht vollständig sein. An alle Forscher richte ich daher die ergebene Bitte, mich auf die ihnen auffallenden Lücken, Fehler und Mängel in meiner Arbeit freundlichst aufmerksam zu machen; sie werden mich dafür jederzeit dankbar finden.

Noch eine ganze Reihe Fragen sind im Anschluss an unser Diptychon zu lösen. Augenblicklich beschäftigen mich intensiv Untersuchungen über die Darstellungen von „Barbaren“ auf den Elfenbeintäfelchen überhaupt, und mancher Gewinn für die Geschichte des Germanentypus in der antiken Kunst wird sich aus diesen Forschungen ergeben. Hoffentlich bleibt mir die Kraft, auch hierüber bald etwas zu veröffentlichen.

Anfang März 1914.

---

[1]) Altertümer unserer heidnischen Vorzeit II, 12. Text zu Tafel 3. Ebenda II, 7, 4.

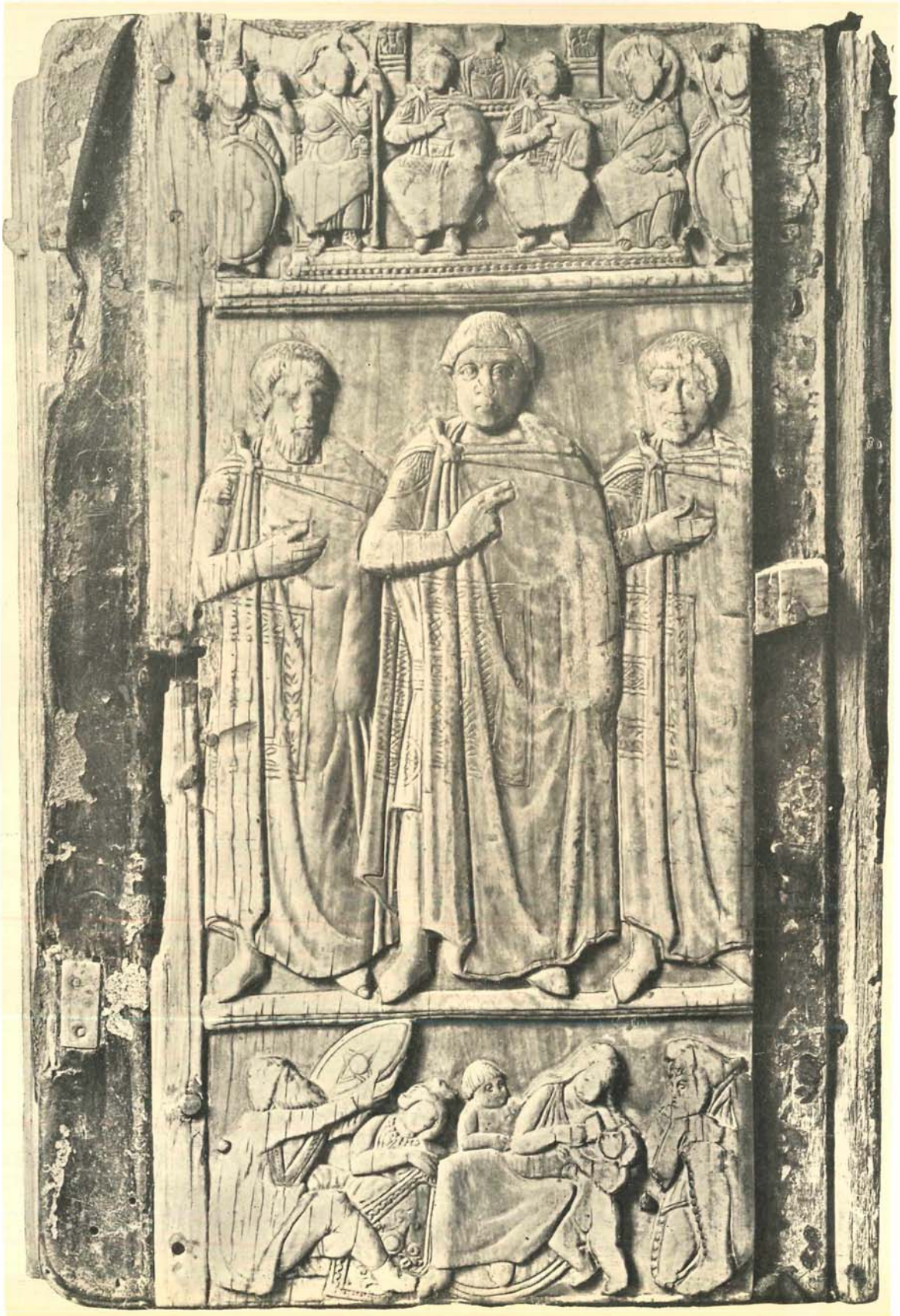
[2]) Altertümer unserer heidnischen Vorzeit II, 4, 8—11.

download www.zobodat.at

Tafel III.

download www.zobodat.at

Tafel IV.



„Phot. Dr. Franz Stoedtner, Berlin."

Das Diptychon consulare im Domschatz zu Halberstadt. Zweite Platte.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Abhandlungen und Berichte aus dem Museum für Naturkunde und Vorgeschichte in Magdeburg

Jahr/Year: 1915-1924

Band/Volume: III

Autor(en)/Author(s): Mötefindt Hugo

Artikel/Article: Das Diptychon consulare im Domschatz zu Halberstadt. 51-96