

der Schmuck eine ganz hervorragende Rolle, speciell der des Kopfes, wobei man an Kränze durch den Geruch einschläfernder, betäubender Blumen auch denken wird. Auf die vorangegangene Schmückung kann man auch die von Eros gehaltene Muschel beziehen, welche für Salben das zierlichste bekannte Gefäss war, abgesehen von jener ursprünglichen Bezeichnung der Muschel als Symbol des *αἰδοῖον γυναικείον* zur Aphrodite (Stephani, *Compte rendu* l'an 1874, Petersb. 1874, p. 19. 27. 118. 140). Das eigenthümliche Interesse dieser immerhin gut stilisirten Figur liegt in jener Motivirung der geschlossenen Augen, des anscheinenden Schlafes im Gesichtsausdruck in Verbindung der ihre Reize im vollen Schmucke zeigenden Gestalt; man wird derselben durch die unendliche Fülle von Venusbildungen weiter nachzugehen haben. Die Figur wurde in Köln gefunden und befindet sich im Besitz des Provinzial-Museums in Bonn.

Heidelberg, den 20. Februar 1877.

Stark.

### 8. Antikes Elfenbeinrelief aus Trier.

(Hierzu Taf. III.)

Leichte Vergänglichkeit des Materials macht manche Arten von Alterthümern schon selten. Seltener werden sie, wenn zu der Vergänglichkeit des Stoffes noch Kostbarkeit und vielseitige Verwendbarkeit desselben sich hinzugesellen. Wohl kaum bei irgend einem Stoffe, dessen sich die Kunst im Alterthum bedient hat, wirken diese drei Factoren so sehr zusammen, als bei dem Elfenbein. Daher kommt es denn, dass Kunstgegenstände früherer Zeiten aus Elfenbein an sich schon besondere Beachtung verdienen und finden, auch wenn dieselben nicht gerade von ausserordentlichem künstlerischem Werthe sind.

Jene chryselephantinen Statuen der griechischen Kunst, eine Athene Parthenos und ein olympischer Zeus, sind spurlos verschwunden, und überhaupt sind Elfenbein-Reliefs und Statuetten, welche über unsere Zeitrechnung zurückdatiren, äusserst spärlich und selten<sup>1)</sup>. Auch der vorconstantinischen Zeit werden verhältnissmässig nur sehr wenige

1) Ich spreche hier nur von Werken der griechischen und griechisch-römischen Kunst.

Arbeiten dieser Art zugeschrieben <sup>1)</sup>. Das ist auch die Zeit, in welcher die Herrschaft der byzantinischen Kunstformen immer entschiedener hervortreten und Trockenheit zu verbreiten beginnt. Von dieser Zeit an werden aber die auf uns gekommenen Elfenbeinarbeiten immer zahlreicher und bilden eine ununterbrochene — man könnte sagen — Kunstgeschichte bis auf unsere Tage.

Die Elfenbeinarbeiten also der vorkarolingischen Zeit, welche jetzt die Kirchenschätze und die Sammlungen zieren, gehören fast sämmtlich der byzantinischen Kunst an, und nur sehr wenige sind frei von dem Einflusse derselben. Es sind meistens sogenannte Diptycha oder Theile von solchen; nicht als ob man nicht auch andere Sachen in Elfenbein gearbeitet hätte — ich erwähne nur das Elfenbeingefäss aus Xanten <sup>2)</sup> —, aber die Diptycha sind vorzugsweise auf uns gekommen, indem diese antiken Relieftafeln mit Vorliebe als Zierde von Buchdecken verwendet wurden; andere Gegenstände erlagen entweder der Zerstörung (auch durch die Iconoclasten), oder sie wurden zu neuen Formen verarbeitet.

Unter Diptycha — das Wort bedeutet eigentlich nur »doppelt zusammengelegt« — versteht man die Schreibtafeln der Alten, deren Aussenseiten durch Reliefdarstellungen geziert waren, und deren Innenseiten eingelassene Wachflächen zeigten; in das Wachs wurde mit dem Stilus die Schrift eingeritzt und konnte je nach Bedürfniss mit dem oberen und breiten oder knopfartigen Ende des Stilus ausgelöscht d. h. verrieben werden. Je zwei solcher Tafeln wurden mit einander buchartig verbunden und bildeten dann ein Diptychon; daneben gab es auch noch Triptycha, Pentaptycha u. s. w. je nach der Zahl der Tafeln. Manchmal enthielten sie aber Pergamentblätter (pugillares membranaceos). Ihre Ausstattung mit Reliefs nun machte in der nach-constantinischen Zeit einen besonderen, verbreiteten Kunstzweig aus.

Die Diptycha werden in die consularischen und die kirchlichen eingetheilt. Die ersteren, von denen im Ganzen etwa zwei Dutzend aus dem 3. bis 6. Jahrhundert bisher bekannt geworden sind (aufbewahrt zu Liverpool, London, Paris, Berlin, Darmstadt <sup>3)</sup>, Monza u. s. w.), zeigen meistens als Hauptfigur das Bildniss des betreffenden

1) Es gehören dazu u. A. ein Diptychon des M. Julius Philippus aus dem Jahre 248 (Liverpool) und das diptychon meleretense (London u. Paris), welches ebenfalls dem 3. Jahrh. zugeschrieben wird.

2) S. Jahrb. H. V. VI. S. 365 ff. und Taf. VII u. VIII.

3) Diptychon des Flavius Asterius d. J. 449 n. Chr.; s. Jahrbücher H. VIII. S. 155.

Consuls und über dem Bildnisse eine Inschrift, welche den Namen u. s. w. desselben angibt. Manche dieser Consulardiptycha haben sich später sonderbare Veränderungen müssen gefallen lassen, wie man denn sogar auf einem dem Consul das Haupt geschoren und ihn dann durch Reliefschrift als Sanctus Gregorius bezeichnet hat<sup>1)</sup>. Die kirchlichen Diptycha zeigen biblische oder Legenden-Darstellungen.

Ganz vereinzelt sind die Diptycha, welche keiner dieser beiden Klassen angehören<sup>2)</sup>. Eine Uebersicht auch nur über diese letzteren zu geben, dazu fehlt es leider hier in Trier an Hilfsmitteln; nicht einmal das Hauptwerk über die Diptycha<sup>3)</sup> ist mir zugänglich gewesen.

Diesen Mangel an Hilfsmitteln zur Vergleichung bitte ich auch für den nachfolgenden Erklärungsversuch der Trierer, inzwischen in den Besitz des Berliner Museums übergegangenen, Diptychontafel, welche weder den Consular- noch den kirchlichen Diptychen beizuzählen ist, berücksichtigen zu wollen; es wird mich freuen, wenn ein besserer Kenner dieser Dinge mit reichern Hilfsmitteln eine bessere und gesicherte Erklärung geben wird.

Nach dem, was mir über die Auffindung der zu besprechenden Relieftafel mitgetheilt worden ist<sup>4)</sup>, wurde dieselbe im September 1875 in der Vorstadt St. Paulin bei Trier in einem Sarge aufgefunden; in dem Sarge hätte man noch Asche, Russ (!) und Ziegelreste bemerkt. All diese Dinge und mit ihnen der Umstand, dass keine Knochenüberreste in dem Sarge gewesen sein sollen, sprechen dafür, dass das Relieffragment als werthlos mit der Asche u. s. w. (wer weiss, wann?) in den leer und geöffnet dastehenden Sarg<sup>5)</sup> hineingeworfen worden ist. Aber das mag sein, wie es will, soviel scheint mir gewiss, dass das Relief nicht etwa eine Grabesbeigabe hat sein sollen.

Die Tafel ist ohne Zweifel lange Zeit an einem vielgebrauchten Gegenstande, und wohl am wahrscheinlichsten, wie so viele ihres

1) S. Ancient and mediaeval ivories in the South Kensington museum. London 1872. S. XXXVI.

2) Sie zeigen meistens mythologische Darstellungen.

3) Gori, Thesaurus veterum diptychorum etc.

4) Diese Mittheilungen sind mir nur indirect zugegangen, und ich kann daher nicht für deren Richtigkeit bürgen. Ich füge noch bei, dass die Trier. Ztg. Nr. 295, J. 1876, sagt: »in einem Privatgrundstücke bei Trier« und von »morschen Splittern« dabei spricht.

5) Leere (Stein-)Särge sind hier oft gefunden worden, z. B. neuerdings noch bei der Porta nigra.

Gleichen, als Deckzierde an einem Buche angebracht gewesen; als sie zerbrach und zudem auch sonst lädirt erschien, ist sie für werthlos gehalten und demgemäss behandelt worden. So erklärt sich der jetzige Zustand derselben.

Denn wie die Abbildung zeigt, ist die Tafel nicht nur Fragment, sondern zudem auf der Schauseite ziemlich abgeschliffen. Dies ist am bedauerlichsten bei den Gesichtern; die von den linken Wangenseiten sichtbaren Theile sind zwar noch ziemlich wohlerhalten, aber die rechten Wangenseiten soweit zerstört, dass man die Züge nur noch wie leichte Schatten erkennt. Bis auf eben solche Schattenreste sind auch einzelne Faltenlinien am Gewande der Hauptfigur abgeschliffen.

Das Elfenbein ist im Laufe der Zeit an verschiedenen Stellen verschieden stark gedunkelt und schattirt zwischen leichtgelb, bernsteinfarbig, rothbraun und schwärzlich<sup>1)</sup>. An den helleren Stellen ist es c. 1 Millimeter tief durchscheinend; und gerade an diesen Stellen erkennt man noch manche verschliffene Formandeutungen, gleich als hätte der Druck des Werkzeugs hier das Durchscheinende getrübt; sie erscheinen daher jetzt als mattgelbe Linien.

Die Höhe der Tafel misst 23 Cm., die (erhaltene) obere Breite 6 Cm., die (erhaltene) untere  $9\frac{1}{2}$  Cm.; die ursprüngliche Breite betrug  $11\frac{1}{2}$  Cm., wie sich aus der Muschelmitte im Tempelgiebel u. s. w. unzweideutig ergibt. Die Tafel war also doppelt so hoch als breit. Ihre Dicke beträgt stark  $\frac{1}{2}$  Cm. — An nicht weniger als 13 Stellen ist der erhaltene Theil der Tafel durchlöchert; diese Löcher aber — sie haben etwa 2 Millimeter Durchmesser — scheinen bis auf zwei sämtlich in späterer Zeit, etwa damals, als die Tafel zur Einbanddecke verwendet wurde, gebohrt zu sein; denn sie durchbrechen rückwärtslos Rand, Schrift und Darstellung der Schauseite; jene zwei Löcher aber sind von dem Seitenrande aus (etwas unterhalb der rechten Hand des Knaben) in der Weise schräg eingebohrt, dass sie nach der gleich zu nennenden vertieften Rückfläche hinführen und daher auf der Schauseite nicht sichtbar sind. An dem nämlichen Seitenrande sind noch mehrere seitliche Vertiefungen; sie dienen nebst den beiden Seitenlöchern wohl dazu, die beiden zusammengehörenden Relieftafeln mit einander zu verbinden.

Die Rückseite der Tafel zeigt eine wenig vertiefte Fläche,

1) Die unteren Theile der Tafel sind am meisten gedunkelt; es waren die der Zahnoberfläche am nächsten gelegenen.

deren Ränder vom oberen und unteren Tafelrande je 1 Cm., vom Seitenrande nahezu  $\frac{1}{2}$  Cm. abstehen; kreuz und quer laufende, mit scharfer Spitze gemachte Risse waren wohl dazu bestimmt, das eingegossene Wachs festzuhalten.

Die Darstellung der Schauseite zerfällt in zwei Theile: das eigentliche Reliefbild und die umgebende tempelartige Architektur mit der Inschrift.

Links über dem Giebel der Architektur, welcher in einem Winkel von  $30^{\circ 1}$ ) ansteigt, sieht man eine Lotosblume (nymphaea). Ihre Bestimmung ist zunächst, das Dreieck zu füllen, welches durch den schrägen Giebelbalken und die Tafelränder gebildet wird; in der Wahl der Lotosblume dürfte aber eine symbolische Hindeutung liegen. Aus dem vertieften Giebelfelde springt eine Muschel bis zur Höhe der Giebelbalken vor; die hohle Seite der Muschel ist dem Beschauer zugekehrt; auch in der Muschel wird hier symbolische Bedeutung zu suchen sein.

Von der Inschrift des Querbalkens ist nur die Hälfte noch vorhanden:

OPATRETSECVNDO . . . . .

Ich glaube lesen zu sollen:

Optimo patre Tito Secundo . . . . . (etwa mortuo? defuncto?)

Für das Beiwort »optimus« bei Angehörigen brauche ich wohl keine Beispiele anzuführen; aber man könnte zweifeln, ob das erste Zeichen nicht ein Q sei. Das P der Inschrift ist deutlich geschlossen, die Querstriche des E sind sehr kurz, alle Buchstaben lang gestreckt<sup>3)</sup>.

Das eigentliche Reliefbild tritt aus einer vertieften Fläche von fast  $17\frac{1}{2}$  Cm. Höhe und stark  $10\frac{1}{2}$  Cm. ursprünglicher Breite hervor. Durch einen Kranz, welcher an zwei Stellen des Querbalkens befestigt, von diesem in einem (theilweise verdeckten) Bogen und Endschleifen

1) Also  $\frac{R^0}{3}$ ; man vergleiche die Winkel in diesem Theile der Tafel untereinander.

2) In späterer Zeit finden sich an den entsprechenden Stellen als Füllung Wappenbilder, Rosen, Rosetten u. s. w.

3) An dieser Stelle will ich die beiden Buchstabenzeichen AN erwähnen, welche auf die Hermensäule von unten nach oben eingeritzt sind. Im ursprünglichen Plane haben die beiden störenden Zeichen keinesfalls gelegen; wann sie eingeritzt sind, ist von geringer Bedeutung und auch kaum zu entscheiden, da das A mit geknicktem Querstriche auf alchristl. Inschriften in Trier etc. häufig und wohl auch früher (s. Corp. inscr. lat. I, tab. XV. 30) schon vorkommt.

herabhängt, wird eine verticale Dreitheilung des Bildwerkes angedeutet. Den mittleren Theil nimmt die Hauptfigur ein; ihr zur Rechten sieht man einen Genius und darüber eine Herme; der dritte Theil ist zerstört.

Ueber den Gegenstand der Darstellung heisst es in der Trierischen Zeitung<sup>1)</sup>, in welcher, soviel mir bekannt, das Relief zuerst erwähnt worden ist, unter der Chiffre L B: »Man könnte die Vorstellung bezeichnen mit »Vestalin, welche das Gelübde der Keuschheit gebrochen«<sup>2)</sup>. Aber da ist doch nichts, was die weibliche Figur als Vestalin oder auch nur als Priesterin kennzeichnete; was Herr L B für eine Priesterbinde erklärt, ist keine solche, sondern der faltige Saum des Gewandes, welches am rechten Oberarme und an der obren Hälfte des Unterarmes ziemlich straff anliegt<sup>3)</sup>. Ebenso wenig muss der Knabe mit Fackel und Palme ein »entfliehender Amor« sein; seine Haltung hat vielmehr etwas Ermunterndes und Aufforderndes der Hauptfigur gegenüber. Endlich stützt sich die Hauptfigur nicht auf einen »Opferaltar«, sondern auf eine dünne Säule, an welcher ein Theil des Gewandes vom aufgestützten Arme bis zur Säulenbasis herabhängt.

Betrachten wir also die einzelnen Figuren! Die Hauptfigur steht wenig nach links über gebeugt und gestützt auf eine Säule; in der linken Hand trägt sie lose — dies deuten die leichte Biegung der Handwurzel und die halbgestreckten Finger genugsam an — eine Rolle; der rechte Arm ruht auf der Hüfte und in dem straff angezogenen Mantel, dessen Saum über dem Handgelenke in lockerer Falte herabhängt und nach der linken Halsseite wieder hinaufsteigt; die leicht erhobene Rechte fasst den Saum der linken Seite, und wo die Hand anfasst, ist derselbe kaum merklich nach rechts hinübergezogen, eben genug, um das wirkliche Angreifen zu bezeichnen. Zwischen der rechten Hand und dem Halse wird die Tunika sichtbar; von Schmucksachen ist nichts zu bemerken. Der Kopf in Halbprofil ist wenig nach links gesenkt; die Haare sind in welligen Locken nach dem Hinter-

1) Jahrg. 1876. Nr. 295 vom 19. Dec. — Der betreffende Artikel diente wohl als Reclame.

2) Dafür sagt einige Tage später die Coblenzer Zeitung »abgelegt«, — ich sollte sagen mit ebensoviel resp. ebensowenig Recht.

3) Eine ganz ähnliche Haltung des Armes und denselben Irrthum finde ich bei Wilth., Lucil. Rom., Tab. 88, Fig. 399.

kopfe zusammengefasst; ein scheinbar aus den Haaren hervorragender Haarnadelknopf ist wohl nur eine stärker hervorragendere und im Laufe der Zeit abgeschliffene Locke. Die schöne Gestalt ruht auf dem rechten Fusse; das linke Bein hat sie über das rechte übergeschlagen, und der linke Fuss findet beim Ballen ein Widerlager an einer kleinen Erhöhung. Durch diese Stellung tritt die rechte Hüfte in schöner Rundung stärker hervor und gibt dem rechten Arme (s. oben) einen sichern Halt; in Folge davon wiederum braucht der Gewandsaum durch die rechte Hand nicht zu einer harten geraden Linie hinabgezogen zu werden. Von dem Gesichte ist nicht viel mehr zu erkennen, als, dass die Stirne sehr niedrig, das Kinn vollgerundet, der Abstand zwischen Mund und Nase verhältnissmässig gering war. Ueber die scheinbar zu geringe Fusslänge s. unten.

Ueber die beiden anderen Figuren kann ich mich kürzer fassen. Der kleine Palmträger stützt sich auf eine umgekehrte Fackel<sup>1)</sup>, wobei die rechte Schulter etwas vorgeschoben ist. Der Körper ruht entschieden auf dem rechten Fusse, das linke Bein aber ist stark nach links (also für ihn rückwärts) wie beim Schreiten ausgestreckt, und seine Stellung also keineswegs die eines Ruhenden. Das lockige Köpfchen ist nach rechts erhoben, und die offenen Augen des noch deutlich erkennbaren Gesichtes blicken nach dem Gesichte der Hauptfigur empor. Die linke Hand trägt die Palme. — Die Herme endlich — die Büste steht auf einer starken Säule<sup>2)</sup> — wird schon dadurch in den Hintergrund der Darstellung zurückgedrängt, dass die Säule hinter dem Palmträger aufsteigt und dieser selbst eher halb hinter als neben der Hauptfigur steht. Die Büste des kräftigen bartlosen Mannes mit viel Entschiedenheit und selbst Stolz in der Haltung hat unzweifelhaften Portraitcharakter in den noch erkennbaren Zügen.

Halte ich nun all das einzelne, im Vorstehenden Angedeutete zusammen: den Inhalt der Inschrift, die Stellung der Hauptfigur, die Säule neben ihr, den Palmträger mit gesenkter Fackel (?), die Porträtherme, den aufgehängten Kranz, selbst die (Pergament-)Rolle, welche auf testamentarische Bestimmungen

1) Die Fackel ist verhältnissmässig sehr dick; ja man könnte zweifeln, ob der Gegenstand, worauf sich der Knabe stützt, nicht eine kleine Säule mit dreigliedriger Basis sei; aber das scheint mir fast eine künstlerische Unmöglichkeit.

2) Ueber die Buchstaben AN auf dieser Säule s. oben S. 101 A. 3).

hinweisen mag und sich auch auf Grabdenkmälern findet<sup>1)</sup>, so glaube ich die Deutung jedenfalls nicht in mythologischem oder allgemeinem Gebiete suchen zu dürfen; vielmehr kann ich nicht zweifeln, dass die Hauptfigur die trauernde Tochter des verstorbenen Titus Secundus<sup>2)</sup> ist, und dass das Diptychon sich eben auf jenen Todesfall bezieht.

Ob es noch eine grössere Anzahl von antiken Diptychen gibt, deren Darstellungen das Familienleben betreffen, ist mir nicht bekannt; nur weiss ich, dass man das diptychon meleretense wohl auf ein Ehebündniss bezogen hat<sup>3)</sup>; vielleicht aber hilft dieses neugefundene Diptychon, neben den diptycha consularia und ecclesiastica eine dritte Art begründen, welche man etwa als diptycha familiaria bezeichnen könnte.

Wenn es aber auch so gewiss sein sollte, als es mir scheint, dass die Hauptfigur die Tochter des T. Secundus ist, so ist damit noch nicht Alles erklärt.

Nehme ich zunächst zu den eben angeführten Punkten noch die Lotosblume und die Muschel hinzu und erwäge im Hinblick auf den Todesgenius und die Palme diese als die christlichen Symbole für Kreuz<sup>4)</sup>, Tod<sup>5)</sup>, Sieg<sup>6)</sup>, Auferstehung<sup>7)</sup>, so liegt die Annahme christlichen Ursprunges des Reliefs wohl sehr nahe; würde sich dieser Ursprung als unzweifelhaft erweisen lassen, so würde ich kein Bedenken tragen, die Deutung des Ganzen in die Worte zusammenzufassen: die trauernde Tochter wird am Grabe ihres Vaters auf die Auferstehung und das dereinstige Wiedersehen hingewiesen.

1) S. Jahrb. H. XXV, S. 178.

2) Dass dieser T. Secundus ein sehr begüterter Mann (und wohl auch ein hochgestellter) war, geht aus der Kostbarkeit des Diptychons hervor. Zu bestimmteren Vermuthungen aber über seine Person habe ich bisher noch keine Anhaltspunkte gefunden.

3) Ancient and mediaeval ivories etc. S. XXXIV u. 44.

4) Die Lotosblume das Mysterium des Kreuzes bedeutend; s. Jahrb. H. L. LI S. 303; oder sollte ich diese Stelle nicht richtig verstanden haben?

5) Nach freundl. Mittheilung des Herrn Professor Kraus findet sich der Todesgenius häufig auf christlichen Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts; derselbe verweist auf Piper, Mythol. der chr. Kunst. I. 343 f.

6) Die Palme als bekanntes Symbol des Sieges, des ewigen Friedens, der Unsterblichkeit u. s. w.

7) Die Muschel ist in der christl. Symbolik Sinnbild der Auferstehung; s. Jahrb. H. XLII S. 177.



Allein die genannten Symbole, von denen Lotosblume und Muschel doch zunächst nur decorative Bestimmung haben, kommen sämmtlich auch als heidnische vor, so namentlich die Lotosblume bei der Isis, die Muschel bei der Magna mater. Auch unter dem Uebrigen scheint Nichts zu sein, was die Darstellung mit Nothwendigkeit zu einer christlichen machte; vielmehr wäre die Auffassung der Figuren und die Darstellungsweise eher eine nicht christliche zu nennen. Ist daher das Relief christlichen Ursprungs, so ist das christliche darin jedenfalls verhüllt.

Ist das Relief nicht christlichen Ursprungs, so fragt es sich, ob die oben vorgeschlagene Deutung auch dann aufrecht erhalten werden könne, oder ob eine andere versucht werden müsse.

Was ich von antiken Kunstwerken hier habe zu Rathe ziehen können, gibt mir weder nach der einen noch nach der anderen Seite feste Anhaltspunkte, und ich kann daher von diesem Gebiete keine Zeugnisse hernehmen.

Dass die Fortdauer der Seele nach dem Tode, dass ein Zusammensein mit früher Verstorbenen, dass ein Hoffen und Ersehnen dieses Zusammenseins den Alten nicht fremd war, ist bekannt genug. Auch ein »Nachfolgen« wird ausgesprochen: *Quid fata deflemus? non reliquit ille nos, sed antecessit*<sup>1)</sup>. Ferner ist die Idee des Sieges im Wettkampf als Bild nicht unbekannt: *Tulit suum »metasque dati pervenit ad aevi«*<sup>2)</sup>, und ebensowenig die Hoffnung von Ruhe und Frieden: *ibi illum aeterna requies manet*<sup>3)</sup> und: *excepit illum magna et aeterna pax*<sup>4)</sup>. Und so glaube ich, dass für den Fall nicht christlichen Ursprunges des Reliefs die Deutung festgehalten werden kann, dass die trauernde Tochter am Grabe ihres Vaters (tröstend und ermuthigend) auf das (glückliche) Fortleben nach dem Tode, vielleicht auch geradezu auf ein Wiedersehen hingewiesen werde.

Dass dieses Hinweisen durch den Todesgenius geschieht, sowie dass dieser neben der umgestürzten Fackel auch noch die Palme trägt, dafür kann ich freilich keinerlei Belege geben. Gibt es überhaupt keine Belege dafür, oder sollte sich gar Unmöglichkeit oder Unwahrscheinlichkeit eines Beleges dafür erweisen lassen, dann müsste man

1) Sen. Cons. ad Polyb. 28.

2) id. Cons. ad Marc. 20.

3) id. ib. 24.

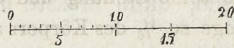
4) id. ib. 19.

wohl dazu übergehen, den Gegenstand, auf welchen der Genius<sup>1)</sup> sich stützt, doch nicht für eine Fackel anzusehen; der Genius hörte dann auf Todesgenius zu sein<sup>2)</sup> und ich möchte dem Palmträger am ersten jene Worte in den Mund legen: »metasque dati pervenit ad aevi«.

Von der dritten Abtheilung des Reliefs ist leider nichts erhalten, auch nicht soviel, dass man auf diesen Theil der Darstellung irgend sicheren Schluss machen könnte. Vielleicht stand auch dort eine Herme (etwa der Mutter) oben; aber was entsprach dann unten dem Genius? für einen zweiten Genius dürfte es an Raum fehlen. Daraus, dass die Hauptfigur dieser Seite zugewandt ist, könnte man schliessen wollen, dieselbe habe nach dem Gegenstande dieser Abtheilung hingesehen; allein weder deutet ihr Blick, welcher über den Tafelrand hinausgeht, dies an, noch scheint mir diese Annahme überhaupt zulässig, weil ja dann der Gegenstand der dritten Abtheilung noch mehr in den Vordergrund treten würde, als die Hauptfigur. Kurz, für diese ganze Abtheilung habe ich nicht einmal eine positive Vermuthung aufstellen können.

Was nun das Kunstwerk als solches angeht, so glaube ich vor Allem auf die bewundernswerthe Harmonie in der Gesamtauflage hinweisen zu sollen; einige Maassverhältnisse mögen diese beweisen.

Die Maassverhältnisse des Ganzen beruhen — es handelt sich hier nur um das eigentliche Reliefbild — nicht auf einfachen Zahlverhältnissen, sondern in den Hauptsachen liegt die harmonische Linientheilung zu Grunde. Damit soll keineswegs gesagt sein, der Künstler habe alles Einzelne vorher nach der sectio aurea berechnet; aber die Geltung dieses Linienverhältnisses ist doch eine unzweifelhafte und, wo wir dasselbe auch begegnen mögen, eine wirkungsvolle. Es verhalten sich also untereinander — man vgl. die Figur: ab zu bc wie bc—ab zu ab, d. h. es verhält sich die Breite zur Höhe wie die Differenz von Höhe und Breite zur Breite<sup>3)</sup>. Als Mittelpunkt des Ganzen tritt scharf genug hervor die untere Spitze der Saumfalte unter der



1) Es ist nicht etwa ein Angehöriger; denn dann würde er nicht nackt dargestellt sein.

2) Oder könnte er doch vielleicht Todesgenius bleiben?

3) In Zahlen ziemlich genau  $6,60 : 10,75 = 10,75 : 17,35$ .

rechten Hand; die Höhe dieses Punktes über der Fusssohle der Hauptfigur ist aber der Breite des Ganzen gleich (zugleich  $00' = 00''$ ) und steht also auch in demselben Verhältnisse zur Bildhöhe. Die Breite des Reliefs ferner wird oben durch die inneren Endpunkte der Kranzbevestigungen (von rechts nach links und von links nach rechts) doppelt harmonisch getheilt; d. h. es verhält sich  $de:ec = ec:cd$  und  $ce':e'd = e'd:cd$ ; dabei ist aber  $ee'$  gleich der Fusslänge<sup>1)</sup> und  $ed$  resp.  $e'e$  gleich der Schulterbreite. Und somit darf man sagen, dass in gewisser Weise die Fusslänge<sup>2)</sup> der Hauptfigur Grundmaass für die Gesamtdarstellung sei.

Als Relief zeigt die Tafel einerseits eine weise Benutzung des Raumes, indem nirgendwo unangenehme Lücken und doch ebensowenig irgendwo Ueberfüllung oder Gedrängtheit entstehen, andererseits aber sind Verkürzungen und Verdeckungen vermieden, soweit es unbeschadet der Gesamtwirkung angemessen und möglich war. Die Gesichter erscheinen in Halbprofil, also die Mitte haltend zwischen den Profildarstellungen, wie sie z. B. das Diptychon melertense<sup>3)</sup>, und den en face-Bildern, wie sie die meisten Consulardiptychen zeigen<sup>4)</sup>. Ebensowenig wie die Gesichter erscheinen andere Körpertheile in Folge der Anordnung entstellt; man müsste den etwas auswärtwärts gekehrten rechten Fuss der Trauernden oder die linke Hand des Palmträgers als solche Entstellungen bezeichnen. Aber dies führt zur Betrachtung des Einzelnen.

Was also das Einzelne angeht, so macht sich erst recht bei dessen Betrachtung die Sicherheit der Künstlerhand bemerkbar, welche weit entfernt von Unbeholfenheit und Rohheit und nicht weniger entfernt von spielender Tiftelei, das Schabmesser gewandt zu führen wusste. In leichtesten Schraffirlinien sieht man die Spuren des Instrumentes das Ganze überlaufen, wo nicht die Hände des Lesenden oder das Pult diese Spuren verwischt haben. Bei Ausführung des Hintergrundes und bei Nebendingen, wie bei der Lotosblume, der

1) Der Fuss scheint verhältnissmässig klein durch seine Stellung und die Art der Bearbeitung des Stoffes; ich nehme die Fusslänge zu  $\frac{1}{6}$  des Körpers an.

2) Zu ihr steht die Schulterbreite im Verhältnisse. — Die Breite des Reliefbildes ist also gleich der doppelten Schulterbreite vermehrt um die Fusslänge.

3) Bacchuspriesterin.

4) Z. B. das des Consul Anastasius in London.

Muschel, dem Kranze u. s. w. werden die Schnitte energischer und vermitteln bisweilen durch allmähliche Richtungsänderung die nicht parallelen Contouren benachbarter Figuren, z. B. zwischen der herabhängenden Kranzschleife und den Contouren des Haupthaars der Trauernden. — In der Behandlung des Faltenwurfes, der übrigens mit edler Maasshaltung verwendet ist, zeigt der Künstler unzweifelhaft Gewandtheit; was man daran tadeln möchte (z. B. an der Drappirung über dem linken Unterschenkel der Trauernden), kommt wenigstens theilweise auf Rechnung des Abschleifens der betreffenden Partien; die Drappirung des Oberkörpers und die Profilirung der ganzen Hauptfigur verdient wohl keinen Tadel. Eine entschiedene Schwäche des Künstlers scheint hingegen die Behandlung der Hände und namentlich der Finger gewesen zu sein, wenn schon auch bei diesen das Abschleifen manches verdorben haben mag. Wie sehr derselbe sonst die Körperformen zu behandeln verstand, davon liefert die ganz vortreffliche Gestalt des kleinen schlanken Palmträgers einen sprechenden Beweis, einen Beweis, den selbst das unerbittliche Leseputz nicht abzureiben vermochte. Eine nicht zu verläugnende Härte, und ich möchte sagen Eintönigkeit zeigt endlich das Palmblatt: aber auch dieses ist nicht mehr in seiner ursprünglichen Form vorhanden.

Es erübrigt noch, auch der Frage zu gedenken, welcher Zeit das Relief zuzutheilen sei. So lange ich dasselbe nur flüchtig gesehen, waren es hauptsächlich die Schriftzüge, welche mich veranlassten, eine ziemlich späte oder gar sehr späte Zeit der römisch-griechischen Kunst dafür anzunehmen. Erst nachdem mir eine genauere Betrachtung des Ganzen wie des Einzelnen möglich geworden, glaube ich, im Hinblick auf all das Vorstehende spätestens die constantinische Zeit dafür anzusetzen zu sollen. Vielleicht wird man unter Erwägung des Umstandes, dass die Schriftzüge an Werken von dieser Art wohl ebenso wenig, als die auf Graburnen und Wänden den Kriterien der Steininschriften sich bequemen, noch in die vorconstantinische Zeit zurückgreifen müssen. Jedenfalls aber dürfte das Relief dem Vortrefflichsten beizuzählen sein, was der rheinische Boden von den bewahrten Schätzen der Römerzeit seit Langem hat hervortreten lassen, und es ist um so mehr zu bedauern, dass er dasselbe, wenn er es in besserem Zustande empfing, nicht unverletzt zu bewahren vermocht hat.

Carl Bone.