

Ein angebliches Elfenbeindiptychon des Maximinklosters bei Trier.

Von

Dr. Hans Graeven.

Hierzu Tafel V.

„*Ad D. Maximini prope Treviros liber est epistolarum D. Pauli. Eius libri frons una praefert tabellae eburneae oblongae dimidiam partem; continetque imaginem Judithae, mira elegantia caelatum. Stola ei matronalis, praecincta et super hanc palla humeros ambiens. In capite pileolus cum lemniscis volantibus. Ex humero dextro tenuis fascia dependens ense lateri sinistro adaptat. Dextra elata gestat tres in unum compactos vultus; barbato duo truces et muliebrem mollem unum. Credo arcano intellectu Mundum Carnem et Daemonem supponi pro capite Holofernīs, quem animus victor exemplo Judithae decollat, cum tres illos hostes debellat. Dextra lyram sustentat, prisca specie cornibus utrimque praefixam; quae lyra pertinet ad sanctae Viraginis triumphum, quando ipsa Deo laudes concinuit Choro interim matronarum et virginum atque iuvenum in organis et citharis psallente. Altera media pars, uti dixi, magno sane damno inferne recisa est exhibitura fortasse scripturam aut titulum aliquem, si adesset. Ceterum hanc quoque tabellam inter Diptycha reposuerim.*“

Die vorstehenden Worte schrieb der Jesuitenpater Alexander Wiltheim im Jahre 1560, als er einen Anhang zu seiner Publikation eines Lütlicher Diptychons herausgab¹⁾ und darin Beispiele zusammenstellte für die Verwendung antiker Gemmen und Elfenbeinreliefs zum Schmuck christlicher Bucheinbände. Die Stürme der Revolution haben die Schätze der alten Klosterbibliothek in St. Maximin zerstreut und zum grossen Teil vernichtet²⁾.

¹⁾ Appendix ad Diptychon Leodiense auctore R. P. Alexandro Wilthemio societatis presbytero prodiit Leodii apud Joh. Mathiam Hovium a. MDLX, abgedruckt in Gori, Thesaurus diptychorum I, Florentiis 1759, p. 57 ff. — Die Notiz über das Diptychonfragment mit der Darstellung der Judith wurde weitergegeben von Salig, De diptychis veterum tam profanis quam sacris 1731, von Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrét. s. v. Diptyques, von Westwood, Fictile ivories in the South Kensington Museum p. 472.

²⁾ Vgl. Kraus, Ein Diptychon der Abtei St. Maximin bei Trier in Westdeutsche Zeitschrift IV p. 138 ff. — Auf ein erhaltenes Elfenbeindiptychon, das wahrscheinlich aus St. Maximin stammt, habe ich im vorigen Band dieser Zeitschrift p. 153 hingewiesen, und zwar beruhte meine Vermutung über dessen Herkunft aus dem Kloster

Ob der betreffende codex mit den Episteln Pauli sich bis auf unsere Tage gerettet hat, vermag ich nicht zu sagen; das Elfenbeinrelief, das seinen Deckel einst zierte, ist noch vorhanden.

Bevor ich das Original kennen lernte, hatte ich bereits aus Wiltheims Beschreibung geschlossen, dass die von ihm aufgestellte Deutung falsch sein musste. Eine Judith mit drei Köpfen in der Hand und mit der Leier war undenkbar, das Musikinstrument legte die Vermutung nahe, dass die Figur des Reliefs eine Muse, die Köpfe in ihrer Hand Masken gewesen waren. Musenbilder finden sich auf zweien der erhaltenen antiken Elfenbeindiptychen. Das eine derselben, im Domschatz zu Monza¹⁾, zeigt auf der rechten Tafel einen sitzenden Mann mit der Rolle in der Hand, einen Denker oder Dichter, der dem Saitenspiel der auf der linken Tafel ihm gegenüberstehenden Muse lauscht. Von ähnlicher Komposition mag das Diptychon gewesen sein, von dem nur eine Hälfte erhalten ist mit der Figur einer an einen Pfeiler lehrenden Muse²⁾. Diese Elfenbeintafel kam 1875 in einem Grabe bei Trier ans Licht und gelangte bald darauf ins Antiquarium des Berliner Museums. Ebendasselbst entdeckte ich, als ich vor Jahren den Bestand der dortigen antiken Elfenbeinskulpturen zu katalogisieren hatte, das Tafel V Fig. 1 abgebildete Relief, dessen Identität mit dem von Wiltheim in St. Maximin gesehenen augenfällig war. Wann dasselbe nach Berlin gekommen ist, darüber fehlt eine bestimmte Notiz, es befand sich schon in königlichem Besitz, als das Antiquarium gegründet wurde.

Die Untersuchung des Reliefs ergab, dass es von Wiltheim nicht mit Recht als Diptychonfragment bezeichnet ist. Zwar haben die Grössenverhältnisse des Reliefs in seinem ursprünglichen Zustande³⁾ denen der Diptychen entsprochen⁴⁾, aber auf der Rückseite ist kein erhöhter Rand vorhanden, der auf den Diptychen die für das Wachs vertiefte Fläche umzieht. Ferner fehlen die Spuren der Charniere, die zur Verbindung der Diptychontafeln nötig waren, und auch auf der Vorderseite spricht das Randornament entschieden gegen die ehemalige Verwendung des Reliefs als Schreibtäfel. Das Ornament steht in der Elfenbeinskulptur ganz vereinzelt und ist der Natur des Materials fremd, es muss Werken des Goldschmiedes entlehnt sein. Wir bekommen hier den Eindruck einer Reihe aufgelöteter kleiner Schalen aus Edelmetall. Jede

bei Trier auch auf einer Angabe Wiltheims. Ich musste damals die Frage offen lassen, ob es in Luxemburg ein Coenobium S. Maximini gegeben habe, sie ist mir inzwischen von Pater Josef Braun beantwortet worden. Es hat in Luxemburg nur eine Dependenz des Trierer Klosters existiert unter dem Namen „Refugium S. Maximini“, mit dem von Wiltheim als Aufbewahrungsort des Diptychons genannten „Coenobium“ muss das vor den Thoren Triers belegene gemeint sein.

¹⁾ Abb. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie* I, Ivoires, Paris 1896 p. 46.

²⁾ Abb. in dieser Zeitschrift 60, 1877, Taf. 3.

³⁾ Die Breite beträgt 10,5 cm, die Höhe jetzt 14; einst muss die Platte ungefähr doppelt so hoch gewesen sein.

⁴⁾ Vgl. die Angaben bei Molinier a. a. O. p. 17 ff.

Schale hat einen viereckigen Boden, von dem nach allen Seiten gebuckelte blattartige Wände ansteigen. Zwei derselben strecken ihre Spitzen nach aussen, die Spitzen der beiden anderen sind nach innen umgeschlagen. Die Ausführung dieser dünnen Wände und die Unterarbeitung war sehr mühsam und höchst unpraktisch, da sie sehr leicht abbrechen mussten; so sind denn auch die übergeklappten Enden fast sämtlich zu Grunde gegangen. Es wäre ganz widersinnig gewesen, ein solches Ornament auf einer Diptychontafel anzubringen, die dazu bestimmt war, oftmals hingelegt zu werden, wobei die empfindlichen Teile der sofortigen Verletzung ausgesetzt waren.

Da an den Aussenkanten des Reliefs unterhalb der Schalen eine schmale Leiste vortritt, ist anzunehmen, dass sie in einen Rahmen eingefalzt war. Die diskret angebrachten Bohrlöcher, in der Ecke links oberhalb der Masken, rechts oberhalb der Mützenbänder, scheinen ursprünglich zu sein und haben offenbar dazu gedient, das Relief mit Nieten auf einem Holzgrund zu befestigen. Wir mögen uns denken, dass es die Thür eines Schränkchens geschmückt hat, das Rollen poetischen Inhalts oder das Gerät eines Litteraten enthielt. Die gleiche Bestimmung hatten vermutlich zwei im Louvre aufbewahrte Elfenbeinplatten, jede drei Musen und drei Autoren darstellend ¹⁾, zu denen einst eine dritte Platte mit drei weiteren Paaren gehört haben muss.

Unter den sechs Musen der beiden Pariser Platten ist Thalia, deren Haltung dieselbe ist wie die der Muse auf unserem Relief; Thalia hält dort in der Linken das Pedum, in der Rechten eine komische Maske. Auch sonst sind Musenfiguren nicht selten, die auf der einen erhobenen Hand eine Maske tragen ²⁾, aber bei keiner finden wir ein Maskenconglomerat analog dem Relief aus St. Maximin. Dessen absonderliche Darstellung scheint angeregt worden zu sein durch einen der zahlreichen geschnittenen Steine ³⁾, die drei Masken in ähnlicher Gruppierung zeigen und auch darin mit dem Elfenbeinrelief übereinstimmen, dass hier oft der eigentliche Maskencharakter, der sich besonders in den grossen Augen- und Mundöffnungen ausprägt, zurücktritt und die Masken vielmehr menschlichen Gesichtern gleich werden. Auf dem Elfenbeinrelief unterscheidet sich die Gesichtsbildung der Masken nicht wesentlich von dem Kopf der Muse, nur haben die beiden unteren Masken den hohen Haaransatz, den Onkos, bewahrt, der sie als tragische kennzeichnet. Ob die dritte Maske eine komische sein soll, die in den analogen Gruppen der Steine oft oben auf zwei ernsten Gesichtern ruht, wage ich nicht zu entscheiden.

Zu den tragischen Masken passt das Schwert, das häufig in der Tragödie eine Rolle spielt und in vielen Bildwerken als Attribut der Melpomene ver-

¹⁾ Abb. Fröhner, *Les Musées de France*, Paris 1873; Taf. 36, eine neue Publikation wird in den *Monuments Piot* erfolgen.

²⁾ Vgl. Bie, *Die Musen* p. 27, 78 ff. Zuweilen ist neben der Muse mit der Maske in der Hand eine zweite Maske auf einem Pfeiler liegend dargestellt, und einmal hält eine Musenfigur zwei Masken, die eine in der erhobenen Rechten, die andere in der gesenkten Linken.

³⁾ Vgl. Dieterich, *Puleinella* p. 133, 142.

wandt ist ¹⁾. Während Melpomene sonst das Schwert in der Hand hält, ist es der Muse des Elfenbeinreliefs umgehängt, weil ihr in die linke Hand noch ein anderes Attribut gegeben werden sollte, das die Musen des Dramas niemals führen. Seit die Kunst die Individualisierung der Musentypen durchgeführt hatte, blieb die Leier reserviert für Terpsichore oder Erato. Auf dem Elfenbeinrelief erinnert die Häufung der Attribute, die möglicherweise in der unteren Hälfte noch vermehrt waren, an die der Spätzeit des Altertums geläufigen Darstellungen der sogenannten Panthea, die mit Attributen verschiedener Gottheiten, besonders der Isis und Fortuna, ausgestattet wird ²⁾.

Das Sonderbarste an der Figur ist ihre Kopfbedeckung, für die ich bisher vergeblich eine Parallele gesucht habe. Beim ersten Anblick schien mir das in den Mooren von Thorsberg gefundene Silbergestell verwandt, bestehend aus einem den Kopf umziehenden Reifen, über den mehrere sich kreuzende Bügel gespannt sind ³⁾. Man meint, dass dies Gestell den Oberteil eines Helmes gebildet hat und dass an dem unteren Reifen ein Nackenschirm und zwei Backenlaschen gesessen haben ⁴⁾. Der Vergleich mit der Krone, die auf Münzen des Theodahad das Haupt des Gothenkönigs zierte ⁵⁾, lässt auch die Annahme zu, dass jenes Silbergestell ein kronenartiger Kopfschmuck gewesen ist, aber jedenfalls ist sein Inneres wie das der Krone Theodahads mit Stoff gefüttert gewesen. Kronen mit unausgefüllten Öffnungen zwischen den Bügeln hat m. W. erst das Mittelalter aufgebracht, z. B. trägt eine solche Krone die Statuette der hl. Fides in Conques ⁶⁾. Auch mit deren Krone hat indes die Kopfbedeckung der Musefigur nur eine entfernte Ähnlichkeit, denn hier kann man nicht von eigentlichen Bügeln sprechen. Die Kopfbedeckung der Muse zeigt vielmehr zwischen dem um den Kopf laufenden Reifen und dem beckenartigen Oberstück einen einwärts gebogenen Mittelstreifen, in den Fenster geschnitten sind. Das Ganze hat das Ansehen eines durchbrochen gearbeiteten Metallgefäßes, das umgestülpt auf den Kopf gesetzt ist.

¹⁾ Vgl. Bie a. a. O. p. 74.

²⁾ Vgl. Roscher, Mythologisches Lexikon 1530 ff.

³⁾ Abb. Conrad Engelhardt, Thorsbjerg Mosefund; Bendorff, Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken, Denkschriften der Wiener Akademie Phil. Hist. Cl. 28. Bd. 1878 p. 310 Nr. 11 Taf. XV 3.

⁴⁾ Das ursprüngliche Vorhandensein des Nackenschirmes und der Backenlaschen hat man erschlossen aus den Löchern des unteren Reifens, die indes auch zur Befestigung eines Futterstoffes im Innern des Silbergestelles gedient haben können. Die von Bendorff a. a. O. angeführten Abbildungen von eisernen Helmgestellen, die dem silbernen gleichen sollen, sind mir nicht zugänglich. Für die Frage, ob das Silbergestell als Helmteil verwendet gewesen ist, wäre es wichtig, über die Stärke der Silberstreifen eine genaue Angabe zu haben.

⁵⁾ Abb. Sabatier, Description générale des monnaies byzantines I pl. XVIII 24, 25.

⁶⁾ Die Statuette ist oft abgebildet, zuletzt im Catalogue officiel illustré de l'Exposition rétrospective, Paris 1900 p. 64, vorher z. B. von Havaud, Histoire de l'orfèvrerie française p. 119, daselbst p. 80 Sonderabbildung der Krone.

Das Ornament, das die Aussenseite der Kopfbedeckung überzieht, Kreise mit kräftig markiertem Centrum, wurde besonders beliebt und viel verwandt in der Dekoration der longobardischen Knochenskulpturen ¹⁾. Den Bearbeitern des Knochens und Elfenbeins wurde dies Ornament nahe gebracht durch eines ihrer geläufigsten Produkte, durch die Würfel, auf denen die Augen oft durch solche Punkte mit umlaufenden Kreisen angegeben sind.

Als weitere Zier der Kopfbedeckung dienen zwei breite nach rückwärts flatternde Bänder, ein spezifisch orientalischer Schmuck. Die phrygische Mütze ist auf griechischen und griechisch-römischen Denkmälern oft mit Bändern ausgestattet, doch diese pflegen an den Seiten angesetzt zu sein. In den Sassinidischen Königsdarstellungen, wo an der Kopfbedeckung die von der altpersischen Tracht ererbten Bänder typisch sind und in besonders kräftiger Entwicklung auftreten ²⁾, sind sie stets hinten befestigt wie auf dem Elfenbeinrelief. Die Bänder hier beweisen, dass die Kopfbedeckung der Muse als Abkömmling der phrygischen Mütze anzusehen ist, sei es dass diese in der Spätzeit wirklich die vorliegende Form angenommen hat, sei es dass die Form auf einer phantastischen Ummodelung des Elfenbeinschnitzers beruht. Die phrygische Mütze, die von tragischen Schauspielern in manchen Rollen getragen wurde ³⁾, ist als Kopfbedeckung der Muse aus demselben Grunde benutzt, wie anderswo das Löwenfell auf dem Haupt der Melpomene.

Das unter der Mütze allseitig vorquellende Haar der Muse ringelt sich in kurze Locken. Solche Frisur ist mir an keiner anderen antiken Musenfigur bekannt und ist in der Spätzeit des Altertums überhaupt nicht für Frauendarstellungen verwandt, dagegen tragen in frühchristlichen Denkmälern und speziell in Elfenbeinwerken die Engel nicht selten den 'Tituskopf'. Ich glaube daher, dass der Schnitzer des Musenreliefs dies Detail aus christlichen Darstellungen entlehnt hat.

Taf. V vereinigt mit dem profanen Relief in Fig. 2 die untere Hälfte einer schönen Diptychonplatte in Mailand ⁴⁾, deren obere Hälfte den runden

¹⁾ Vgl. z. B. die Kämme im Museo Civico zu Brescia, abgeb. von Rizzini, *Gli oggetti barbarici raccolti nei musei civici di Brescia*, Brescia 1894, Taf. VII.

²⁾ Vgl. z. B. den Cameo mit der Darstellung der Gefangennahme Valerians durch Sapor, abgeb. von Babelon, *Guide illustré au Cabinet des médailles* p. 127.

³⁾ Unter den erhaltenen antiken Maskendarstellungen scheinen solche mit phrygischen Mützen selten zu sein. In den pompeianischen Bildern, die uns eine Szene der Euripideischen Medea und die Masken der Euripideischen Andromeda vorführen (Abb. Baumeister, *Denkmäler* Fig. 1947, 1948), sind die Masken des Kepheus und der Medea ohne phrygische Mütze, während diese beiden Figuren in antiken Kunstwerken sonst fast durchweg jene Kopfbedeckung tragen. Die einzige Maske mit phrygischer Mütze, die mir bekannt ist, findet sich auf einem unedierten Elfenbeinrelief der Petersburger Eremitage, worauf ein Schauspieler solche Maske im Arme trägt.

⁴⁾ Das Relief gehört dem Principe Trivulzi, Photographie von Giulio Rossi Nr. 109, darnach die Abb. auf Taf. V Fig. 2. Abb. der ganzen Tafel Garrucci *Storia dell' arte cristiana* VI 449, 2; Molinier a. a. O. Pl. VI. Über die Datierung der Tafel vgl. Göttingische Gelehrte Anzeigen 1897 p. 72 ff.

Aufbau des Grabes mit den schlafenden Wächtern daneben und zwei Evangelistensymbolen darüber zeigt. In der hier abgebildeten Hälfte sitzt der Engel vor der halbgeöffneten Grabesthür und kündigt den Frauen die Wundermähr der Auferstehung. Das Mailänder Relief gehört aufs Engste zusammen mit zwei profanen Diptychen¹⁾, deren eines für den römischen Stadtvikar Probianus, deren anderes für die Familien der Symmachi und Nicomachi angefertigt worden ist. In diesen Werken herrscht die Tendenz, alles mit grosser Schärfe und Genauigkeit auszuführen und die Einzelheiten mit realistischer Treue wiederzugeben; das gleiche Bestreben macht sich in dem Relief aus St. Maximin bemerkbar. Es wird schwerlich ein anderes antikes Monument zu finden sein, in dem mit gleicher Deutlichkeit veranschaulicht wird, wie das Schwert umgehängt wurde. Hier sehen wir an der Scheide die beiden Ösen, die zur Befestigung des Tragbandes dienten, und zwar ist die an der Vorderseite der Scheide höher als die der Hinterseite, wodurch bewirkt wurde, dass der Griff nach vorn herüberhing und bequemer gefasst werden konnte. Das Tragband ist als Flechtwerk charakterisiert, der Gürtel, der den Chiton umschliesst, giebt sich als ein gewundener Zeugstreifen zu erkennen. Ebenso sorgfältig wie das Schwert und sein Gehänge ist die siebensaitige Leier gebildet.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal der drei Diptychen ist, dass sie besonderen Wert auf die schöne Ausgestaltung des Randes legen; auch darin geht das Musenrelief mit ihnen zusammen, nur ist hier statt der schönen Flachornamente, die dort verwandt sind, ein für das Material ganz ungeeignetes Muster gewählt. Die Inferiorität, die der Verfertiger des Musenreliefs gegenüber den Schnitzern der Diptychen schon durch die Wahl des Randornaments bekundet, offenbart sich noch mehr in seiner Figur. Die Falten des Gewandes haben das Lebendige verloren, der Ärmel wirkt lederartig. Das Gesicht der Muse ist äusserst plump, wozu vor allem die hässliche Nase mit der abgeschrägten Spitze beiträgt. Die Iris der Augen ist ohne Andeutung der Unterlider auf die Wange gelegt, das Haar, mehr auseinander gewirrt, macht bei weitem nicht den schönen Eindruck wie das Gelock des Engelkopfes auf dem Mailänder Relief. Alles lässt darauf schliessen, dass das Musenrelief zwar aus derselben Kunstrichtung stammt wie die im vierten Jahrhundert in Rom entstandenen Diptychen, dass es aber nicht unerheblich jünger ist.

¹⁾ Abb. beider Diptychen Molinier a. a. O. Pl. IV und p. 43.