

Zu spätrömischen Elfenbeinen des Westreichs.

Von

Richard Delbrueck.

Hierzu Tafel 27—36*).

Die Voraussetzungen für die historische Einreihung der sicher oder vermutlich westlichen Elfenbeinarbeiten zwischen dem Ende des 4. und den ersten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts sind ungünstig. Nur wenig ist erhalten. Östliche Vergleichsstücke derselben Zeit sind selten, daher sich schwer beurteilen läßt, inwieweit die westlichen Arbeiten eigenartig sind. Daten hat man fast nur bei den Consulardiptychen. Für die übrigen Elfenbeinwerke eine ideale Chronologie nach ihrem Stilcharakter zu konstruieren, ist ebenso unsicher wie die Feststellung örtlicher Besonderheiten und gegenseitiger Beeinflussungen zwischen den verschiedenen Zentren des künstlerischen Lebens¹⁾.

Ich behandle hier hauptsächlich Elfenbeinwerke, die sicher oder wahrscheinlich im Westreich entstanden sind und zu denen ich hoffe, etwas mehr sagen zu können als vor zwanzig Jahren bei der Herausgabe der Consulardiptychen und verwandten Denkmäler. Vielfach entsprechen meine Auf-

*) Die Druckstöcke für die Tafeln 27, 1 u. 2; 28; 30, 1 u. 2; 32, 2 u. 3; 33; 34; 35; 36, 2 wurden dankenswerterweise vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz zur Verfügung gestellt.

¹⁾ Wichtigste und abgekürzt zitierte Literatur:

Geschichte: W. Liebenam, *Fasti consulares imperii Romani* von 30 v. Chr. bis 565 n. Chr. Kleine Texte hsg. von H. Lietzmann Nr. 41—43 (1909). — A. Degrassi, *I fasti consolari dell'impero romano dal 30 a.C. al 613 d.C.* Sussidi eruditi III (1952). — O. Seeck, *Geschichte des Untergangs der Alten Welt*, 6 Bde. (1910—1921). — S. Dill, *Roman society in the last century of the western empire*² (1921) (unentbehrlich für Kultur- und Geistesgeschichte). — LP = *Liber Pontificalis* ed. Duchesne. — RE = Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyklopädie. Elfenbeine*: CD = R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler* (1929). Rez.: E. Weigand, *Krit. Ber. zur kunstwiss. Literatur* 3, 1930/31, 43 ff. — V = W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Kataloge des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz* 7² (1952). — E. Baldwin Smith, *Early christian art and a school of ivory carvers in the Provence* (1918). Zustimmend: E. Weigand, *Krit. Ber. zur kunstwiss. Literatur* 3, 1930/31, 55 ff. — H. Schrade, *Vorträge d. Bibl. Warburg* 1928/29 (1930) 66 ff. — A. C. Soper, *The italo-gallic school of early christian art* (in: *Art. Bull.* 20, 1938, 145 ff.). — O. Reichl, *Arch. Anz.* 1932, 543 ff. (Mailand). — K. Wessel, *Eine Gruppe oberitalienischer Elfenbeinarbeiten* (in: *Jahrb. Arch. Inst.* 63/64, 1948/49, 111 ff.). — E. P. de Loos-Dietz, *Vroeg-christelijke ivoren* (1947). — Die Arbeiten über Elfenbeine, in denen die hier zu behandelnden Stücke besprochen werden, sind in der Regel nicht einzeln zitiert, da sich alle Nachweise bei Delbrueck a. a. O. und bei W. F. Volbach a. a. O. finden. *Sonstige Denkmäler*: M. van Berchem - E. Clouzot, *Mosaiques chrétiennes du 4ème au 10ème siècle* (1924). — KP = R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933).

fassungen nicht denen der von Ch. R. Morey begründeten amerikanischen Schule, die auch in Europa viele Anhänger gefunden hat. Dabei kann niemand die Leistung der amerikanischen Kollegen, außer Ch. R. Morey besonders E. Baldwin Smith, Marion Lawrence, A. Coburn Soper u. a., höher einschätzen als ich. Sie haben durch systematische Sammlung und Sichtung des Materials und durch klare Formulierung von Problemen die Forschung weit vorwärts getrieben. Da ich mich mit ihnen im Streben nach langsamer Annäherung an die historische Wahrheit einig weiß, wende ich mich nur dann ausdrücklich gegen ihre Auffassungen, wenn es sachlich unvermeidbar scheint. Sonst überlasse ich dem Leser die Entscheidung.

Elfenbein²⁾ wurde auf dem Seewege aus Indien und Ostafrika, vorwiegend über Ägypten, in geringeren Mengen auch auf den asiatischen Karawanenstraßen, in das Mittelmeergebiet eingeführt. Es konnte frei gehandelt und verarbeitet werden; die höfischen und fiskalischen Werkstätten, vielleicht auch kirchliche Zentralen werden größere Posten übernommen haben. Die Verarbeitung erfolgte wohl besonders in den reichen Großstädten. In den ägyptischen Papyri, die so viel für das Kunsthandwerk der Chora ergeben, kommen Gold- und Silberschmiede oft vor, während Elfenbein kaum erwähnt wird³⁾. Ferner sind die ganz wenigen nachweislich gallischen Elfenbeintafeln — die Diptychen des Constantius III. (CD 36 = V 34), des Aetius (?) (CD 37 = V 36) und des Asturius (CD 4 = V 3) — auffallend dünn und, abgesehen von dem erstgenannten, künstlerisch gering. Ausnahmen gab es gewiß oft. Ein Elfenbeinschnitzer unterlag als Künstler nicht dem Aufenthaltszwang der lebenswichtigen Berufe⁴⁾, konnte sich also innerhalb des ganzen Reiches frei bewegen; er selbst und seine gesamte Ausrüstung fanden bequem auf einem Esel Platz. Daß Elfenbeinwerke auswärts bestellt und von dort geliefert wurden, wird vorgekommen sein, nur nicht, wenn sie terminmäßig eintreffen mußten; z. B. war die Frist zwischen der Designation eines Consuls und der Verteilung der Diptychen, mit denen er zu den Festlichkeiten seines Amtsantrittes am 1. Januar einlud, in der Regel viel zu kurz, als daß bei winterlichen Verkehrsverhältnissen auf rechtzeitige Lieferung hätte gerechnet werden können.

Während des 5. und 6. Jahrhunderts sind die wirtschaftlichen Voraussetzungen der bildenden Kunst im Westreich viel ungünstiger als im Ostreich, wo wenigstens in den festen Großstädten das Leben ungestört weiterlief.

Was zunächst Rom selbst betrifft, so verlor es zwischen dem Anfang des 5. Jahrhunderts und der Übernahme der Statthalterschaft durch Odovacar einen großen Teil seines ererbten Reichtums. Zwar ist die erste Plünderung durch Alarich 410 merkwürdig schnell überwunden worden, wie groß der anfängliche Schreck auch war. Der Wiederaufbau der beschädigten Bauwerke kam sofort in Gang⁵⁾. Die Bevölkerung kehrte so schnell zurück, daß die *Annona* erhöht werden mußte⁶⁾. Honorius feierte seine *Tricennalia* 411 in

²⁾ RE s. v. Elfenbein. — E. H. Warmington, *Commerce between the Roman empire and India* (1928) 162 ff. u. Index.

³⁾ Th. Reil, *Beitr. zur Kenntnis des Gewerbes im hellenistischen Aegypten* (1913).

⁴⁾ RE s. v. *eborarii*. — Cod. Theod. XIII 4.

⁵⁾ Cod. Theod. XV 48—53.

⁶⁾ Orosius VIII 40, 1. — Olympiodorus fg. 25.

Rom, was die geflüchteten Familien des Hochadels zur Rückkehr veranlassen mußte. Es gab so viel Arbeit, daß noch 412 die Provinzialbehörden angewiesen wurden, aus Rom versprengte Angehörige wirtschaftlicher Zwangsverbände zurückzuschicken⁷⁾. Die Kirche verfügte über reiche Mittel, nicht nur für die Armen, denn die silbernen Kultgeräte, die der spätere Papst Coelestinus *post ignem Geticum* nach S. Maria in Trastevere weihte, wogen immerhin 246 römische Pfund⁸⁾. Das Reisegedicht des Rutilius Namatianus 415 läßt erkennen, wie wenig von einer Verarmung der Oberschicht zu spüren und wie vollständig das Vertrauen in die Zukunft wiederhergestellt war. Überhaupt scheint dem Sturmjahr 410 in Rom ein Aufschwung gefolgt zu sein. Dann kamen allerdings schwere Schläge. In die europäischen Provinzen drangen Barbaren ein, plünderten und nahmen die Landgüter mindestens teilweise in Besitz. Seit 426 ging Afrika an die Vandalen verloren. Doch dürften die großen Familien, von denen viele in allen Provinzen des Reiches begütert waren, nicht sämtlich verarmt sein. 455 erfolgte die radikale Ausplünderung Roms durch Geiserich. Er entführte auch die werktätige Bevölkerung *multaque milia captivorum, prout quique aut aetate aut arte placuerant*⁹⁾. Wie völlig damals das Selbstvertrauen der Römer gebrochen war, liest man in dem Panegyricus des Sidonius für Avitus¹⁰⁾, der 456 als Kaiser aus Gallien nach Rom kam; diese Panegyrici, die vor dem Hof und dem Senat deklamiert wurden, sind nicht freie Dichtungen, sondern hochhoffizielle Manifeste. Jupiter thront inmitten der Götter, da kommt Roma, sich ihm bittflehend zu Füßen zu werfen:

*cum procul erecta caeli de parte trahebat
pigros Roma gradus, curvato cernua collo
ora ferens, pendent crines de vertice, tecti
pulvere, non galea, clipeusque impingitur aegris
gressibus, et pondus, non terror fertur in hasta.*

Unheimlich und verzweifelt müssen diese Verse in den kahlen Sälen des ausgeraubten Palatium geklungen haben. Die Fassung kehrte zurück und damit die unvergessenen Ansprüche; in dem Panegyricus für Maiorianus¹¹⁾ 458 thront Roma wieder in Herrlichkeit und nimmt Tribute aus aller Welt entgegen; nur Afrika erfleht seine Befreiung von den Vandalen, die man in Rom zuversichtlich erwartet. In diesen beiden Panegyrici wird die Möglichkeit rettender Hilfe aus dem reichen und mächtigen Ostreich nicht einmal angedeutet. Avitus setzt seine Hoffnungen auf die Westgoten, Maiorianus auf die zusammengefaßten Kräfte der Reste des Westreichs, beide vergeblich.

Das folgende Jahrzehnt brachte wieder eine gewisse Entspannung. Die Briefe, die Sidonius in den Jahren 467/8 aus Rom schrieb, lassen erkennen, daß seine Standesgenossen zu ihrer mit amtlicher Repräsentation und ge-

⁷⁾ Cod. Theod. XIV 2, 7; 7, 2.

⁸⁾ LP I 230.

⁹⁾ Chron. min. I p. 484, 1375.

¹⁰⁾ Sidonius C. VII v. 43 ff.

¹¹⁾ Sidonius C. V v. 13 ff.

lehrten Neigungen ausgefüllten Muße zurückgefunden hatten¹²⁾). Aber die Hoffnung auf Selbsthilfe des Westens war allerdings geschwunden. Der Panegyricus auf Anthemius¹³⁾ 468 erbittet, ja erfleht die Hilfe des Ostens. Wie die Sonne ist der Kaiser und Consul von dort gekommen. Das junge Konstantinopel wird ehrfurchtsvoll begrüßt: *salve sceptrorum columen, regina Orientis* etc. Roma begibt sich in vollem Staat zu Aurora und bittet in langer, demütig stolzer Rede, den Helden und Philosophen Anthemius ihr als Retter zu senden: *nostram ut tueare senectam*. Ihre Bitte wird höflich, wenn auch etwas kurz bewilligt. Eine vollständigere Kapitulation der Alma Roma wäre kaum denkbar.

Beim Sturz des Anthemius 472 erfuhr Rom eine erneute Plünderung durch die Barbaren Ricimers. Mit der Regierung des Olybrius beginnt dann eine längere Ruhezeit, die bis zu den Angriffen Justinians auf die gotische Herrschaft währt. Auch in den dunkelsten Zeiten scheint es aber in Rom noch immer reiche Leute gegeben zu haben, vielleicht weil das Wirtschafts- und Steuersystem des Staates, sehr zum Segen der Kunst, die Reichen reicher und nur die Armen ärmer machte; auch lassen die Gesetze genügend erkennen, daß die Bildung großer Privatvermögen auf dem Wege der Korruption möglich und üblich blieb.

Die wichtigsten Auftraggeber für Luxuskunst waren in Rom folgende. Zunächst der Senatsadel; sein außerordentliches Selbstgefühl ist bekannt genug. Gewiß war ein großer Teil dieser Familien nicht römischen Ursprungs und sich dessen durchaus bewußt, sogar stolz darauf; stammte doch z. B. die heilige Paula von Agamemnon ab. Aber gerade die Adoptivrömer gebärdeten sich gern echt altrömisch, was der Erhaltung einer römischen Kunstweise auch über deprimierende Zeiten hinweg günstig sein mußte. Ein zweiter Auftraggeber blieb der Hof. Bei der Einrichtung Ravennas als Fluchtresidenz wurde ja Rom keineswegs aufgegeben, verblieben dort höfische und fiskalische Werkstätten, sicher z. B. die Moneta, die allerdings mit ihren erblich gebundenen und dadurch sozial gesicherten Arbeitern nicht besonders leistungsfähig war. — Endlich sind die Aufwendungen der Kirche im Verhältnis zu der grimmigen Zeit außerordentlich groß.

Alle diese Auftraggeber müssen auch künstlerisch ausgeführte Elfenbeinarbeiten bestellt haben, so der Senatsadel die jährlichen Consulardiptychen, der Hof die Amtsditychen, die Kirche die Diptychen für die Namenslisten der Commemoratio, Reliquienbehälter, Bischofsstühle u. a. m. Nach diesen Voraussetzungen ist in Rom im 5. und 6. Jahrhundert eine trotz der Ungunst der Zeiten beträchtliche Luxuskunst auch in Elfenbein anzunehmen, die einheimische Tradition fortführte, ohne sich deshalb, wie gleich auszuführen sein wird, gegen andere Gebiete des Reiches abzuschließen. Rom als 'backwater' aufzufassen, scheint mir doch nicht gerechtfertigt.

Es ergab sich von selbst, daß eine Großstadt, in der es eine so reiche, luxuriös lebende Oberschicht gab, ständige Verbindungen zum Ostreich

¹²⁾ Sidonius ep. I 5—10. — S. Dill a. a. O. 331 ff.

¹³⁾ Sidonius C. II v. 12 ff. 387 ff. 452.

unterhielt. Da waren zunächst die verwandtschaftlichen Beziehungen der Höfe. 425 kehrte die in Konstantinopel aufgewachsene Galla Placidia mit ihrem Sohne Valentinianus III. aus dem Osten nach Rom zurück. 437 vermählte Theodosius II. seine Tochter Licinia Eudoxia mit ihrem römischen Vetter; wie reich ihre Mitgift war, ersieht man aus den hohen Summen, die Papst Xystus (432—440) für Bauten und Kirchenggeräte ausgeben konnte¹⁴). In ihrem Gefolge befanden sich mindestens Modekünstler, da sie in Rom einen persönlichen, imposanten Kopfschmuck einführte, wie ihre Münzbildnisse zeigen¹⁵). Nach der Katastrophe von 455 brachten Anthemius und Eufemia in das ausgeblutete Rom einen neuen Strom von Gold und Luxus, wie wieder die großen Aufwendungen des Papstes Hilarus (461—468) erkennen lassen¹⁶). Auch als der Nachfolger des Anthemius, Olybrius, 472 aus Konstantinopel kam, wird er seinen Hofstaat und das nötige Geld mitgeführt haben. Abgesehen von diesen Sonderanlässen bestanden dauernde Beziehungen zwischen den mächtigen Persönlichkeiten und Geschlechtern beider Hauptstädte, ferner zwischen der römischen Kurie und den Bischöfen des Ostens, vor allem durch die Teilnahme römischer Kleriker und Senatoren an den weltwichtigen Konzilien. Auch hatten, wie gesagt, römische Familien vielfach Besitz im Ostreich. Als dann die Herrschaft in Italien an germanische Führer übergang, gab allein das mächtige und reiche Konstantinopel mit seinem Kaiserhof den Gebildeten noch inneren Halt und Hoffnungen für eine Zukunft, mochte man sich auch mit den Herren des Tages in mehr oder weniger würdiger Weise zu vertragen haben. Die Kirche erhielt dauernd reiche Geschenke aus Konstantinopel, so besonders unter Papst Hormisdas (514—523) und Vigilius (537—555), dieser von Belisar nach dem Vandalensieg¹⁷).

Endlich, die unentbehrlichen Luxuswaren kamen sämtlich aus dem Ostreich: Edelsteine, seidene Gewänder, Pfeffer, andere Gewürze, der Weihrauch der Kirchen u. a. m. Die Händler, die nach Südgalien und Spanien fuhren und dort gegen solche Waren Rohstoffe und örtliche Fabrikate eintauschten, legten in Puteoli und Ostia an, gewiß nicht, ohne in Rom Geschäfte zu machen. Daß auf Grund dieser Beziehungen und des Imports von Luxuswaren auch künstlerische Anregungen und selbst Künstler nach Rom kamen, ist wohl mehr als eine bloße Vermutung.

Politisch und militärisch wichtiger als Rom waren die beiden Residenzen Oberitaliens, Mailand und Ravenna, ferner bis zur Zerstörung 455 Aquileja. Andererseits fehlte ihnen die traditionsreiche Bildungsschicht des Senatsadels; auch ihre Bischöfe standen, wenn man von Ambrosius absieht, dem Nachfolger Petri nicht gleich. Was Mailand anbetrifft, so ist zu bedenken, daß sein Hinterland, die Poebene, unter den Kriegen des frühen 5. Jahrhunderts, die Stadt selbst durch die Plünderung Attilas nicht weniger gelitten haben können als Rom. Ravenna allerdings war sicher und ein reicher

¹⁴) LP I 232 f.

¹⁵) KP Taf. 24.

¹⁶) LP I 242 ff.

¹⁷) LP I 269 ff. 285. 296.

Handelsplatz, aber doch schwerlich ein Kulturzentrum höheren Ranges¹⁸⁾. Oberitalien steht seit der Kaiserzeit und schon viel früher in dauernden Beziehungen zum adriatischen Gebiet, zu Hellas, Kleinasien, und in der Spätzeit natürlich auch zu Konstantinopel. Jedoch sind wenigstens vor Theoderich kaum enge Analogien festzustellen; so haben z. B. die Mosaiken von S. Nazaro e Celso¹⁹⁾ mit denen im Palast des Theodosius II.²⁰⁾ aber auch gar nichts gemeinsam. Ebenso wenig gelingt es wenigstens mir, eine nähere Verwandtschaft etwa zwischen dem Prinzensarkophag in Konstantinopel²¹⁾ und ravenatischen Sarkophagen²²⁾ zu erkennen. Daß zwischen den drei Hauptstädten Italiens ständige Verbindungen liefen, die auch ihre Bildkunst mitbestimmten, ist selbstverständlich. M. E. läßt sich aber beim jetzigen Stand der Forschung kaum sagen, welche gegenseitigen Abhängigkeiten bestanden. Oberitalien mit Gallien als 'keltorömisches' Gebiet mit eigenem, einheitlichem Kunstcharakter zusammenzufassen, ist m. E. bedenklich. Südgallien hatte ständigen Seeverkehr mit der Westküste Italiens und den Häfen des Südostens. Von dort kamen nach Gallien — aber nicht nur dorthin — die allgegenwärtigen 'Syrier', d. h. wohl Orientalen im weiteren Sinne, die in Handel und Handwerk so tätig und auch im kirchlichen Leben einflußreich waren. Jedoch mindestens in den nördlichen Teilen des Landes hält sich der gallisch-germanische Subhellenismus in seiner lebendigen Frische. Das zeigt z. B. das oben erwähnte Trierer Diptychon des Constantius III. (CD 36 = V 34) von 417. Auf anderen Gebieten scheint er nicht eingewirkt zu haben. Die gallischen Marmorsarkophage fallen z. T. noch in den Anfang des hier berücksichtigten Zeitabschnittes. Die aus Pyrenaeenmarmor²³⁾ sind sicher in Gallien hergestellt, die aus lunesischem Marmor importiert, also römisch; allerdings wäre durchaus möglich, daß gallische Unternehmer Parzellen in den Brüchen von Luni gepachtet und dort nach einheimischen Entwürfen gearbeitet hätten. Aus welchen einheimischen oder ausländischen Marmorarten die oberitalischen Denkmäler bestehen, ist noch nicht untersucht; die Sarkophage von Ravenna gelten als prokonnesisch. Feststellung der Marmorarten hätte den Spekulationen über kunstgeschichtliche Zusammenhänge voranzugehen.

Nach diesen Voraussetzungen möchte ich von der Annahme ausgehen, daß die stadtrömischen Consulardiptychen in Rom gearbeitet sind, wenn auch nicht notwendig von autochthonen Römern, falls es solche gab. Wenn andere Elfenbeinarbeiten den Consulardiptychen ganz nahestehen, ist dasselbe am wahrscheinlichsten. Entfernen sie sich weiter, so bleibt offen, ob sie in eine Lücke unserer höchst unvollständigen Reihe gehören oder an einem anderen Zentrum entstanden sein mögen. Ikonographische Erwägungen haben für

¹⁸⁾ Sidonius ep. I 8. — S. Dill a. a. O. 332.

¹⁹⁾ M. van Berchem - E. Clouzot a. a. O.

²⁰⁾ The great palace of the Byzantine emperors (University of St. Andrews, London 1947).

²¹⁾ Zuletzt: J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodos. Zeit (1941) 132 ff. Taf. 45 ff. — G. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi III 54 ff. Taf. 299. — A. C. Soper, Art. Bull. 19, 1937, 195 Abb.

²²⁾ M. Lawrence, The sarcophagi of Ravenna. College Art Association (1945) n. 2 (kritischer Katalog, Datierungsvorschläge).

²³⁾ Vorläufig: F. Benoit, Bull. Soc. Nat. des antiquaires de France 1943/44, 135 und Neue Beitr. z. Kunstgesch. d. 1. Jt. I 1 (1952) 157 ff.

diese Fragen seit dem 5. Jahrhundert wenig Gewicht, da Bildtypen durch illustrierte Handschriften, Stoffe u. ä. weit über ihr Ursprungsgebiet hinaus verbreitet werden konnten. Es will mir scheinen, daß diese etwas agnostische Betrachtungsweise am geeignetsten ist, ein lückenhaftes, aber leidlich sicheres Fundament zu bilden, auf dem sich, wenn man will, hübsche Aufbauten errichten lassen. Nur ganz ausnahmsweise habe ich provisorische Orientierungshypothesen konstruiert.

Die für die Elfenbeinwerke anzunehmenden *Bildvorlagen* mußten bei den Consulardiptychen sehr aktuell und genau sein, da es auf jede Einzelheit ankam. Anders bei kirchlichen Arbeiten; hier konnten Miniaturen oder Skizzen als Vorbilder geliefert werden, oder die Werkstatt besaß Musterbücher, oder der Künstler gestaltete aus der Erinnerung z. B. an kirchliche Mosaiken, oder er erhielt schriftliche Anweisungen, wie bei der Quedlinburger *Itala*²⁴⁾. Daß bei größeren Bildzyklen, z. B. denen der fünfteiligen Diptychen für gottesdienstlichen Gebrauch, ein Theologe die Auswahl bestimmte, ist wahrscheinlich. Doch wird in allen diesen Fragen über die Erwägung von Möglichkeiten vorerst kaum hinauszukommen sein.

Die mit den gemachten Einschränkungen wahrscheinlich Rom zuzuweisenden Elfenbeine — und anderen Denkmäler — bilden, wie gesagt, keine chronologisch geschlossene Reihe. So liegt zwischen dem *Missorium* des Aspar 434 (CD 35) und dem Consulardiptychon des Boethius 487 (CD 7 = V 6) fast ein halbes Jahrhundert. Wo das Material reichlicher ist, wie in der Zeit des Honorius und des Odovacar, zeigt sich — was wichtig ist —, daß sehr verschiedene Richtungen nebeneinander hergehen, deren Erscheinen und Verschwinden nicht zu fassen sind. Zwischen den greifbaren Etappen des Verlaufs bestehen zu große und tiefgehende Unterschiede, als daß eine 'Entwicklung' im Sinne der guten alten Zeit angenommen werden könnte. So erklärt es sich, wenn hervorragende Stücke, wie die ganze Gruppe um die *Apotheose* (CD 59 = V 56), nicht sicher zu lokalisieren oder zu datieren sind. Was die auswärtigen Einflüsse auf die stadtrömische Bildkunst betrifft, so wird besonders von den amerikanischen Kollegen und für die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts Oberitalien²⁵⁾ als stark maßgebend betrachtet, eine Annahme, die richtig sein kann, mit der ich aber, wie gesagt, nicht als bewiesen rechnen möchte. Daß seit Theoderich Konstantinopel vorbildlich ist, wird allgemein angenommen; ich möchte vermuten — nicht mehr —, daß dieser Einfluß schon früher sich fühlbar macht und bereits seit Anthemius dominiert. Alexandrinische Elemente sind nicht festzustellen, wobei allerdings zu bedenken ist, daß man nicht weiß, ob und wodurch sich die hohe Kunst Alexandriens von der Konstantinopels unterschied.

Das weiter nicht überraschende Ergebnis der folgenden Ausführungen, als orientierende These vorausgeschickt, wäre etwa folgendes. In honorianischer Zeit pflegt die hochgebildete Oberschicht einen klassizistischen Manie-

²⁴⁾ H. Degering - O. Boeckler, *Die Quedlinburger Italafragmente* (1932).

²⁵⁾ Sehr hypothetische Zuweisungen zuletzt bei K. Wessel, *Jahrb. Arch. Inst.* 63/64, 1948/49, 142 ff.

rismus, der weit in das 4. Jahrhundert und noch höher hinaufreicht. Aus der individuellen Verschiedenheit fast aller Stücke kann auf eine erhebliche Produktion und auf persönliche Selbständigkeit der Künstler geschlossen werden. Die Qualität ist durchweg sehr gut; es war der goldene Herbst Roms. Mit der gleichzeitigen Kunst Konstantinopels besteht kaum ein faßbarer Zusammenhang. Wie lange der honorianische Stil sich hielt, ist nicht zu sagen, vermutlich über die Brandschatzung Roms durch Alarich hinaus, deren Bedeutung, wie bemerkt, nicht überschätzt werden sollte. Im dritten Jahrzehnt scheint ein Umschwung erkennbar. Selbst abgesehen von dem radikal anticlassischen Cameo des Romulus (KP 111) zeigen das Diptychon des Probus und die verwandten Mosaiken von S. Sabina ein ernsteres, schlichteres Temperament. Das könnte mit dem Ruin vieler Familien des Hochadels durch den Verlust Afrikas zusammenhängen, kaum mit der Rückkehr der Galla Placidia aus Konstantinopel und dem Regierungsantritt des jungen Valentinianus III. Die Werke aus seiner späteren Zeit sind sehr verschiedenartig. Eine kleine Gruppe, die ganz hypothetisch etwa 430—440 angesetzt werden könnte, das Diptychon des 'Patricius' in Novara (CD 64=V 64) und die Teilstücke eines Kaiserdiptychons in München (CD 45=V 45), ließe sich in ihrem kargen, peinlich präzisen Stil als letzter Ausläufer des honorianischen Klassizismus verstehen. Das Missorium des Aspar 434 (CD 35) und die verwandten Mosaiken im Langschiff von S. Maria Maggiore sind weder an frühere, noch an spätere Werke anzuschließen; so bleibt unbekannt, ob es sich hier um eine selbständige Episode oder um ein Glied einer verlorenen Traditionskette handeln mag. Wenig später beginnt — vielleicht — die Kunst Konstantinopels die Mode zu bestimmen. Das Prager Consulardiptychon (CD 40=V 40), wenn die für seine Datierung vorzuschlagende Kombination das Richtige treffen sollte, wäre 443 anzusetzen, also einige Jahre nach der Ankunft der Licinia Eudoxia in Rom. Es ist wohl rein östlich, bis auf die aristokratisch-archaische Trabea. Vermutlich in die Zeit des Anthemius, als die 'cana Roma', gestützt von ihrer blühenden Nachfolgerin, sich nach dem Schreckensjahr 455 zu erholen begann, gehören vielleicht die Diptychen mit Roma-Constantinopolis (CD 38=V 38) und Pythagoras-Petrus (CD 39=V 39); innerlich verwandt sind ihnen die delikatsten Mosaiken des Oratoriums von S. Giovanni Evangelista beim Lateran. Wie weit sich in diesen feinen Werken mit frischen östlichen Anregungen noch römische Tradition verbinden mag, läßt sich kaum sagen. Daß es eine solche noch gab, ist anzunehmen; die Tafeln mit Petrus und Paulus (?) in New York (V 147) wären schwerlich anders einzureihen und haben einen ganz eigenartigen Charakter — destruktiv-antiklassisch, leidenschaftlich, erschüttert. Von den Werken der Zeit Odovacars stehen die Consulardiptychen des Basilius 480 (CD 6=V 5) und des Boethius 487 (CD 7=V 6) im Aufbau und im Schema der Draperien den vielleicht anthemianischen nahe, nicht aber in ihrer abrupten, skizzenhaften Manier bei großem Talent. Diesen Stücken ist das fünfteilige Diptychon im Domschatz von Mailand anzuschließen. Ob hier die ernste, verantwortungsvolle Stimmung des römischen Hochadels einwirken mag, dem die Wahrung des römischen Kulturerbes gegenüber den germanischen Machthabern zufiel? Gleich-

zeitig zeigt das Diptychon des Sividius 488 (CD 8=V 7) enge Beziehungen zu oströmischen des 6. Jahrhunderts, und die sorgfältig charakterisierten Bildnisköpfe der damaligen senatorischen Kupferprägung²⁶⁾ können schwerlich aus der durch lange Inzucht degenerierten römischen Moneta hervorgegangen sein. Die wenigen noch verbleibenden Stücke, die auf die Söhne des Boethius zu beziehenden Tafeln von 522 (CD 43=V 43 und CD 44=V 44 u. 44a) sowie das Consulardiptychon des Orestes von 530 (CD 32=V 31) sind einfach oströmisch, bis auf geringe, wenn auch demonstrative Kleinigkeiten, die nur im engsten Kreise der Standesgenossen gewürdigt werden konnten, sowie bei dem Diptychon des Orestes die politisch bedingten Bildnisschilde der gotischen Dynastie. Die Bedeutung der spätesten römischen Diptychen seit Sividius liegt hauptsächlich darin, daß sie vorsichtige Rückschlüsse auf die fast ganz verlorene gleichzeitige Kunst in Konstantinopel gestatten. Das Diptychon des Orestes scheint sogar von einem Schnitzer zu stammen, der längere Zeit vorher dort nachweisbar ist, jedenfalls aber von einem seiner Gesellen.

Honorius (395—423):

Cameo des Honorius und der Maria, 398 (CD 66)

Diptychon des Probianus, 396? 401? 402? (CD 65=V 62)

Diptychon Nicomachorum-Symmachorum (CD 54=V 55)

Diptychon Asklepios-Hygieia (CD 55=V 57)

Diptychon Trivulzio mit den Frauen am Grabe (CD 68=V 111)

Consulardiptychon des Probus, 406 (CD 1=V 1)

Diptychon Lampadiorum, 411? (CD 56=V 54; *Taf.* 27, 1)

Mittelstück eines fünfteiligen Diptychons mit der Auferstehung (V 110; *Taf.* 28)

Consulardiptychon des Constantius III., 417 (CD 2=V 35; *Taf.* 29)

Venatio mit Hirschen (CD 58=V 59; *Taf.* 27, 2)

Gesichert sind die Datierungen des Cameo (CD 66), der Consulardiptychen des Probus (CD 1=V 1) und des Constantius III. (CD 2=V 35), hypothetisch, aber diskutabel die der Diptychen des Probianus (CD 65=V 62) und Lampadiorum (CD 56=V 54), auch wohl des Mittelstücks in München (V 110). Weniger sicher scheint der übliche Ansatz der heidnischen Diptychen gegen 395. Er beruht auf der Erwägung, daß nach dem Edikt des Gratianus 382, das die Einziehung der Tempelgüter anordnete, die heidnischen Familien in Rom die Kosten des Tempeldienstes auf sich nahmen, ferner heidnische Opfer 395 von Theodosius I. unter Strafe gestellt wurden²⁷⁾. Es bleibt jedoch zu bedenken, daß die heidnische Aristokratie sich schon vor 382 demonstrativ zu ihrem Glauben bekannte und das Edikt des Theodosius nicht streng durchgeführt wurde; übrigens waren nur die Opfer selbst verboten, nicht ihre Darstellung. Die beiden Priesterinnen des Diptychons Nicomachorum-Symmachorum (CD 54=V 55) sind zwar Idealporträts zweier Damen dieser Familien, aber es scheint wenig aussichtsreich, ihre Namen und damit vielleicht ein

²⁶⁾ W. Wroth, Catalogue of coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards in the British Museum (1911) *Taf.* 12, 20—23.

²⁷⁾ G. Boissier, *Fin du paganisme* (1891) 270 ff.

Datum für das Diptychon zu gewinnen, da es außer den in der Überlieferung genannten Frauen in beiden Häusern gewiß noch manche anderen gab²⁸). Auf eine Heirat bezieht sich die Darstellung schwerlich, da weder ein Mann noch Amor erscheinen. Die beiden Genetive der Inschrift sind durch einen den Bildern zu entnehmenden Nominativus zu ergänzen, z. B. *sacerdotia*, *strena*. Wie allerdings die beiden sehr reichen Familien dazu kamen, gemeinsam Diptychen zu verschenken, läßt sich kaum erraten. So ist die übliche Datierung nicht zu beweisen oder zu widerlegen; sie mag richtig sein. Das Gleiche gilt für das Diptychon mit Asklepios und Hygieia (CD 55=V 57). Das Diptychon Trivulzio (CD 68=V 111) gehört seinem Stil nach zu der honorianischen Gruppe; ein genauerer Ansatz ist nicht möglich.

Dieser Stil ist der historisierende Manierismus der konservativen Kreise Roms, und zwar, wie die Darstellungen zeigen, sowohl der heidnischen als der christlichen. Die erhaltenen Stücke stammen größtenteils von stark verschiedenen Künstlern; nur bei dem Cameo und dem Diptychon Nicomachorum-Symmachorum, sowie bei dem Diptychon Lampadiorum und dem Münchener Mittelstück könnte jeweils die gleiche Hand vorliegen.

Von honorianischen Denkmälern anderer Art ist den Elfenbeinen nur das Apsismosaik von S. Pudenziana vergleichbar²⁹). Sogar der Silberkasten der Projecta hat wenig mit ihnen gemeinsam und erreicht nicht die gleiche Qualität³⁰). Die Steinmetzen der Sarkophage werden von der hohen Kunst der Oberschicht überhaupt nicht, die Scalptores der Moneta nur selten berührt. Die Frage, ob die arcadianische Kunst Konstantinopels auf Rom eingewirkt haben könnte, direkt oder über Mailand und Ravenna, läßt sich bei der Geringfügigkeit des dort erhaltenen Materials nicht erörtern.

Ich bespreche im einzelnen die Diptychontafel Lampadiorum (*Taf. 27, 1*) und das Münchener Mittelstück (*Taf. 28*), ferner das Consulardiptychon des Constantius III. (*Taf. 29*); die drei Arbeiten gehören eng zusammen.

Die *Lampadii* waren eines der großen Geschlechter Roms; also ist das Diptychon wahrscheinlich stadtrömisch und die erhaltene hintere Tafel die Hauptseite (CD 56=V 54; *Taf. 27, 1*). Auf der verlorenen vorderen Tafel kann ein zweiter Familienname gestanden haben, z. B. Volusianorum — mit diesen waren die *Lampadii* verwandt³¹) — oder auch ein anderes Substantivum, z. B. *strena*. Von den drei Spielgebern ist der mittlere der eigentliche Präsident. Bedeutend größer im Maßstab, in die Trabea gekleidet, hält er das Szepter mit zwei Kaiserbüsten und die Mappa. Der Beisitzer zur Linken des Präsidenten, also am ersten Ehrenplatz, ist älter als der Präsident; er trägt einfache Toga und hat ebenfalls eine Mappa bereit, vielleicht für den Präsidenten. Der zweite Beisitzer, ein Jüngling, auch er in der Toga, bei der ein schmaler Clavus quer über die freie rechte Schulter geht, läßt die rechte Hand leer im Schoß ruhen. Es ist anzunehmen, daß der erste Beisitzer zu den *vir*

²⁸) Anders: E. Weigand, *Jahrb. Arch. Inst.* 52, 1937, 126 ff. — A. Alföldi, *Die Kontorniaten* (1943) 63.

²⁹) M. van Berchem - E. Clouzot a. a. O.

³⁰) O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities in the British Museum* (1901) Taf. 13—18.

³¹) O. Seeck, *Regesten* 456. 465.

illustres gehörte und ein *latus clavus* auf der rechten Schulter gemalt war — ähnlich wie bei dem *vir illustris* Moses im Langschiff von S. Maria Maggiore —, der schmale *Clavus* des zweiten Beisitzers ihn als Angehörigen der geringeren, nicht stimmberechtigten Klasse des Senats, der *viri clarissimi*, kennzeichnet.

Für die Datierung verwertbar sind die Barttracht und die Szepterbüsten. Der Präsident, der Jüngling, der zweite und vierte Wagenlenker im unteren Feld tragen leicht gelockten Jugendbart, der Kinn und Wangen frei läßt. Nur der ältere Beisitzer hat Vollbart. Mindestens bei dem Präsidenten, der schon ein reifer Mann ist, fällt dieser Jugendbart sehr auf; er entspricht dem Bart des 22jährigen Honorius auf dem Diptychon des Probus von 406, ist aber etwas stärker. Vermutlich ist es die untertänige Nachahmung des damaligen allerhöchsten Bartstadiums, das naturgemäß vorübergehend war. Spätestens um 412 muß der Bart des Honorius schon weiter entwickelt gewesen sein, denn auf den Münzen von 419 und 422 bedeckt er Kinn und Wangen vollständig³²). Damit gelangt man zu einem Ansatz um 408—412, zu dem auch die Szepterbüsten passen; die links v. B. ist abgebrochen, man erkennt aber noch, daß sie bedeutend größer war als die andere. In Betracht kommen Honorius und Theodosius II. nach 408, denn zu Lebzeiten des Arcadius müßten es drei Büsten sein. Honorius war 17 Jahre älter als Theodosius II. Da der Größenunterschied auf dem Consulardiptychon des Constantius III., wo Theodosius II. 16-jährig erscheint, bedeutend geringer ist, nähert man sich der durch die Barttracht ermittelten Zeitspanne. Das Jahr 410 fällt aus, da damals Attalus in Rom herrschte, also Bildnisse der legitimen Kaiser kaum offiziell gezeigt sein werden.

Formgeschichtlich läßt die versuchte Datierung sich m. E. weder stützen noch widerlegen. Ein Vergleich der Schrifttafel mit der am Diptychon des Felix 428 (CD 3=V 2) ist nicht möglich, da bei dem Lampadius-Diptychon die Enden der Schrifttafel fortgebrochen sind. Die *Trabea* ähnelt der des Felix, aber auch der *Toga* des Probianus, um 400 (CD 65=V 62); die *Trabea* des Constantius III. 417 (CD 2=V 35) hat eine besondere Form, die wohl damals neben der älteren aufkam. Die von K. Wessel sorgfältig zusammengestellten Analogien in der Tektonik und Ornamentik verteilen sich gleichmäßig auf die drei ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts, können also eine engere Datierung nicht begründen, ebensowenig der Schriftcharakter, da die Entwicklung der römischen Zierschrift in dieser Zeit nicht bearbeitet ist; ich habe nichts Ähnliches bemerkt.

Weitere, lockende Vermutungen sind folgende. Der Präsident erscheint in der *Trabea*, ist aber nicht Jahresconsul, weil dann sein voller Name mit den Titeln auf der Schrifttafel stehen würde; auch ist erst 530 ein *Lampadius* Consul gewesen. Hingegen gab es mehrfach *Lampadii* in höchsten Ämtern, so einen Stadtpräfekten 398, einen zweiten zwischen 402 und 408, einen dritten 410, den Attalus zu seinem *Praefectus Praetorio* machte³³). Alle diese

³²) KP Taf. 19, 5 u. 6.

³³) O. Seeck, Regesten der Kaiser und Päpste für die Jahre 311 bis 476 n. Chr. (1919) 114. — RE. s. v. *Lampadius*.

besaßen natürlich die *ornamenta consularia* und mögen berechtigt gewesen sein, bei hochwichtigen Anlässen in der *Trabea* zu erscheinen; Näheres ist hierüber m. W. nicht bekannt. Wenn nun der Präsident die Spiele nicht als Consul oder sonst in amtlicher Eigenschaft leitet, sondern als Vertreter seines Hauses, so handelt es sich vielleicht um außerordentliche Veranstaltungen, deren Kosten die *Lampadii* trugen, möglicherweise gemeinsam mit einer anderen Familie. Das führt auf eine besondere Gelegenheit, die den römischen Hochadel zu Aufwendungen nötigte und vielleicht auf ein Jahr, in dem kein Consul da war, um die Feierlichkeiten zu bezahlen und zu leiten. Eine solche Situation findet sich innerhalb der möglichen Zeitspanne im Jahre 411. Damals feierte Honorius seine *Vicennalia* in Rom³⁴⁾, ein Consul wurde bis 414 nicht ernannt. Gewiß überboten sich die Geschlechter Roms, die durch die verhältnismäßig gnädige Brandschatzung Alarichs 410 noch keineswegs verarmt waren, in Schaustellungen für die Majestät und das Volk, zumal sich manche, auch die *Lampadii*, unter Attalus kompromittiert hatten.

Zum Schluß einige, eigentlich überflüssige Bemerkungen über den Kunstcharakter des Diptychons; seine hohe Qualität läßt sich nicht demonstrieren. Die drei Spielgeber sind fein differenziert in den Silhouetten, der Kopfhaltung, dem Blick, den Gesichtern, obwohl sie von dem gleichen Grundtypus ausgehen, der Haartracht. Die Rennfahrer erscheinen in stark gebeugter und gedrehter Haltung, vom Rücken her oder im Dreiviertelprofil. Selbst die der Brüstung aufgepflanzten Germanenköpfe zeigen eine lebendig wechselnde Haltung. Die Stoffe sind charakterisiert, starrer Brokat bei dem Präsidenten, weiche Wolle bei den Beisitzern. An der tektonischen Ausgestaltung fallen die dünnen Doppelstäbe am Rahmen und die kleinen Zahnschnittleisten auf, mit denen der schwere Eierstab des Bogens und das große, schlichte Muster der Brüstungsgitter effektiv kontrastieren. Die Formgebung ist rein plastisch, sehr durchgearbeitet mit weichen Übergängen. Da das Relief freihändig ausgeführt ist, hängt die Brüstung des Tribunals nach links herab und steht der Obelisk schief. Einmalig ist m. E. der *Ductus* der Inschrift.

Das Mittelstück eines fünfteiligen kirchlichen Diptychons in München³⁵⁾ (V 110; *Taf.* 28) stammt wohl von dem gleichen feinen Künstler wie das Diptychon *Lampadiorum*. Die Typen sind identisch, nur die Männer bartlos. Die sanft und doch so ausdrucksvoll bewegten Gestalten der Frauen ähneln hierin den Spielgebern, die starken Beugungen und Drehungen der Apostel und Soldaten entsprechen den Rennfahrern auf dem Diptychon *Lampadiorum*. An der Architektur des Grabmals kehren die dünnen Rundstäbe und kleinen Zahnschnitte wieder. Gleichartig ist die weiche, meisterhafte Wiedergabe der Stoffe. Die Ausführung scheint noch sorgfältiger zu sein als bei dem Diptychon *Lampadiorum*, das ja in vielen Exemplaren hergestellt wurde. Der auferstehende Christus trägt langes, am

³⁴⁾ O. Seeck, *Regesten*. — *Chron. min.* II p. 70.

³⁵⁾ R. Berliner, *Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen usw. Kataloge des Bayer. Nationalmuseums* XIII, 4 (1926) Nr. 1 (grundlegend, mit Nachweisen). — H. Schrade a. a. O. 89 ff. und Index 270. — E. Baldwin Smith, *Art Studies* (1924) 85 f. (Provence?). — A. D. Mc Donald, *Speculum* 8, 1933, 152 ff. (dgl.). — K. Wessel, *Jahrb. Arch. Inst.* 63/63, 1948/49, 118 ff.

Rande in freie Strähnen aufgelöstes Haar, keine Zeitfrisur. Er hat aber zweifellos den Gesichtstypus des theodosianischen Hauses; so überwertig war damals die Erscheinung der Majestät. Die Tatsache, daß alle Männer bartlos sind, gibt einen unsicheren, aber vielleicht vorläufig nicht ganz zu verwerfenden Anhalt für die Datierung. Sollte die Tafel in die Zeit heraufzurücken sein, als der 384 geborene Honorius noch keinen Bartwuchs hatte, also gegen 400? Jedenfalls war das fünfteilige Diptychon, zu dem das Münchener Mittelstück gehörte, das früheste bekannte Stück dieses Typus.

Das Diptychon Constantius' III. (CD 2=V 35; Taf. 29) habe ich bei der Edition der Consulardiptychen unrichtig beurteilt. Bei näherem Zusehen ist es trotz geringerer Qualität dem Diptychon Lampadiorum und dem Münchener Mittelstück so nahe verwandt, daß es aus derselben Werkstatt stammen könnte. Das Tribunal stimmt mit dem der Lampadii bis in die Einzelheiten überein, nur daß die vordere Schranke fehlt. Die das Bildfeld teilenden Querleisten tragen an der Unterseite einen versenkten Rundstab, wie dort an der Unterseite der vortretenden Brüstung. Der porträtmäßig abgewandelte Typus der Köpfe ist wenigstens verwandt. Die Barbaren in den unteren Friesen sind ebenso stark und auch ähnlich bewegt wie die Rennfahrer des Diptychons Lampadiorum, die Apostel und Soldaten der Münchener Tafel.

Zu den Kostümen, zunächst abgesehen von denen der Barbaren, ist einiges zu bemerken. Der Senator zur Rechten des Consuls, also am zweiten Ehrenplatz, trägt die Toga noch ebenso wie die Beisitzer des Diptychons Lampadiorum. Bei dem Consul und dem Togatus zu seiner Linken zeigt sich ein anderer Schnitt: der Balteus beginnt schmal an der rechten Hüfte und zieht sich verbreiternd zur linken Schulter hinauf; über die rechte Schulter geht eine ähnliche 'Brücke'. Vermutlich ist der Begleiter zur Linken des Consuls ein *vir illustris*, der zur Rechten nur ein *vir clarissimus* (s. o.).

Auch die Dienstkostüme bringen durch den Besatz der Chlamys und Tunica anscheinend die Rangstufe des Trägers zum Ausdruck, was durch die Bemalung noch verdeutlicht wurde. Die Chlamydes des Consuls und seiner Begleiter haben einen mittleren Einsatz mit breitem Rahmen und kleinem Kernstück. Der Rahmen trägt eine Lorbeerranke, der Raum zwischen dem Rahmen und dem Kernstück ist bei dem Consul selbst kreuzschraffiert, vermutlich golden; in der gleichen Weise scheint der Einsatz bei den Kaisern im oberen Bildfeld gemustert zu sein, der nur flüchtiger ausgeführt ist. Auf der Schulter der Tunica liegt bei dem Consul eine große, kreuzschraffierte goldene(?) Rundscheibe, konzentrisch geteilt, ebenso bei den Kaisern, nur ohne die Teilung, die vielleicht wegen des geringeren Maßstabes fortblieb. Eine kleinere Rundscheibe sitzt bei dem Consul über dem unteren Saum der Tunica — also nicht die bei Kaisern meist erscheinenden Paragaudae, Winkelborten. Die Begleiter des Consuls haben rechteckige Schulterstücke, bei dem ersten kreuzschraffiert — golden? —, bei dem zweiten mit undeutlichem Muster. An der Ärmelöffnung sitzt bei dem Consul eine doppelte, kreuzschraffierte Borte, bei dem ersten Begleiter eine einfache, während sie bei dem zweiten Begleiter, wenn überhaupt vorhanden, jedenfalls nicht kreuzschraffiert war.

Bei den Kaisern ist die Borte sehr breit, vermutlich auch doppelt, wie sie der Consul trägt. Das Zeremonialkostüm des Constantius III. kommt dem kaiserlichen also sehr nahe, nur fehlt noch das Diadem.

Der Chlamydatius zur Rechten des Constantius III. scheint ein Westgote zu sein. Er trägt das Haar in losen Strähnen über die Ohren herabgestrichen, so wie es Sidonius von König Theodorich II. berichtet: *aurium ligulae, sicut mos gentis est, crinium superiacentium flagellis operiuntur*³⁶). Auch ein solcher zugespitzter Vollbart war damals bei Römern unüblich. Die übrigen Frisuren sind die gewöhnlichen, der Jugendbart des Honorius scheint aus der Mode gekommen zu sein.

Die Barbaren in den unteren Abschnitten³⁷) sind vier Paare, je von Mann und Frau, zwei davon mit kleinen, nackten Knaben. Soweit nichts anderes bemerkt wird, tragen Männer und Knaben das Haar im Rundschnitt, die Frauen ein dem Peplos verwandtes ärmelloses Gewand mit einem großen Umschlagtuch. Die Gruppen werden von links nach rechts aufgezählt: A B C D.

A. Hintere Tafel — im Westreich die Hauptseite — linke Gruppe: der Mann trägt lange Lederhosen, das Haar der Frau fällt lose herab, mit einem schmalen Stirnreif; beide sind barfuß.

B. Rechte Gruppe: der Mann hat Spitzbart; seine Kleidung besteht aus einer weiten Lederjacke mit tiefem, spitzem Brustausschnitt, der von einer Buckelreihe eingefasst wird, langen Lederhosen, Schuhen, die unter den Hosen verschwinden. Bei der Frau bildet das Haar eine breite Rundflechte und einen sich über den Schädel erhebenden Schopf; breiter, hochsitzender Gürtel, Collier aus zwei Perlenreihen, anscheinend keine Schuhe (?).

C. Vordere Tafel, linke Gruppe: der Mann hat langen unordentlichen Bart; das Kostüm gleicht dem von B, nur reichen die Hosen bloß bis unter das Knie; die Schuhe sind auf dem Spann gebunden. Die Frau trägt Helmfrisur mit dicker, bis nahe an die Stirn emporgeführter Nackenflechte, Collier wie bei B; Schuhwerk ist nicht zu erkennen.

D. Rechte Gruppe: das Stirnhaar des Mannes scheint gelockt zu sein; der Schnitt des Kostüms ist der gleiche wie bei B, nur besteht es, nach den Falten zu urteilen, aus Stoff und läuft auf den langen Hosen in der Mitte herab eine mit Buckeln besetzte Borte; den Kopf umhüllt ein Baschlyk mit hochgezogener Spitze. Die Frau ist frisiert und gekleidet wie bei A, nur trägt sie Schuhe.

Soweit der Tatbestand. Die Darstellung macht einen recht genauen Eindruck. Die Paare sind aller Wahrscheinlichkeit nach Vertreter der von Constantius III. wirklich oder nach höfischer Fiktion besiegt Barbaren, die Gallien und Spanien überflutet hatten, jedoch wohl mit Ausnahme der Westgoten, die seit 416 für das Reich als Föderaten in Spanien kämpfen³⁸); ihr König war Wallia, den man in dem Chlamydatius zur Rechten Constantius' III.

³⁶) Sidonius ep. I 2, 2.

³⁷) K. Schumacher, Germanendarstellungen. Kataloge des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz 1⁴, I. Teil: Darstellungen aus dem Altertum, neu bearb. von K. Klumbach (1935) Nr. 166 Taf. 41.

³⁸) O. Seeck, Geschichte des Untergangs der Alten Welt VI (1921) 62. — RE s. v. Constantius Nr. 9.

vermuten könnte. In Betracht kommen dann 1) Rheingermanen — Franken, Alamannen, Sueven, Burgunden; 2) Alanen und Vandalen, die in Spanien mit den Alanen verschmolzen; möglicherweise bestand schon vorher eine Kulturgemeinschaft.

Das rohe Volk der Gruppe A, das nicht einmal Schuhwerk kennt, wird rheingermanisch sein, vielleicht Franken. In dem ganz iranisch gekleideten Häuptling der Gruppe D mit seinem Baschlyk, einer *τιάρα ὀρθή*, darf man mit Wahrscheinlichkeit einen Alanen sehen; merkwürdig, daß seine Frau sich germanisch kleidet. Die beiden verbleibenden Paare wären dann vermutlich Vandalen, von deren äußerer Erscheinung literarisch nichts überliefert ist. Die Männer kleiden sich iranisch bzw. skythisch, die Frauen germanisch, nur mit römischen Frisuren, allerdings längst verschollenen. In der Gruppe B ist es die letzte Frisur der Kaiserin Helena, kombiniert mit einem Schädel-schopf, der national sein wird und an die phrygische Mütze der gotischen Königinnen erinnert, wie sie Amalasunta trägt³⁹⁾. Die Frauenfrisur der Gruppe C war seit dem Anfang des 4. Jahrhunderts aus der Mode. Beide Frauen schmücken sich mit römischen Colliers. Ob in den vier Gruppen bestimmte Häuptlingspaare dargestellt sind, was denkbar wäre, läßt sich nicht beurteilen.

Bei der *Venatio* ist die hintere Tafel ohne Inschrift erhalten (CD 58 = V 59; *Taf.* 27, 2). Im oberen Abschnitt erscheint der Spielgeber mit zwei Beisitzern, alle drei in der Toga. Möglichkeiten für eine Zuweisung ergeben sich aus der Form der Toga und dem Bartschnitt; das Prinzip der fortschreitenden Erstarrung möchte ich auch hier für den Zeitansatz nicht verwenden. An der Toga beginnt der Balteus tief unten in voller Breite, und über der rechten Schulter liegt eine ähnliche 'Brücke'. Sie findet sich datiert zuerst bei dem Begleiter zur Linken des Consuls auf dem Diptychon des Constantius' III. 417. Da er am ersten Ehrenplatz steht, gehört er vermutlich der oberen, allein stimmberechtigten Klasse des Senats an, ist ein *vir illustris*. Die 'Brücke' kann nicht als bedeutungsloses Detail gelten, da die Form ihrer Standestracht für die Senatoren höchst wichtig gewesen sein dürfte. Sie fehlt noch bei den Senatoren, die dem *Vicarius Urbi Probianus* akklamieren, und bei den Beisitzern neben dem *Trabeatus* auf dem Diptychon *Lampadiorum*, das oben vermutungsweise in den Anfang des zweiten Jahrzehnts gesetzt wurde. In Konstantinopel wird die Toga schon im 4. Jahrhundert völlig anders drapiert, so an dem Postament des Obeliskens im Hippodrom. In den übrigen Großstädten dürfte man der Mode der Residenzen gefolgt sein. Der Bart des Spielgebers, der nicht mehr ganz jung ist, entspricht dem des Honorius auf dem Diptychon des Probus 406 und des Präsidenten auf dem Diptychon *Lampadiorum*, könnte also den Jugendbart des Honorius nachahmen. Beide Indizien zusammen ergeben einen Ansatz nach Rom gegen spätestens 415, dem jedenfalls nichts zu widersprechen scheint. Der rechtwinklige Zuschnitt der Tafel, deren innere Ecken nicht abgeschrägt sind, findet sich u. a. auch bei Probianus um 400, später m. W. nicht mehr. Der

³⁹⁾ Orestes 530 (CD 32 = V 31).

Akanthusrahmen tritt sonst zuerst bei Basilius 480 auf (s. u.), was nicht viel bedeuten will, da akanthisierte Kymatien seit flavischer Zeit häufig sind. Den Stil des Akanthus und der durchbrochenen Gitter an der Balustrade wird man eher für früh halten; datiertes Vergleichsmaterial fehlt allerdings. Die freie Haartracht ist nicht zeitlich oder örtlich bedingt. Sie findet sich z. B. ähnlich bei Nepotianus 350 auf dessen römischen Münzbildnissen⁴⁰), an der Lipsanotek in Brescia, ferner bei dem Consul Béarn (s. u.) und wenig später bei Assistenten des Consuls Areobindus 506 (CD 9 = V 8). Die Trankspende des Spielgebers war nach 395 als heidnischer Greuel verboten; da sie aber zu dem altherwürdigen Programm der Spiele gehörte, wird sich niemand um dieses Verbot gekümmert haben. Die fehlende Inschrift kann auf der inneren Wachs-schicht gestanden haben, was diskreter wäre.

Die Tatsache, daß die Hirsche persische Damhirsche sind, spricht noch nicht gegen einen Ansatz nach Rom, wenn man sich erinnert, wie Q. Aurelius Symmachus für die Praetur seines Sohnes Bestien aus aller Welt zusammenbrachte. Der Anlaß der Spiele und das etwaige Amt des Spielgebers bleiben unbekannt. Er ist nicht Consul und zu alt für die Praetur, die damals von Jünglingen der großen Familien bekleidet wird. Daß er elfenbeinerne Diptychen verschenkte, ist wieder gesetzwidrig⁴¹), aber solche Gesetze beachtete wohl niemand, oder man besorgte sich Dispens. Konnte doch der Sohn des Q. Aurelius Symmachus schon als Quaestor den Standesgenossen elfenbeinerne Diptychen, dem Kaiser sogar ein goldgefaßtes, verehren.

Bei dem vorgeschlagenen Ansatz wäre die Venatio ein glänzendes Zeugnis für die Wiedergeburt der stadtrömischen Kunst nach dem Sturmjahr 410. Interessant ist die Selbständigkeit des Künstlers, der seinen nicht besonders imponierenden Auftraggebern in keiner Weise geschmeichelt zu haben scheint, aber auch die Achtung des römischen Hochadels vor der künstlerischen Leistung an sich. Der schöne Venator, im Typus des theodosianischen Hauses, sieht bedeutend vitaler aus als die Spielgeber.

Vielleicht graezisierte der Künstler. Daran läßt schon das Fehlen der sonst so allgemeinen römischen Gravität in den Porträts denken. Und es bestehen immerhin gewisse Ähnlichkeiten mit dem Diptychon des Stilicho (CD 63 = V 63)⁴²), das der arcadianischen Kunst nahe verwandt zu sein scheint. Das Rahmenprofil ist dasselbe, von dem Akanthus abgesehen, die freien, eleganten Bewegungen der Tierwärter, besonders des unten rechts auf der Tür dargestellten, sind gleichartig, der Faltenstil kehrt an der Tunica der Serena recht ähnlich wieder, auf beiden Stücken sind Verkürzungen vermieden. Die Kopftypen allerdings entsprechen nicht.

Valentinianus III. (425—455):

Consulardiptychon des Felix, 428 (CD 3 = V 2)

Missorium des Aspar, 434 (CD 35)

'Patricius', in Novara, um 440? (CD 64 = V 64)

⁴⁰) KP Taf. 9.

⁴¹) Cod. Theod. XV 9, 1.

⁴²) R. Delbrueck, Neue Beitr. z. Kunstgesch. d. 1. Jt. I 1 (1952) 185.

Teilstücke eines Kaiserdiptychons in München, Petronius Maximus ?, 433?
(CD 45=V 45; *Taf. 30, 1*)

Consulardiptychon in Prag, Petronius Maximus?, 443? (CD 40=V 40;
Taf. 30, 2)

Datiert sind das Consulardiptychon des Felix und das hier mitbehandelte Missorium des Aspar; die für die übrigen Stücke eingesetzten Daten sind rein arbeitshypothetisch.

Das schlichte Diptychon des Felix (CD 3=V 2) steht unter den Elfenbeinen für sich. Von anderen Denkmälern lassen sich m. W. nur die Gestalten der Kirche und Synagoge in den gleichzeitigen Mosaiken von S. Sabina vergleichen⁴³). Aus so geringem Material auf einen Umschwung in der römischen Kunst und ein Abbrechen oder Absinken der honorianischen Tradition mehr als ganz versuchsweise zu schließen, wäre übereilt. Allerdings ist zu bemerken, daß der um 420 entstandene, qualitativ hochstehende Cameo des Romulus⁴⁴) einen völlig unerwarteten, vom klassischen Standpunkt aus destruktiven Stil aufweist, es also in dieser Zeit in Rom oder Ravenna eine sehr radikale 'Sezession' gab, die bei Hofe Verständnis fand.

Das Missorium des Aspar (CD 35), der in Konstantinopel lebte, ist in Rom gearbeitet, denn die Drapierung der Toga ist die gleiche wie bei Constantius III. (CD 2=V 35), während, wie gesagt, in Konstantinopel schon seit dem 4. Jahrhundert eine andere Form üblich war, z. B. an dem Postament des Obelisken im Hippodrom⁴⁵). Das Missorium könnte farbig illuminiert gewesen sein, da an der Trabea das consulare Sternmuster kaum fehlen durfte. Keines näheren Nachweises bedarf die enge Verwandtschaft mit den Mosaiken des Papstes Xystus (432—440) im Langhaus von S. Maria Maggiore⁴⁶). Dieser Stil steht für sich, weder Vorstufen noch Nachwirkungen lassen sich in Rom oder anderwärts nachweisen. Eine Anregung von Konstantinopel her wäre daher nicht auszuschließen, ohne daß eine solche These sich begründen ließe.

Unter sich verwandt, obwohl nicht stilgleich, sind das Diptychon des 'Patricius' in Novara und die Teilstücke eines Kaiserdiptychons in München. Das Diptychon des 'Patricius' (CD 64=V 64) ist westlich, weil auf der hinteren Tafel, die in Rom die Hauptseite ist, der Fries der Aedicula plastisch ausgearbeitet, auf der vorderen Tafel nur gemalt wurde. Über den hohen Rang des Dargestellten besteht kein Zweifel, doch läßt sich nicht sagen, ob er wirklich ein Patricius oder z. B. ein Magister militum war. Von der gemalten Namensinschrift der hinteren Tafel ist der erste Buchstabe lesbar, ein C; mit photographischen Methoden könnte sich vielleicht mehr feststellen lassen. Der Kopftypus erinnert an die Illyrer des 3. Jahrhunderts, z. B. Kaiser Probus. Wie H. P. L'Orange nachgewiesen hat, standen in Aquileja zwei Statuen, deren Köpfe recht ähnlich sind, nur einen etwas älteren Eindruck

⁴³) M. van Berchem - E. Clouzot a. a. O. 81 Abb. 91 f.

⁴⁴) KP 211 ff. *Taf. 111*.

⁴⁵) R. Delbrueck a. a. O. *Taf. 88*.

⁴⁶) M. van Berchem - E. Clouzot a. a. O. 11 ff., bes. 17 Abb. 19 f. und 28 Abb. 33.

machen⁴⁷⁾. Aquileja wurde 455 zerstört. Damit käme man auf den vorgeschlagenen Ansatz um 440, der natürlich nur eine Arbeitshypothese ist.

Die Teilstücke in München sind der Rest eines siebenteiligen Kaiserdiptychons (CD 45 = V 45; Taf. 30, 1), bei dem die seitlichen hochoblongen Felder verdoppelt waren. Auf dem rechten Teilstück erscheint der Consul, heranschreitend, in den Händen eine lose Schriftrolle, das Manuskript seiner Dankrede; da er sie mit beiden Händen halten muß, fehlt der Scipio, wenn er ihn nicht etwa erst bei der Huldigung erhält. Die Trabea ist ganz einfach drapiert, wie eine republikanische Toga, ohne Balteus; auch das schlichte Sternmuster macht einen archaischen Eindruck. Das Haar erscheint in dicke Strähnen geteilt, die sich über der Stirn trennen, der weiche Kurzbart glatt gestrichen. Der birnförmige Kopf ist individuell. Eine wenigstens ähnliche Frisur findet sich datiert bei Asturius 440 (CD 4 = V 3). Hinter dem Consul steht der erste Protector des Kaisers, gekennzeichnet durch das Christogramm seines Schildes; es hat keine Rho-Schleife und ist mir in seiner verzerrten Form sonst nicht erinnerlich. Die kreisförmigen Schulterbesatzstücke der Tunica enthalten ebensolche Sterne, wie sie die Trabea des Consuls bedecken, vielleicht ein Kompliment für das hohe Amt? Auf dem linken Teilstück steht unten ein Silentiarius oder ein Hofbeamter mit ähnlicher Funktion, in der Hand einen langen Stab. Er trägt eine langärmelige weibliche Tunica und ist bartlos, also ein Eunuch. Hinter ihm erhebt sich Victoria, einen schweren Lorbeerkranz über den Kopf haltend, der die Büste eines bärtigen Palliatus umschließt. Höchst auffallenderweise ist die Victoria wie eine germanische Frau frisiert, mit lang herabhängendem Haar, das ein Stirnreif umschließt; ganz unmöglich wäre eine germanisierte Victoria vielleicht doch nicht, die Heere bestanden ja aus Germanen. Der Palliatus wird am ersten ein Apostel sein, läßt sich aber nicht benennen, etwa Petrus? Aus der Anwesenheit des ersten Leibwächters ergibt sich, daß im Mittelfeld der Kaiser dargestellt war, jedenfalls nicht die Kaiserin allein, da diese kein bewaffnetes Gefolge hat. Möglich, daß durch die schmale Trabea die uralte Abkunft des Consuls zum Ausdruck gebracht werden soll. In der Aeneis heißt es von König Picus: *ipse Quirinali lituo, parvaque sedebat succinctus trabea, / laevaue ancile gerebat*; und z. B. die Freunde des Rutilius Namatianus führten ihr Geschlecht gern auf die sagenhafte Vorzeit Roms zurück⁴⁸⁾. Eine Datierung des Stückes aus sich heraus scheint nicht erreichbar. Daß es dem Diptychon in Novara verwandt ist, wurde schon gesagt. Entfernter wäre etwa noch der ebenfalls undatierte Elfenbeinkasten in Pola (V 120) zu vergleichen.

An der umgearbeiteten Tafel eines Diptychons in Prag (CD 40 = V 40; Taf. 30, 2) ist die Gestalt des sitzenden Consuls, aus dem Petrus wurde, wenig verändert. Auch die Stirnglatze möchte ich eher als alt betrachten, da sie zu Petrus nicht paßt. Die Trabea hat die gleiche, manirierte archaische Form wie auf den Münchener Teilstücken, woraus sich westlicher Ursprung ergibt. Das Porträt steht dem des Münchener Consuls physiognomisch nahe, nur ist das Kopfhaar etwas anders frisiert, indem die Strähnen sich an der Stirn

⁴⁷⁾ H. P. L'Orange, Studien z. Gesch. d. spätantiken Porträts (1933) 82. 145 Abb. 206 f.

⁴⁸⁾ Aeneis VII v. 187. — Rutilius Namatianus v. 170. 271 u. a.

leicht nach rückwärts einrollen. Nimmt man an, daß in beiden Fällen die gleiche Person dargestellt ist, so können die Diptychen doch nicht in das gleiche Jahr gehören; das Prager Stück wäre wegen der Stirnglatze jünger.

Die natürliche Sitzhaltung des Consuls, die bei aller Strenge schwingvolle Draperie, die höfliche Frische des Ausdrucks lassen einen oströmischen Künstler vermuten. Im Typus sehr verwandt ist der Engelskopf von dem Mosaik des Triumphbogens in S. Paolo fuori⁴⁹⁾, das zwischen 440 und 450 entstand. Für die Draperie der Trabea lassen sich am ersten die Victoriae vom Sockel der Säule des Marcianus in Konstantinopel⁵⁰⁾ und das Paludamentum des Kolosses von Barletta⁵¹⁾ vergleichen, der Kaiser Marcianus zu sein scheint.

Vielleicht ein drittes Porträt des gleichen Mannes, das ihn wieder älter darstellt, ist der Alabasterkopf im Louvre mit dem Rufnamen Eugenius⁵²⁾ (Taf. 31), in ausgesprochen oströmischen Stil. Die Glatze hat sich ausge dehnt, 'Eugenius' trägt einen Eichenkranz, vermutlich die corona civica, die der Senat für außerordentliche Verdienste verleihen konnte. In der Spätzeit scheint sie ein Insigne des Praefectus Urbi zu sein, denn sie erscheint u. a. im Giebelfeld der Aedicula auf dem Consulardiptychon des gewesenen Praefectus Urbi Boethius 487 (CD 7=V 6).

Wenn der Consul der Münchener Teilstücke wie des Prager Diptychons sowie der 'Eugenius' in Paris wirklich die gleiche Person wären, so ließe sich diese ermitteln. Zweimal haben im fünften Jahrhundert, von den Kaisern abgesehen, nur drei Männer das Consulat in Rom bekleidet: Aetius, Boethius, Petronius Maximus. Aetius war anscheinend nicht Praefectus Urbi; das abweichende Porträt des Boethius ist durch dessen Consulardiptychon 487 (CD 7=V 6) bekannt. So bliebe Petronius Maximus⁵³⁾; 396 geboren, schon 421 Praefectus Urbi, wurde er 433 mit 37 Jahren zum ersten, 443 mit 47 Jahren zum zweiten Mal Consul. Nach dem Tode Valentinianus' III. 455 war der 58jährige wegen seiner vornehmen Herkunft, seines Ansehens und besonders seines Reichtums der gegebene Kandidat des Heeres und Senats für die Nachfolge. Beim Herannahen Geiserichs wurde er auf der Flucht erschlagen.

Das Münchener Diptychon, auf dem der Consul noch keine Glatze hat, wäre 433 anzusetzen, das Prager 443, der Alabasterkopf gegen 455. Der Hypothese günstig ist die ganz singuläre archaische Trabea der beiden Diptychen. Die völlige Verschiedenheit des Stils an dem Missorium des Aspar und den Münchener Teilstücken entscheidet nicht gegen sie, da in Rom verschiedene künstlerische Richtungen nebeneinander hergegangen sein werden, wie schon in honorianischer Zeit. Die Münzbildnisse sind für die Frage der Benennung nicht verwertbar, da sie während der kurzen Herrschaft des Petronius Maximus das Porträt des Valentinianus III. weiter führen⁵⁴⁾.

⁴⁹⁾ M. van Berchem - E. Clouzot a. a. O. 90 Abb. 102.

⁵⁰⁾ J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodos. Zeit (1941) Taf. 12 f.

⁵¹⁾ KP 219 ff. Taf. 116.

⁵²⁾ KP 236 ff. Taf. 127 f.

⁵³⁾ O. Seeck, Geschichte des Untergangs der Alten Welt VI (1921) 322 ff.

⁵⁴⁾ KP 219 ff. Taf. 116.

Anthemius (467—472):

Roma-Constantinopolis (Fl. Marcianus 469?) (CD 38 = V 38)

Pythagoras-Petrus (Fl. Messius Phoebus Severus 470?) (CD 39 = V 39)

Die auf historischen Erwägungen beruhende Datierung der beiden Stücke scheint mir diskutabel zu bleiben; sie deckt sich mit allen erreichbaren Indizien.

Beide Stücke haben Ähnlichkeiten mit früheren römischen sowie mit späteren Konstantinopeler Arbeiten. Da aber gleichzeitiges Material aus Konstantinopel fehlt, ist nicht festzustellen, wie weit römische Tradition fortwirkt.

Der giebelförmige obere Abschluß der Tafeln kehrt wieder bei Probus 406 (CD 1 = V 1) und Felix 428 (CD 3 = V 2), dort auch der auswärts gewendete Eierstab des Rahmens. Der schwere Körperbau der Stadtgöttinnen entspricht eher römischen Arbeiten, z. B. dem Diptychon des Probus, nicht aber ihre geschmeidige Haltung. Ferner hat der archaistische Gewandstil seine nächste Analogie an dem Konstantinopeler Diptychon des Anastasius 517 (CD 18—21 = V 17—21). Die eigenartige Fackel der Constantinopolis findet sich bei dem Querstück eines Kaiserdiptychons, das vermutlich 492 Kaiser Anastasius gewidmet wurde (CD 49 = V 49); er vermählte sich 491 mit der Kaiserin-Witwe Ariadne. Der graphisch-skizzierende Gewandstil des Pythagoras-Petrus läßt sich mit der Draperie des Diptychons Barberini vergleichen, das, wie an anderer Stelle ausgeführt wird, wahrscheinlich 484 in Konstantinopel entstanden ist⁵⁵).

Von gleichzeitigen Denkmälern anderer Art ist in Rom nur das Mosaik des Oratoriums von S. Giovanni Evangelista beim Lateran zu nennen, das Papst Hilarus (461—468) errichtete⁵⁶): die ungemein delikate Arbeit läßt sich aus stadtrömischer Tradition kaum verstehen und wird von einem Künstler des Ostreiches stammen. Hilarus hatte dort Beziehungen, da er dem ephesischen Konzil 449 beiwohnte; das Oratorium stiftete er zur Erinnerung an die Rettung aus Gefahren, denen er damals entging.

Odoacar (376—493):

Basilus, 480 (CD 6 = V 5; *Taf. 32, 2 u. 3*)

Boethius, 487 (CD 7 = V 6; *Taf. 33*)

Sividius, 488 (CD 8 = V 7)

Consulardiptychon Béarn (CD 41 = V 41)

Tafeln aus Kranenburg, jetzt in New York, Metropolitan Museum (V 147; *Taf. 34*)

Fünfteiliges Diptychon in Mailand, Domschatz (V 119; vgl. R. Delbrueck, Bonn. Jahrb. 151, 1951, 96 ff.)

Das Diptychon des Basilus (CD 6 = V 5; *Taf. 32, 2—3*) zeigt als Szepteraufsatz ein gleichschenkeliges Kreuz, das des Boethius (CD 7 = V 6; *Taf. 33*) einen Adler; in beiden Fällen fehlt die Kaiserbüste. Die Erklärung

⁵⁵) R. Delbrueck, Felix Ravenna 8, 1952, 5 ff.

⁵⁶) M. van Berchem — E. Clouzot a. a. O. 103 f.

wird darin zu suchen sein, daß diese Consuln von Odovacar ernannt wurden und ihr Amt antraten, ehe eine Einigung mit dem eigentlichen Spender des Consulats, Kaiser Zeno in Konstantinopel erfolgt war; Boethius hat die kaiserliche Anerkennung anscheinend überhaupt nicht erhalten. Der Adler des Juppiter geht auf alte Tradition zurück; als ein Reichssymbol bringt er den Anspruch auf Anerkennung des Consulats in beiden Reichshälften zum Ausdruck, so daß der Konflikt zwischen den Ansprüchen Odovacars und Zenos fühlbar bleibt. Anders das Kreuz: der christlichen Symbolik entnommen, konnte es keinen Anstoß erregen. Es ließ sich als Ausdruck der persönlichen Frömmigkeit des Odovacar verstehen, wogegen nichts einzuwenden war, und wobei die dynastischen Gefühle in Konstantinopel nicht verletzt wurden; vielleicht war das ein diplomatischer Einfall des römischen Bischofs. Späterhin, als eine labile Einigung zwischen der kaiserlichen Regierung und den germanischen Statthaltern Italiens zustande gekommen war, könnte der Consul ein Szepter mit der Kaiserbüste vom Kaiser und ein zweites mit dem Kreuz vom Statthalter empfangen haben.

Im Schema unterschieden sich die beiden Diptychen nicht weit von dem mit Roma-Constantinopolis. Bei Boethius ist das Tribunal sehr ähnlich, bei Basilius die Disposition der archaistischen Draperie an der Gestalt der Roma. Hingegen zeigen die starren, hochmütigen Gesichter und die harten, scharf geknickten Falten ein ganz anderes, neurasthenisch-schroffes Temperament — bei hoher künstlerischer Qualität. Vielleicht äußert sich hier die seelische Haltung des immer wieder schwer getroffenen, dennoch zäh um sein stolzes Selbstgefühl ringenden Senatsadels der alten Hauptstadt. Nach dem Aufhören des westlichen Kaisertums war ja der Senat der Träger und Erhalter der Kultur und der Reichsidee gegenüber den germanischen Machthabern. Die harmonische Kunstweise des glücklichen Konstantinopel mag diesen Männern des Widerstands etwas weibisch erschienen sein. Doch läßt sich nicht beurteilen, ob eine ähnliche Richtung nicht auch in Konstantinopel bestand. Beide Diptychen könnten von der gleichen Hand sein, wenn man berücksichtigt, daß sie sieben Jahre auseinander liegen. Der Anlauf und das Abklingen ihres eigentümlichen Stils lassen sich nicht verfolgen.

Das Diptychon des Sividius (CD 8=V 7) ist in Anlage und Stil oströmisch. Das Schema mit dem zentralen Medaillon und den rotierenden Akanthusrosetten entspricht z. B. Justinianus 521 (CD 26—28=V 25—27); der Rahmen hat das in Konstantinopel übliche Profil. Der klassizistische Charakter des Ornaments — wieder ähnlich wie bei den genannten Diptychen des Justinianus — und die kalligraphisch feine Ausführung kontrastieren sehr stark mit den gleichzeitigen Diptychen des Basilius und Boethius; ohne die datierenden Inschriften würde man deren Entstehung im gleichen Jahrzehnt niemals vermuten.

Eine sichere Datierung des hervorragenden Diptychons Béarn (CD 41=V 41) in engeren Grenzen scheint nicht erreichbar zu sein. Der noch sehr junge Consul gehört dem römischen Hochadel an. Da auf der erhaltenen vorderen Tafel seine sämtlichen Titel erscheinen, war auf der verlorenen hinteren Tafel Platz für 18—20 Buchstaben, also einen langen Namen, wie

sie damals in den großen Familien geführt wurden. Die Titel geben keinen Anhalt für einen näheren Zeitansatz. Da der Consul das Kreuzzepter führt, liegt das Diptychon wohl nach 476 (s. o.). Ob er auf der verlorenen Tafel ein Szepter mit der Kaiserbüste hielt, also von Konstantinopel anerkannt war, ist nicht zu ermitteln. Die Jahre 476—479, 491 und 492 waren in Rom ohne Consuln; 480, 487, 488, 519, 522 und noch einige andere kommen aus verschiedenen Gründen nicht in Frage, aber es verbleiben noch so viele Consulate jugendlicher Aristokraten, daß eine nähere Datierung auf prosopographischem Wege nicht zu begründen ist. Die formalen Analogien liegen zeitlich weit auseinander. Der Kranz, der die Büste des Consuls umschließt, ist sehr ähnlich demjenigen im Zenith des Gewölbes des Oratoriums S. Giovanni Evangelista beim Lateran aus der Zeit des Papstes Hilarius (461—468) (s. o.). Das Gesicht erinnert im Typus an das Diptychon in Prag, das möglicherweise 443 anzusetzen wäre. Andererseits trägt einer der Trabanten des Consuls Areobindus 506 (CD 12=V 11) ähnliche Frisur; doch scheinen, wie gesagt, solche freien Haartrachten immer neben den eigentlichen Modiformen herzugehen. Die Form der Schrifttafel mit den Doppelvoluten an den Enden findet sich datiert erst bei Justinianus 521 (CD 26=V 25), womit nicht gesagt ist, daß sie erst damals aufgekomen wäre.

Der Stil ist rein oströmisch, ebenso das Schema. Der Rahmen hat wieder die in Konstantinopel übliche Profilierung. Die Halbfigur im Kreisrahmen und die Rosetten in den Ecken finden sich bei Apion 539 (CD 33=V 32), beides einzeln kommt mehrfach vor. Doch stammt kein Konstantinopeler Elfenbein von der gleichen Hand, so daß auch durch Stilvergleich eine engere Datierung als in das letzte halbe Jahrhundert der römischen Consulate nicht möglich ist.

Die beiden Tafeln aus Kranenburg, jetzt in New York, haben gleiche Maße: 11,5 : 29,2 cm (V 147; *Taf. 34*); sie sind leicht gewölbt. Wie die Tafeln verwendet waren, ob sie ursprünglich oder nachträglich zu einem Diptychon vereinigt wurden, könnte eine technische Untersuchung ergeben, die mir nicht möglich war.

Der ungleichmäßig ausgeführte Rahmen kann als verflachtes Kyma zwischen Stegen aufgefaßt werden. Die Aedicula besteht aus einem Sockel und einem Säulenpaar, das einen Bogen trägt. Die allein dargestellte Vorderseite des Sockels ist von einer Leiste umrahmt und trug wohl eine gemalte Inschrift. An den Säulen bestehen die undeutlich und verschieden ausgeführten Basen aus formlosen Wülsten; die Schäfte sind flach kanneliert und schließen oben mit einem breiten Reif ab — alles ungewöhnlich; die Kapitelle werden umhüllt von 3 (6) aufrechten Akanthusblättern und zwischen diesen hervorstehenden glatten Blättern. Der elliptische Bogen ist von Doppelstegen eingefast, nach aufwärts verbreitert, am Scheitel abgeplattet. In der Mitte der Bogenstirn steht ein lateinisches Kreuz mit verbreiterten Enden. Über den Auflagern sind Gemäuer und ein Turm skizziert — das himmlische Jerusalem. Auf den Bogenschenkeln schreiten zwei Schafe dem Kreuz zu; sie sind langbeinig, mit dicken Schwänzen, nicht detailliertem Vlies. In jedem Säulenjoch steht ein nimbiertes Palliatum, merkwürdigerweise barfuß. Sie wenden sich nach verschiedenen Richtungen, also natürlich einander zu. Auf Tüchern,

die über die vorgestreckten Hände gebreitet sind, halten sie ihre Insignien, der nach rechts v. B. gewendete ein Schlüsselpaar, sein Gegenüber einen Codex. Der erste ist also Petrus, in dem zweiten kann man Paulus als Träger der Lehre vermuten oder vielleicht eher den Apostel-Evangelisten Johannes, da er unbärtig ist (s. u.).

Die Körper erscheinen in ungefährer Dreiviertelansicht, die Köpfe in reichlichem Profil. Das Haar tragen beide Apostel modisch, halblang, mit Einschnitten am Stirnrand. Ihre jugendlich bartlosen Gesichter sind individualisiert. Auffallend sind die schwellenden Formen der feisten Leiber, die sehr kleinen Füße, die starke Verjüngung der Oberkörper. Für den Draperiestil bezeichnend sind die archaischen, abgeflachten Röhrenfalten zwischen den Beinen, die dünnen, strangartigen Faltenrücken an den Unterschenkeln, die eng gedrängten, symmetrisch disponierten Hängefalten der Tücher, der schlanke Doppelschwung der unteren Kanten der Pallia, die kurvierten Einschnitte auf den glatten Flächen. Die Tafeln haben einen naiv-dekadenten Reiz und sind alles andere als roh oder talentlos. Weitere Arbeiten der gleichen Hand kenne ich nicht.

Die nächsten Analogien finden sich an den Elfenbeinen der Zeit Odovacars, wodurch eine ungefähre Datierung gegeben und der Ansatz nach Rom nahe gelegt wird. Die Sockel der Aedicula sind sehr ähnlich bei Boethius 487, die Säulen so gut wie identisch bei Basilius 480. Für die ungefügten, schwellenden Körperformen und die Draperie läßt sich am ersten die Victoria bei Basilius vergleichen. Die Frisuren kehren auf dem Mailänder fünfteiligen Diptychon wieder. Die Gesichtstypen entsprechen denen der westlichen Münzprägung des späteren 5. Jahrhunderts, besonders z. B. dem Kontorniaten mit der Trabeabüste des Maiorianus⁵⁷⁾ (*Taf. 32, 1*).

Eine vorläufig unlösbare ikonographische Schwierigkeit ergibt sich für den durch die Schlüssel eindeutig benannten Petrus, der sonst m. W. niemals jugendlich und unbärtig auftritt⁵⁸⁾.

Gotenzeit (493—534):

Boethius, in London, 522 (CD 44 = V 44 u. 44a; *Taf. 36,1*)

Symmachus, in Monza, 522 (CD 43 = V 43; *Taf. 35*)

Orestes, 530 (CD 32 = V 31; *Taf. 36,2*)

Das Londoner Stück ist eine hintere Tafel (CD 44=V 44 u. 44a; *Taf. 36, 1*), quer halbiert, stark beschnitten, tief abgehobelt, das Tafelpaar in Monza im 9. (?) Jahrhundert weitgehend umgeschnitzt (CD 43=V 43; *Taf. 35*). Beide Diptychen haben das gleiche, sonst nicht wiederkehrende Schema, stammen von derselben Hand und gehören so eng zusammen, daß sie als gleichzeitig gelten können. Für römischen Ursprung entscheiden folgende Tatsachen. Auf der vorderen Tafel des Monzeser Diptychons steht der Consul, während er auf der hinteren sitzt, ebenso sitzt

⁵⁷⁾ KP Taf. 21 f. — Maiorianus: KP Taf. 22, 2 und A. Alföldi, Die Kontorniaten (1943) Taf. 69,9.

⁵⁸⁾ Zur Ikonographie des Petrus vgl. zuletzt J. Kollwitz, Oströmische Plastik der theodos. Zeit (1941) 141.

er auf der Londoner Tafel, die, wie gesagt, eine hintere ist. Diese verschiedene Haltung entspricht dem römischen Consulardiptychon des Boethius, während in Konstantinopel im 6. Jahrhundert die Consuln auf beiden Tafeln ihrer Diptychen die gleiche Pose zeigen. Das kreuzbekrönte Szepter der vorderen Tafel des Monzeser Diptychons ist ursprünglich und kehrt zweimal bei römischen Consulardiptychen wieder — Basilius und der Tafel Béarn, ferner schon auf dem Contorniaten des Maiorianus, nicht aber in Konstantinopel. Endlich scheint auf der hinteren Tafel des Monzeser Diptychons noch der Anfang der gemalten Inschrift mit FL lesbar zu sein, die also nach westlicher Sitte hier begonnen hätte. Beide Diptychen gehören stilistisch in das 6. Jahrhundert und können nicht jünger sein als 534, wo die römischen Consulate aufhören. Der Londoner Consul ist ein Ephebe, der Monzeser ein Kind. Beide besaßen die kaiserliche Sanktion; das folgt aus den genügend erhaltenen Szepteraufsätzen. Das gerippte Lanzettblatt der hinteren Tafel in Monza entspricht im Umriß einer in einem Blattkelch sitzenden Kaiserbüste, wie bei Philoxenus 525 (CD 29=V 28). Die Silhouette auf der Londoner Tafel paßt zu einer Halbfigur mit Szepter und erhobener Mappa, wie bei Orestes 530 (CD 32=V 31).

Wegen der völligen Gleichartigkeit der Arbeit dürften, wie gesagt, beide Consuln im gleichen Jahr amtiert haben und zwar, wie sich ergab, in Rom mit kaiserlicher Sanktion. Dieser Fall kommt im 6. Jahrhundert zweimal vor: 530 Lampadius und Orestes, was ausfällt, da das abweichende Diptychon des Orestes erhalten ist (CD 32=V 31; *Taf. 36, 2*); 522 Fl. Symmachus und Fl. Boethius, die beiden jungen Söhne des 524 hingerichteten Philosophen⁵⁹). Der etwas ältere Londoner Consul würde der in den Fasten zuerst genannte Symmachus sein, das Kind hieße Boethius⁶⁰).

Die Kunstweise der beiden Diptychen ist oströmisch, mit rein äußerlichen Unterschieden, die wohl nur besonders traditionsbewußte Herren des Senats bemerkt haben werden: der Consul sitzt, wie gesagt, auf einer Tafel, steht auf der anderen; das kreuzbekrönte Szepter scheint nur in Rom vorzukommen, der Trabea fehlt die in Konstantinopel übliche 'Brücke' über die rechte Schulter; das Tribunal ist eigenartig.

Das Diptychon des Orestes 530 (CD 32=V 31; *Taf. 36, 2*) stammt anscheinend von der gleichen Hand wie das Konstantinopeler des Clemen-tinus 513 (CD 16=V 15), mindestens aber aus der gleichen Werkstatt. Da eine Bestellung von Consulargeschchenken für Rom in Konstantinopel nicht wahrscheinlich ist, wäre also der Meister des Clemen-tinus nach Rom übergesiedelt oder hätte dort eine Filiale gehabt. Römisch im engeren Sinne ist an dem Diptychon des Orestes nichts.

Zum Schluß möchte ich auf einige schon berührte Tatsachen zurückkommen. Die besprochenen etwa zwei Dutzend Elfenbeine verteilen sich auf mehr als drei Menschenalter. Auch wenn man noch verwandte oder zweifel-hafte Stücke hinzunimmt, würde die Anzahl sich kaum verdoppeln. Dabei

⁵⁹) Consuln der Gotenzeit: Th. Mommsen, Ostgothische Studien (Ges. Schriften VI 379 f.).

⁶⁰) RE s. v. Boethius Nr. 4.

ließen sich an dem hier berücksichtigten Material etwa zwanzig Manieren oder Hände unterscheiden. Aus diesem Verhältnis folgt mit bedauerlicher Sicherheit, daß nur ein ganz geringer Bruchteil des ursprünglichen Bestandes erhalten ist. Demnach wäre es ein Versuch mit untauglichen Mitteln, aus den Elfenbeinen die römische Kunstgeschichte des 5. Jahrhunderts rekonstruieren zu wollen. Das Gleiche gilt übrigens für die Mosaiken und Marmorskulpturen, bei denen noch zu bemerken wäre, daß das 5. Jahrhundert zu einem Asyl für nicht einzureihende Porträts des 3. bis 7. Jahrhunderts geworden ist. Wohl aber läßt sich erkennen, wie lebendig und vielfältig das römische Kunstleben war, außer vielleicht in den dunkelsten Zeiten. Die honorianischen Arbeiten sind recht verschieden, mehr als z. B. augusteische, und wenn die auf Bewährung vorgeschlagenen Probedatierungen einiger späterer Stücke richtig sein sollten, gälte das Gleiche auch für die valentinianischen. Ferner scheint es, daß zeitweise überragende Persönlichkeiten die gesamte höhere Kunstproduktion anregten. Auf diese Vermutung führt die Verwandtschaft zwischen den honorianischen Elfenbeinen und dem Mosaik in S. Pudenziana, dem Diptychon des Felix und den Frauengestalten in S. Sabina, dem Missorium des Aspar und den Mosaiken des Langhauses von S. Maria Maggiore. Vielleicht hängt damit auch der jähe Wechsel der Manieren zusammen?

Über die Herkunft der in Rom im 5. Jahrhundert tätigen Künstler ist nichts bekannt. Für die Annahme, daß sie aus Alexandrien oder Antiochia oder Oberitalien stammten, läßt ein Beweis sich nicht führen, ohne daß natürlich solche Möglichkeiten auszuschließen wären. Sicher erkennbar sind Beziehungen zu Konstantinopel. Die Diptychen des Symmachus und Boethius von 522, das des Orestes von 530 entsprechen byzantinischen bis auf geringfügige Einzelheiten der Darstellung. Ferner lassen sich mehr oder weniger sicher datierte Stücke der Zeit des Anthemius und Odovacar, vielleicht schon Valentinianus' III., als Werke östlicher oder östlich beeinflusster Künstler verstehen, wenn auch gerade hier über Arbeitshypothesen kaum hinauszugehen dürfte.

In welchen Betrieben die Elfenbeine hergestellt wurden, ist nicht überliefert. Gewiß wurde Elfenbein in den höfischen Werkstätten verarbeitet, und gerade diese könnten am ersten Beziehungen mit Konstantinopel besessen haben. Auch kirchliche Werkstätten scheinen denkbar, denn z. B. die Diptychen für die Namenslisten der Commemoratio waren Gegenstand dauernden Bedarfs in den prunkvollen Basiliken Roms. In der Hauptsache sind wohl selbständige Betriebe anzunehmen, klein, aber bei der Kostbarkeit des Materials kapitalkräftig; so war es in Konstantinopel im 6. Jahrhundert, wie sich durch die verschiedenen Manieren der zeitlich nahe beieinander liegenden Consulardiptychen leicht nachweisen läßt.