

# Das Boethius-Diptychon

Vom Prachtgeschenk der Spätantike zur mittelalterlichen Liturgie

Elisabeth Fugmann und Nicole Pulichene



## Das Boethius-Diptychon

### Vom Prachtgeschenk der Spätantike zur mittelalterlichen Liturgie

Elisabeth Fugmann und Nicole Pulichene

Das *Boethius-Diptychon*, hergestellt 487 n. Chr. anlässlich der Konsulenschaft von Nar. Manlius Boethius, ist ein besonderes Beispiel für ein spätantikes Konsulardiptychon, das in der mittelalterlichen Liturgie eine Wiederverwendung fand. Seine Innenseiten weisen verschiedene Inschriften sowie zwei kleine Gemälde auf. Dargestellt sind die Auferweckung des Lazarus sowie Porträts von drei lateinischen Kirchenvätern. Durch ein internationales Forscherteam wurden erstmals seine Herstellungstechniken und seine Wiederverwendung untersucht, hier ließen sich mehrere Phasen identifizieren. Die bislang kontrovers diskutierte Lesart der Inschriften sowie die Datierung der Gemälde konnten so durch disziplinenübergreifende Kooperation und Forschungsmethoden spezifiziert werden.

Konsulardiptychen aus Elfenbein wurden in der Spätantike von römischen Konsuln anlässlich ihres Amtsantritts an politische Freunde verschenkt. Sie bestehen aus zwei Elfenbeintafeln, die mittels Scharnier verbunden sind. Auf den Außenseiten sind in Reliefform dekorative Ornamente oder figürliche Darstellungen, oft der jeweilige Konsul selbst, dargestellt, während die Innenseiten eingetiefte Flächen, wie bei Wachstafeln zum Beschreiben, aufweisen. Die Elfenbeindiptychen wurden aufgrund der Kostbarkeit und Wertschätzung ihres Materials in späterer Zeit häufig umgenutzt, vor allem für Bucheinbände. Ebenso fanden sie in der mittelalterlichen Liturgie Verwendung. Ein herausragendes Beispiel für die nachantike Nutzung stellt das *Boethius-Diptychon* von 487 n. Chr. im Museo di Santa Giulia in Brescia, Italien, dar. Es wurde anlässlich der Konsulenschaft von Nar. Manlius Boethius angefertigt (Abb. 1). Das *Boethius-Diptychon* ist eines der wenigen Elfenbeindiptychen, bei denen die vertieften Innenseiten in frühmittelalterlicher Zeit mit zwei Gemälden geschmückt wurden. Auf der linken Tafel<sup>1</sup> ist die Auferweckung des Lazarus dargestellt, während sich auf der rechten Tafel die Porträts der Heiligen Hieronymus, Augustinus und Papst Gregor I.<sup>2</sup> als Brustbildnisse befinden. Die bisher zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert n. Chr. datierten Gemälde zeigen die vermutlich früheste Darstellung von Papst Gregor I. (590–604 n. Chr.) sowie die früheste gemeinsame Darstellung der drei Kirchenväter. Unterhalb der Gemälde sind schlecht erhaltene Inschriften erkennbar, die sich teils überlagern (Abb. 2).

2019 formierte sich das Boethius Diptych Examination Project (BDEP) zur Untersuchung des Diptychons. Teil dieses disziplinenübergreifenden internationalen Forscherteams waren Dr. Catharina Blänsdorf (Archäologische Staats-

### *The Boethius Diptych.*

#### *From a magnificent gift of late antiquity to medieval liturgy*

*The Boethius diptych, produced in 487 AD on the occasion of the consulship of Nar. Manlius Boethius, is an outstanding example of a late antique consular diptych that was reused in medieval liturgy. Its interior surfaces exhibit various inscriptions and two small-scale paintings. They depict the resurrection of Lazarus and portraits of three Latin church fathers. An international team of researchers has examined its production techniques and reuse for the first time, identifying several phases. The previously controversial interpretation of the inscriptions and the dating of the paintings could thus be specified through an interdisciplinary cooperation and various research methods.*

sammlung, München), Ronja Emmerich (Doerner Institut, München), Elisabeth Fugmann (vorarlberg museum, Bregenz, Österreich), Christian Kaiser (Fraunhofer Institut für Bauphysik IBP, Holzkirchen), Dott.ssa Francesca Morandini (Museo di Santa Giulia, Brescia, Italien), Nicole Pulichene Ph.D (Hood College, Frederick MD, USA) und Dr. Esther Wipfler (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München). Ergänzt wurde das Team durch die Historikerinnen Giulia Ammannati Ph.D und Ilaria Morresi Ph.D der Scuola Normale Superiore in Pisa, Italien. Schwerpunkte der kunsttechnischen Untersuchung waren die Inschriften und deren Bezug zu den Gemälden. Ebenso wurde die Herstellungstechnik des Diptychons erforscht. Bei den vor Ort stattfindenden Untersuchungen 2019 und 2020 wurden lediglich nicht-invasive und berührungsfreie Untersuchungsmethoden verwendet.<sup>3</sup> Das fragile Diptychon wurde in seiner Montage belassen, weshalb die Ober- und die Unterkante der Elfenbeintafeln bei den Untersuchungen ausgespart werden mussten. Die Oberflächen wurden mit einem Stereomikroskop (max. Vergrößerung 5 x 10) untersucht und verschiedene bildgebende Verfahren, unterstützt durch digitale Bildanalyse, angewandt. Für die Entzifferung der Inschriften wurde eine Segmentierungsmethode angewandt, welche über verschiedene Lichtquellen erzeugte Farbvarianzen in den digitalen Aufnahmen ausnutzt. So konnten viele Partien des Textes entschlüsselt und eine neuerliche Diskussion über Datierung und Interpretation angestoßen werden.

Der vorliegende Beitrag fasst im Wesentlichen die Forschungsergebnisse der 2021 auf Englisch veröffentlichten Monografie „The Boethius Diptych. New Findings in Technical Art History, Iconography, and Paleography“ zusammen.<sup>4</sup>



1 Außenseiten des Diptychons mit spätantiken Reliefs den Konsul Nar. Manlius Boethius darstellend

### Das spätantike Konsulardiptychon

Seit 509 v. Chr. war das Konsulat das höchste gewählte Amt im Römischen Reich. Nach der Teilung des Reiches wurden im Idealfall jedes Jahr jeweils ein Konsul aus dem Ostreich und einer aus dem Westen ernannt.<sup>5</sup> Zu diesem Anlass verteilte der Konsul Konsulardiptychen an hochrangige Unterstützer und hielt kostspielige öffentliche Veranstaltungen wie Zirkusspiele („ludi circenses“) ab.<sup>6</sup> Mindestens 43 ganze oder fragmentarische Diptychen sind heute aus der Zeit zwischen 406 und 541 n. Chr. erhalten.<sup>7</sup>

Das *Boethius-Diptychon* wurde wahrscheinlich 487 n. Chr. von Nar. Manlius Boethius in Auftrag gegeben<sup>8</sup> und stellt ein Beispiel für die häufigsten Motive von Konsulardiptychen dar: Doppelporträts, Insignien, Attribute und Spielgeschenke.<sup>9</sup> Auf der Kirchenvätertafel ist Boethius stehend dargestellt, während er auf der anderen Tafel auf einem Stuhl mit Kissen sitzt. Er trägt eine Trabea und ein dazu passendes Colobium mit abwechselnd runden und eckigen Blumenmotiven.<sup>10</sup> An den Knöcheln, am Ärmel und am Halsausschnitt ist eine darunter getragene Tunika erkennbar. Auf dem Knauf seines Elfenbeinzepfers („*scipio eburneus*“) lässt sich ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln nie-



2 Innenseiten des Diptychons mit den frühmittelalterlichen Gemälden

der.<sup>11</sup> Weil das Fallenlassen eines Taschentuchs („mappa circensis“) den Beginn der Spiele signalisierte, ist es hier in seiner rechten Hand zu einer Bohnenform zusammengeknüllt und sein Arm sowohl gesenkt als auch erhoben dargestellt.<sup>12</sup> Die Gewinne für die Spiele liegen zu Füßen: ein Kranz oder eine Krone, ein Palmwedel, ein runder Teller und vier Geldsäcke, die mit der Summe ihres Inhaltes bezeichnet sind.<sup>13</sup>

Die Darstellungen sind eingerahmt von korinthischen Säulenpaaren. Ein Kranz im Giebel umgibt Boethius' Monogramm „BE“. Eine abgekürzte Inschrift überspannt beide Titelbänder („tabulae inscriptionis“ oder „tabulae

ansatae“). Die Inschrift lautet: N(onius?) AR(rius) MANL(ius) BOETHIVS V(ir) C(larissimus) ET INL(ustris) V/EX P(raefecto) P(raetorio) P(raefectus) V(rbis) SEC(un-do) CONS(ul) ORD(inarius) ET PATRIC(ius).<sup>14</sup> Dies erklärt, dass Boethius Patrizier in seiner zweiten Präfektur in Rom war.<sup>15</sup> Die Titel „vir clarissimus“ und „vir inlustris“ signalisieren seinen hohen Rang.<sup>16</sup> Ansonsten ist wenig bekannt über den Auftraggeber des *Boethius-Diptychons*. Sein Sohn jedoch, Anicius Manlius Severinus Boethius, war ein bekannter christlicher Philosoph, der die spätantike und mittelalterliche Bildung in Grammatik, Astronomie, Mathematik und Musik wesentlich beeinflusste.

### Kunsttechnologie des Diptychons

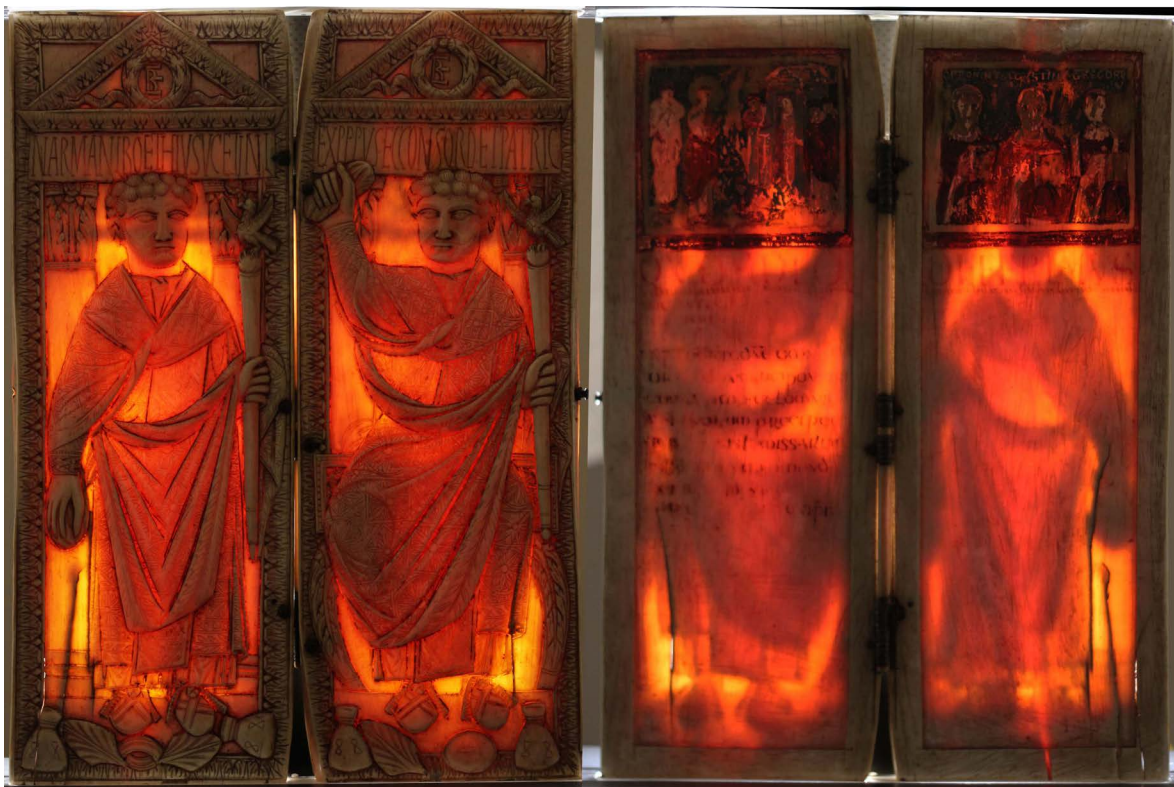
Das *Boethius-Diptychon* besteht aus zwei Elfenbeintafeln, die durch ein Scharnier verbunden sind. Die Maximalgröße der Tafeln beträgt 348 mm x 128 mm bei einer Stärke von 8 mm bis 10 mm an den Außenkanten. Bei Durchlicht ist erkennbar, dass sich die dünnsten Stellen der Tafeln am Hals und den Füßen der Konsuldarstellungen befinden (Abb. 3). Mittels eines Messrasters konnte ermittelt werden, dass die dünnste Stelle am Hals des Konsuls auf der Kirchenvätertafel nur eine Stärke von 2 mm aufweist. Den stärksten Punkt des Reliefs bildet das rechte Knie des Konsuls auf der Lazarustafel mit 9 mm.

An den gebogenen Kanten mit Scharnier, im geschlossenen Zustand die Außenkante, zeigt sich das Bestreben, das kostbare Material Elfenbein möglichst effektiv zu nutzen – die Biegung resultiert aus der Form des Stoßzahnes und zeigt, dass die maximale Breite des Zahnes verwendet wurde.<sup>17</sup> Dies lässt sich ebenfalls auf der Innenseite der Kirchenvätertafel ablesen, wo eine Vertiefung an der Oberkante belegt, dass beim Herausschneiden der Tafel die Pulpahöhle angeschnitten wurde.

Das *Boethius-Diptychon* weist verschiedene Werkzeugspuren auf, besonders auf der – im Vergleich zu den Reliefs der Außenseiten – weniger stark polierten Innenseite. Um die Herstellungsweise besser nachvollziehen zu können, wurden die Werkzeugspuren dokumentiert und so Rückschlüsse auf ihre Form und Funktion gewonnen.

Nicht mehr nachweisbar sind die ersten Schritte beim Herstellen eines Konsulardiptychons, wie das Schneiden der Tafeln aus dem Zahn mit einer Säge sowie die Skizzierung von den Außenlinien der Reliefs auf die Tafeln. Davon ausgehend wird der Elfenbeinschnitzer das Relief mit Schnitzeisen verschiedener Größe und Formen ausgearbeitet haben. Über römische Elfenbeinschnitzer und ihre Werkzeuge wenig bekannt. Aufgrund der Ähnlichkeiten in der Bearbeitung von Elfenbein und Holz kann man jedoch annehmen, dass auch die Werkzeuge gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Möglicherweise wurde auch nicht immer zwischen Holz- und Elfenbeinbearbeitung unterschieden, wie Ausgrabungen in Alexandria nahelegen, bei denen Holz- und Elfenbeinreste in derselben Werkstatt gefunden wurden.<sup>18</sup> Dem spätantiken Handwerker standen verschiedene Werkzeuge mit Arbeitseinsätzen aus Eisen zur Verfügung, wie Sägen, Ziehmesser, Bohrer, Schnitzeisen, Feilen, Raspeln, Hobel, Messer und hölzerne Knüpfel.<sup>19</sup> Ebenfalls waren Maßwerkzeuge wie Zirkel und Lineale bekannt.<sup>20</sup> Vor dem Verbinden der Tafeln durch ein Scharnier stellten Glätten und Polieren vermutlich den letzten Schritt bei der Herstellung der Elfenbeintafeln dar.

An den Reliefs des *Boethius-Diptychons* lassen sich die Spuren verschiedener Schnitzeisen feststellen, die sich in Form und Größe der Schneide unterscheiden. Im Laufe des Herstellungsprozesses wurden die Spuren größerer, anfangs verwendeter Werkzeuge vermutlich überarbeitet,

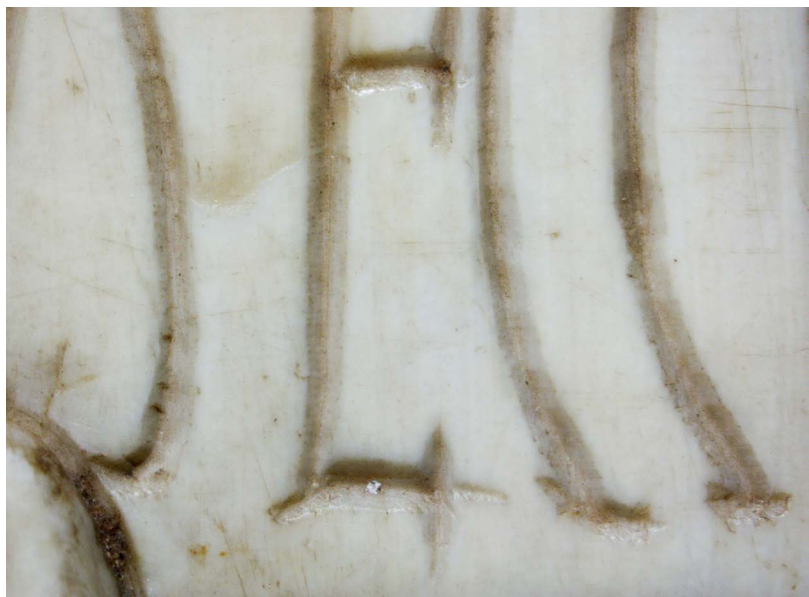


3 Außen- und Innenseite im Durchlicht

sodass sich nur noch die feinen Werkzeugspuren abschließender Arbeiten erkennen lassen. Die Schnitzspuren zeigen sowohl U- als auch V-förmige Querschnitte. U-förmige Querschnitte stammen wahrscheinlich von kleinen Hohl-eisen, während für V-förmige Querschnitte verschiedene Werkzeuge in Frage kommen. Zum einen könnten sie von einem Geißfuß stammen<sup>21</sup>, zum anderen auch durch Einritzen mit einem spitzen Werkzeug oder einem Schnitz-eisen mit flacher, abgeschrägter Klinge entstanden sein (Abb. 4).<sup>22</sup> Insbesondere auf den weniger stark polierten Innenseiten lassen sich zahlreiche „leiterförmige“ Spuren feststellen, die auch an weiteren spätantiken und byzantini-schen Elfenbeinobjekten vorhanden sind und deren Entste-hung kontrovers diskutiert wird. Da sie auch in Fehlstellen der Malereien feststellbar sind, handelt es sich vermutlich um entstehungszeitliche Spuren. Sie variieren in Länge und Breite (Abb. 5). Durch die Anfertigung einer Rekonstruktion kam das BDEP zu dem Schluss, dass ein Schnitz-eisen mit grader Klinge, möglicherweise mit Knüpfel verwendet, die wahrscheinlichste Ursache für die „leiterförmigen“ Spuren am *Boethius-Diptychon* darstellt. Hier besteht jedoch noch weiterer Forschungsbedarf an Vergleichsobjekten.

Ursprünglich waren die beiden Tafeln der meisten der er-haltenen Konsulardiptychen wohl durch Stangenscharniere verbunden, die, soweit erkennbar, an den tendenziell konvexen Außenkanten angebracht waren. Heute sind nur noch wenige Diptychen durch Scharniere verbunden, wobei es sich meist nicht mehr um ursprüngliche Montagen handelt. Das *Boethius-Diptychon* besitzt ein vollständiges Scharnier. Es umfasst eine längliche Vertiefung an der Innenseite der Tafeln, in der die ebenfalls aus Elfenbein gefertigte Stange des Scharniers sitzt. Um diese sind insgesamt sechs Metall-blätter gebogen, die Ösen bilden und seitlich mit Nieten in Schlitzten in den Tafeln befestigt sind (Abb. 6). Spuren eines solchen dreigliedrigen Stangenscharniers lassen sich auch an anderen Konsulardiptychen ablesen. Die Untersuchung konnte keine Belege einer früheren oder späteren Verände-rung der bestehenden Montage feststellen, sodass es sich möglicherweise um die originale Verbindung der Tafeln han-delt. Eine Besonderheit unter den erhaltenen Diptychen ist hierbei auch, dass nicht nur die Scharnierösen aus Metall, sondern auch die Elfenbeinstange erhalten sind.

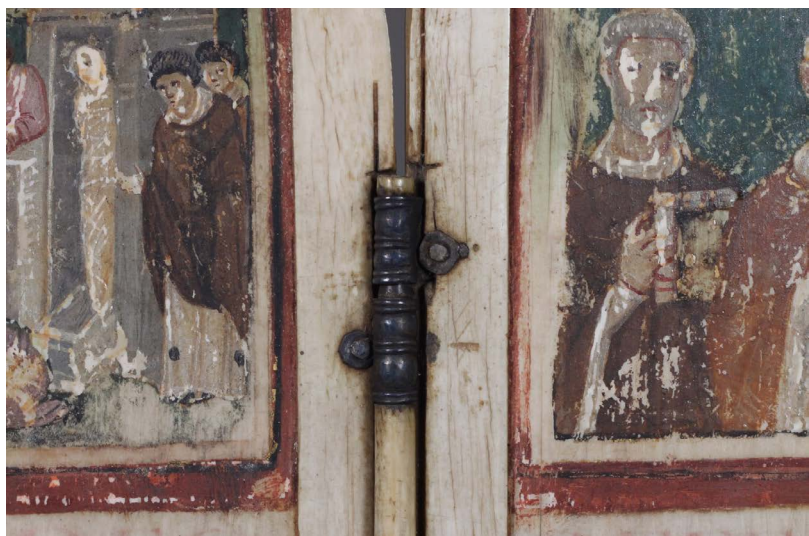
Das *Boethius-Diptychon* wäre dann das einzige bekannte spätantike Elfenbeindiptychon, das noch einen Teil des ursprünglichen Schließmechanismus aufweist. An der Innenkante der Lazarustafel befindet sich ein kleiner Metall-knopf (Abb. 7). Sein Gegenstück an der Kirchenvätertafel



4 Detail, Inschrift auf der Außenseite (Lazarustafel)



5 „Leiterförmige“ Spur (ca. 6 cm) Innenseite (Kirchenvätertafel) – der Abstand zwischen den horizontalen Eindrücken variiert.



6 Oberstes Scharnier, Innenseite



ist verloren, hier weist nur noch ein Loch auf den Schließmechanismus hin. Möglicherweise befand sich auch hier ein Knopf, der durch einen Haken oder eine Schlinge mit seinem Gegenstück verbunden wurde.

Die feine, polierte Oberfläche von Elfenbeinobjekten sowie die Kostbarkeit des Materials könnten nahe legen, dass sie ursprünglich ungefasst waren.<sup>23</sup> Jedoch lassen sich an vielen byzantinischen und spätantiken Elfenbeinobjekten Fassungsreste nachweisen.<sup>24</sup> Richard Delbrueck, der 1929 eine grundlegende Monografie zu Konsulardiptychen publizierte, geht davon aus, dass die Reliefs ursprünglich gefasst waren.<sup>25</sup> Carolyn Connor ging nach der Untersuchung zahlreicher Elfenbeinreliefs 1998 ebenfalls von Farbfassungen aus, verloren gegangen durch spätere Reinigungen und klimabedingte Dimensionsänderungen des Elfenbeins.<sup>26</sup> Durch Abformungen für Gipsabgüsse im 19. Jahrhundert, wie sie vielfach von Konsulardiptychen, so auch vom *Boethius-Diptychon*, angefertigt wurden, dürften eventuelle Farbspuren zusätzlich reduziert worden sein.

Die Untersuchung mit dem Stereomikroskop offenbarte auch auf den Reliefs des *Boethius-Diptychons* diverse weiße, rote, blaue und schwarze Farbspuren (Abb. 8). Die Pigmente wurden nicht bestimmt, wobei mittels VIL (visible induced infrared luminescence imaging) Fotografie Ägyptisch Blau als Blaupigment ausgeschlossen werden konnte. Anhand der Untersuchung der Fassungsreste lassen sich keine Rückschlüsse auf die Datierung dieser ziehen, weshalb die in der Forschung kontrovers diskutierte Frage nach einer ursprünglichen Farbfassung der Konsulardiptychen weiter offenbleiben muss.

7 Metallknopf Innenkante (Lazarustafel), Teil eines Schließmechanismus



8 Blaue Farbreste auf dem Gewand des Konsuls



9 Auferstehung des Lazarus

### Die Malereien

Durch die Kombination von Inschriften und Gemälden ist das Boethius-Diptychon einzigartig unter den erhaltenen Konsulardiptychen. Auf den Innenseiten sind die Auferweckung des Lazarus und Porträts von drei Kirchenvätern, den Heiligen Hieronymus, Augustinus und Gregorius, dargestellt (Abb. 9, 10). Die Auferweckung des Lazarus ist eine der am häufigsten dargestellten biblischen Erzählungen in der frühchristlichen Kunst. Sie dient als Beispiel für das Versprechen der christlichen Erlösung und des Lebens nach dem Tod. Jesus steht in der Mitte und ruft Lazarus, der rechts in einem Grab steht, mit den Füßen noch in einem Sarkophag. Er ist in Grabkleider gehüllt, sein Gesicht ist jedoch lebendig dargestellt. Einige Zeugen schlagen sich die Hände vor die Nase; ein Bezug auf das Johannesevangelium, Kapitel 11, das den Verwesungsgeruch der Leiche beschreibt.<sup>27</sup> Maria von Bethanien trägt einen purpurnen Mantel. In Übereinstimmung mit dem Evangelium fällt sie in Ehrfurcht vor dem sich ereignenden Wunder zu den Füßen Christi nieder.<sup>28</sup>

Die Heiligen des Tripelporträts werden durch Namen identifiziert: GERONIMV·AVGVSTINV·GREGORIV. Jeder Heilige hebt die rechte Hand und hält in der linken, verschleierte Hand ein Evangeliar. Das Porträt von Augustinus ist die früheste bekannte Darstellung des Bischofs von Hippo in bischöflichen Gewändern (Abb. 11).<sup>29</sup> Durch das Fehlen des Palliums, das ein Erzbischof des 7. Jahrhunderts getragen hätte, könnte sein Gewand aber allgemeiner als geistliche oder sogar klösterliche Kleidung verstanden werden. Er hat einen weißen Bart und ist fast kahl. Hieronymus ist ähnlich gekleidet, obwohl er nie Bischof war. Er hat tonsurierte graue Haare und Augenbrauen und einen grauen, fast weißen Bart. Ein liturgisches Pallium identifiziert die dritte Figur als Papst Gregor I. Gregors kurzer Bart und sein tonsuriertes Haar mit einer markanten Stirnlocke, in Braun und Dunkelgrau mit schwarzen Akzenten bemalt, weisen auf Jugend hin.<sup>30</sup>





10 Die drei Kirchenväter (von links): Hl. Hieronymus, Hl. Augustinus, Hl. Gregorius (Papst Gregor I.)

Die beiden Gemälde messen jeweils etwa 9,5 cm x 10 cm (H x B). Kanten vergoldeter Partien wurden mit einem spitzen Werkzeug eingeritzt, erkennbar an den Rahmen um die Gemälde und am Nimbus Christi. Für die Anlage der farbigen Partien wurde eine detaillierte, rotbraune Pinselunterzeichnung ausgeführt, die sich nur minimal von der späteren Ausführung der Gemälde unterscheidet. Es lässt sich weder eine Isolierung noch eine Grundierung unter den Gemälden feststellen. Eine Ausnahme bilden jedoch die vergoldeten Bereiche, die weiß unterlegt wurden. Die heute fast vollständig verlorene Blattvergoldung wurde zuerst aufgetragen. Anschließend wurde der blaue Hintergrund in zwei Schichten ausgeführt, während die Figuren und die Architektur ausgespart wurden. Diese wurden in wenigen Farbtönen modelliert und durch hellere und dunklere Abstufungen des jeweiligen Grundtons Schatten und Lichthöhungen erreicht. Zuletzt wurden, ebenfalls auf einer weißen Unterlegung, die Namen der Kirchenväter in Blattgold zugefügt.

Es wurden keine Pigmentanalysen ausgeführt, wobei die Beobachtung der Gemälde unter verschiedenen Lichtquel-

len sowie VIL-Fotografie einige Rückschlüsse auf die verwendeten Materialien anhand optischer Kriterien erlaubt. Hellrote Farbbereiche, wie die Rahmen oder das Himation von Christus, bestehen vermutlich aus Zinnober. Für die Weißtöne wurde wahrscheinlich Bleiweiß verwendet. Einige Bereiche, wie das Gewand des Mannes, der sich die Nase zuhält, und das der knienden Maria von Bethanien, deuten durch ihre UV-Fluoreszenz auf die Verwendung eines roten Farblackes hin. Der blaue Hintergrund besteht aus Ägyptisch Blau, vermutlich in einer Ausmischung mit Azurit. Als Bindemittel lässt sich Tempera, im Sinne eines wassererdünnbaren Bindemittels, vermuten.

Beide Gemälde zeigen Spuren von Überarbeitungen, Gebrauch sowie zahlreiche Schäden, die zum Teil schon in frühen Stichen dargestellt sind.<sup>31</sup> Um die Veränderungen und das ursprüngliche Erscheinungsbild besser nachvollziehen zu können, wurden digitale Rekonstruktionen angefertigt. Die ursprüngliche Vergoldung ist heute nahezu vollständig verloren. Auch eine spätere, deckungsgleiche Vergoldung ist nur noch in Spuren erkennbar. Die Buchdeckel wurden



11 Detail, Gesicht des Hl. Augustinus

vermutlich komplett vergoldet und wichen somit von der originalen Darstellung ab. Zeitgleich mit der Vergoldung wurden Außenkanten von Figuren, Architektur und Rahmen mit vergleichsweise dicken, schwarzen und braunen Linien konturiert, was das heutige Erscheinungsbild maßgeblich beeinflusst. In der gleichen Weise wurden die Augen nachgezogen. Später, jedoch ohne sich näher datieren zu lassen, wurden mindestens zwei Überzüge, möglicherweise Eiweiß oder Kunstharz, ganzflächig auf den Innenseiten der Tafeln aufgebracht. Auf den Namen der Kirchenväter befindet sich ein zusätzlicher Überzug, was bereits auf einem Stich von 1888 erkennbar ist.<sup>32</sup>

Abgesehen vom *Boethius-Diptychon* gibt es nur ein weiteres Diptychon mit mittelalterlichen Malereien, das jedoch erst im 9. Jahrhundert hergestellte sogenannte *Andrews Diptychon*.<sup>33</sup> Da uns keine vergleichbaren Gemälde mit Elfenbein als Bildträger bekannt sind, mussten bei einem Vergleich auch andere Bilduntergründe miteinbezogen werden. Bei maltechnischen Eigenheiten ist dabei oft unklar, ob diese im Material des Untergrundes begründet oder – als Datierungskriterium – Teil einer kunsttechnologischen Entwicklungsgeschichte sein können. Eine wichtige Parallele zwischen den Gemälden auf dem *Boethius-Diptychon* und frühen Ikonen auf Holz im Sinai-Kloster ist, dass weiße Grundierungen zumeist auf vergoldete Bereiche beschränkt sind.<sup>34</sup> Aufgrund der geringen Größe der Gemälde liegt auch der Vergleich mit Buchmalerei nahe. Stilistische Ähnlichkeiten finden sich beispielsweise zwischen der Auferweckung des Lazarus und der Miniatur „Dido bringt ein Opfer dar“ aus dem *Vergilius Vaticanus*<sup>35</sup>, datiert um 400 n. Chr. Maltechnische Vergleiche konnten erst zu einigen Manuskripten des 11. Jahrhunderts gezogen werden. Hier finden sich beispielsweise Parallelen in der feinen, roten Unterzeichnung des sogenannten *Uta Codex*<sup>36</sup>.

## Die Inschriften

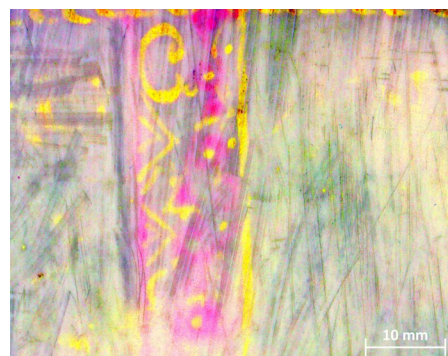
Zwischen dem 7. und dem 12. Jahrhundert verwendeten Christen Konsulardiptychen in der Liturgie und beschrifteten die Innenseiten beispielsweise mit Litaneien der Toten, Listen der Lebenden und liturgischen Gesängen.<sup>37</sup> In der frühchristlichen und mittelalterlichen Liturgie konnte sich das Wort „Diptychon“ auf den Teil der Liturgie beziehen, bei dem die Namen toter und lebender Christen laut vorgelesen wurden. Das griechische *δίπτυχον*, was „zweifach, doppelt, verdoppelt“ bedeutet, wurde ins Lateinische transkribiert. Wenn es im Plural *diptycha* (*δίπτυχα*) zitiert wird, bezeichnet es die mit Namen beschrifteten liturgischen Tafeln.<sup>38</sup> Frühe liturgische Quellen bezeugen die graduelle Herausbildung von Gedenkritualen im gesamten Mittelmeerraum und im Nahen Osten. Wiederverwendete Konsulardiptychen dokumentieren daher unterschiedliche lokale Traditionen.

Unterhalb der Gemälde des *Boethius-Diptychons* befinden sich Inschriften aus verschiedenen Phasen, welche die Verwendung des Diptychons in der Liturgie beim Gedenken der Lebenden und der Toten belegen. Zahlreiche Kratz- und Schabspuren zeigen, dass vor dem Neubeschriften alte Inschriften entfernt oder reduziert wurden. Mithilfe der mikroskopischen Untersuchung, der fotografischen Detektion verschiedener Wellenlängen (VIS, UV, IRR) und digitaler Bildanalyse konnte die Abfolge verschiedener Beschriftungsphasen geklärt sowie die Lesbarkeit der Inschriften deutlich erhöht werden.

Als erstes und vermutlich zeitgleich mit den Gemälden (Phase 0) wurde unterhalb der Gemälde der Titulus „QVOS DEO / OFFERIMVS“ in hellroten Großbuchstaben aufgetragen. Dieser Text hat keine wörtliche Entsprechung in den Gebeten,



12 Detail, oberes Ende der stilisierten Säule auf der Innenseite der Kirchenvätertafel bei Normallicht

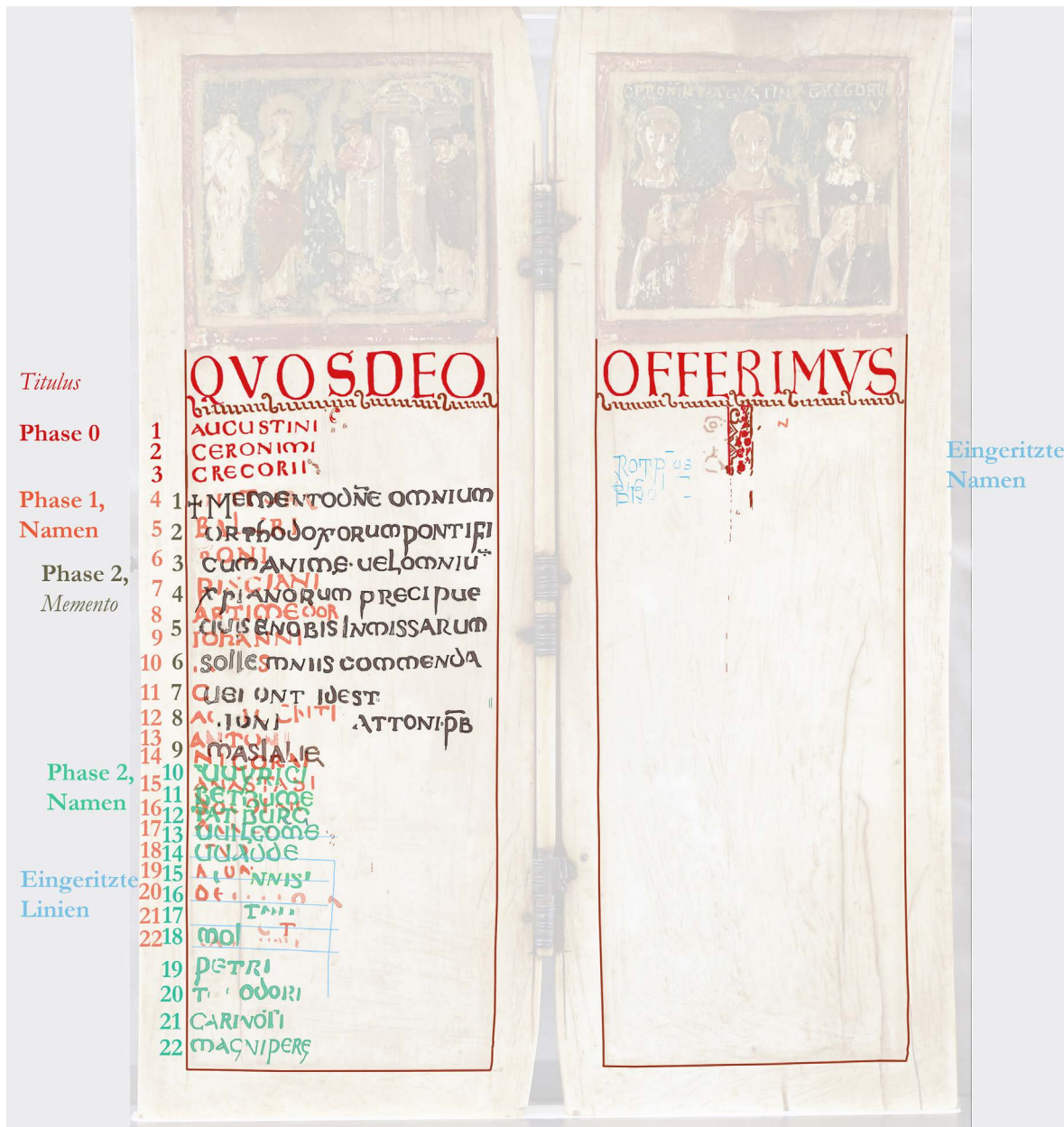


13 Detail, digitale Bildanalyse

die aus frühen liturgischen Quellen bekannt sind. Der Titulus sollte daher als Überschrift verstanden werden und fordert die Leser auf, ein Gebet zu beginnen.<sup>39</sup> Eine dünne rotbraune Linie, ein stilisiertes gedrehtes Seil, trennt den Titulus von dem Textbereich darunter. Der Textbereich wurde durch eine ebenfalls im Hellrot des Titulus und Rotbraun des stilisierten Seiles gemalte Dekoration in zwei Textspalten unterteilt (Abb. 12, 13). Diese erinnert an eine stilisierte Marmorsäule; ein Motiv, was sich in dieser Form auch in mittelalterlichen Manuskripten wiederfindet. Ebenfalls dieser Phase zuzurechnen sind wohl die Namen der drei Kirchenväter, die in hellroter Farbe in Unziale unterhalb des stilisierten Seiles auf der Lazarustafel aufgetragen wurden. In Phase 1 wurden insgesamt 19 weitere Namen

griechisch-römischen Ursprungs in rotbrauner Farbe oder Tinte unterhalb der Namen der Kirchenväter aufgetragen. Diese erstreckten sich über den Großteil der linken Spalte auf der Lazarustafel. Aufgrund paläografischer Merkmale lassen sich diese Inschriften in die ersten Jahrzehnte des 7. Jahrhunderts datieren. Ein einzelnes „N“ in der rechten Spalte auf der Kirchenvätertafel zeigt, dass sich in dieser Phase auch hier heute nicht mehr erkennbare Inschriften befunden haben müssen. Im unteren Bereich der Lazarustafel befindet sich ein eingeritztes Textfeld mit sechs horizontalen Linien. Diese korrespondieren mit Namen der Phase 1 (Abb. 14).

14 Übersicht über alle erhaltenen Inschriften auf den Innenseiten



In Phase 2 wurden die Namen der Phase 1 überschrieben und dafür vorher weitgehend reduziert. Es wurde in dunkelbraunen oder schwarzen Buchstaben ein Kreuz und ein Gebet, das „Memento“, auf die Lazarustafel geschrieben. Der Text erstreckt sich über beide Spalten, offenbar war die Unterteilung durch die Marmorsäule nicht mehr gegeben. Die Buchstaben des Textes sind leicht eingeritzt. Unterhalb des Mementos befinden sich weitere Namen in rotbrauner Farbe oder Tinte, wobei auch hier Buchstaben zum Teil eingeritzt wurden. Einige der Namen sind angelsächsischen Ursprunges und vier davon sind Frauennamen (Abb. 15). Die anderen Namen aus dieser Phase sind griechisch, römisch und germanisch. Unterschiede im Farbmittel und die Unregelmäßigkeit der Buchstaben legen nahe, dass die Namen nach und nach mit zeitlichem Abstand zugefügt wurden. Auch die Inschriften der Phase 2 sind in Unzialen geschrieben und lassen sich aufgrund paläografischer Merkmale in die Mitte des 8. Jahrhunderts datieren.



15 Detail, digitale Bildanalyse der Inschriften von Phase 2. Linie 9–15: Masiarie / Uuyrici / Betcume / Tatburg / Uuilcome / Uuadde / Ioannis

## Fazit

Durch die Untersuchungen des Boethius Diptych Examination Project konnten zahlreiche Erkenntnisse zur Herstellungsgeschichte, den verwendeten Materialien, zum Gebrauch und zur Wiederverwendung des *Boethius-Diptychons* gewonnen werden. Möglicherweise handelt es sich um das einzige fast vollständig erhaltene spätantike Diptychon. Die kunsttechnologische Untersuchung der Elfenbeintafeln und des Scharniers bildet die bis dato umfassendste Einzeluntersuchung eines Konsulardiptychons. Die Analyse der Gemälde und der Inschriften deutet auf eine Datierung der ersten Phase des Wiedergebrauchs in der frühmittelalterlichen Liturgie, zu der die Gemälde zu rechnen sind, bereits im frühen 7. Jahrhundert hin; eine Zeit, aus der kaum Tafelbilder erhalten sind, insbesondere nicht aus dem westkirchlichen Bereich. Eine zweite Phase der Wiederverwendung erfolgte im 8. Jahrhundert. Abgesehen von der Kostbarkeit des Materials könnte die Wertschätzung des Diptychons im Mittelalter auch auf einer Verwechslung des dargestellten Konsuls mit seinem Sohn, dem christlichen Philosophen, begründet sein. Die Inschriften, die seit dem frühen 18. Jahrhundert bekannt sind und vielfach interpretiert wurden, konnten erstmals weitgehend entziffert und neu interpretiert werden. Die Abfolge der Überarbeitungen wurde geklärt und neue Erkenntnisse zur Herkunft der genannten Personen gewonnen. Obwohl dieses Forschungsprojekt das Diptychon nicht definitiv mit einer religiösen Gemeinschaft in Verbindung bringen konnte, kann die Hypothese aufgestellt werden, dass das Diptychon auf der italienischen Halbinsel von einer Gemeinschaft wiederverwendet wurde, die sowohl östliche Riten als auch die römische Liturgie kannte. Die frühmittelalterlichen Texteingriffe und -löschungen können als sich entwickelndes Dokument innerhalb der kleinen Gruppe westlicher liturgischer Quellen zum Gedenken an die Toten und Lebenden angesehen werden. Die in spätantiken Elfenbeindiptychen verzeichneten Namen visualisierten und strukturierten auch die sich entwickelnde Beziehung zwischen Geistlichen und herrschenden Familien in den ehemaligen Hauptstädten des Römischen Reiches. Beginnend mit den frühesten institutionalisierten Riten der Kirche kann der liturgische Gebrauch von Konsulardiptychen und anderen spätantiken Diptychen diese Zusammenhänge näher beleuchten.<sup>40</sup>

**Elisabeth Fugmann**

vorarlberg museum  
Kornmarktplatz 1  
AT-6900 Bregenz

**Nicole Pulichene**

Hood College, Department of Art and Architecture  
1 Rosemont Ave.  
Frederick, MD 21701 USA

## Anmerkungen

- 1 In geöffneter Position betrachtet. Im Folgenden wird diese Tafel als „Lazarustafel“ und die andere als „Kirchenvätertafel“ bezeichnet. Die Reliefs werden als Außenseiten bezeichnet und die Seiten mit Inschriften und Malereien als Innenseiten.
- 2 Gregor der Große, Gregorius, als Papst Gregor I., 1295 heiliggesprochen
- 3 Für die Unterstützung dieser Kampagnen durch finanzielle Mittel oder die Bereitstellung von Material und Geräten bedanken sich die Autorinnen bei der „Coniuncta florescit“; dem Lehrstuhl für Konservierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften der Technischen Universität München; dem Deutschen Museum München; der Archäologischen Staatssammlung München und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.
- 4 Catharina Blänsdorf, Nicole D. Pulichene, Esther Wipfler (Hrsg.): *The Boethius Diptych. New Findings in Technical Art History, Iconography, and Paleography*. Passau 2021
- 5 HOPKINS 1983, S. 4, 34
- 6 BOWES 2001, S. 338–357; CAMERON/SCHAUER 1982, S. 137140; BAGNALL et al. 1987, S. 1 f.; ENGEMANN 2008, S. 55
- 7 BAGNALL et al. 1987, S. 88; BAUER 2009, S. 44–47; CAMERON 2013, S. 179–180
- 8 CAMERON, 1981, S. 181–183. Cameron verwendet „Marius Manlius Boethius“, während die meisten Autoren „Nonius Arrius Manlius Boethius“ verwenden.
- 9 CAMERON/SCHAUER 1982; BÜHL 1995, S. 221–224; OLOVSDOTTER 2005, S. 34–38, 110–112; OLOVSDOTTER 2011, S. 102
- 10 DELBRUECK 1929, S. 44–51; OLOVSDOTTER 2005, S. 3, 29
- 11 CAMERON 2013, S. 194; OLOVSDOTTER 2005, S. 74–79
- 12 OLOVSDOTTER 2005, S. 69–70
- 13 DELBRUECK 1929, S. 68–70, 105; ENGEMANN 2008; S. 61; RUMSCHEID 2000, S. 183 f.; OLOVSDOTTER 2005, S. 29
- 14 DELBRUECK 1929, S. 103, Kat. No. 7; CAPPS 1927, S. 66; CAMERON 2007, S. 195; BAGNALL et al. 1987, S. 39, 87–88, 508
- 15 BAGNALL et al. 1987, S. 87–88
- 16 BAGNALL et al. 1987, S. 39–40; SCHOOLMAN 2017, S. 6–8
- 17 In älterer Literatur wird dieses an vielen Konsulardiptychen zu beobachtende Phänomen oft als Beschneiden der Ecken interpretiert. Vgl. DELBRUECK 1929, S. 20. Ebenfalls zu diesem Thema: CUTLER 1984, S. 80
- 18 ROZIEWICZ 2016, S. 177
- 19 ULRICH 2007, S. 13 f.
- 20 OLCH STERN / HADJILAZARO THIMME, S. 22
- 21 Wobei nicht klar ist, ob dieses Werkzeug in der Spätantike bekannt war.
- 22 Zu Werkzeugspuren auf Elfenbein s. auch Anthony Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*. Princeton 1994
- 23 CONNOR 1998, S. 3 f.
- 24 CONNOR 1998, S. 23
- 25 DELBRUECK 1929, S. 21
- 26 CONNOR 1998, S. 5
- 27 SCHILLER 1971, S. 183
- 28 Joh 11, 21; 11, 32. SCHILLER 1971, S. 183
- 29 COSMA et al. 2011, S. 48
- 30 PANAZZA 1938, S. 111
- 31 ZENO 1876, Pl. 156
- 32 ROHAULT DE FLEURY 1888, pl. DCLXXXVI. Der Hintergrund um die Namen ist hier dunkler dargestellt als der Rest des Hintergrundes.
- 33 London, Victoria and Albert Museum, A. 47&A-1926; Die ganzfigurigen Darstellungen zweier Heiliger sind heute kaum noch erkennbar.
- 34 Das BDEP stützte sich hierbei auf vom ISIMAT Projekt untersuchte Gemälde, Ikonen und Buchmalerei. Vgl. „Inkarnat und Signifikanz – Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmehrraum“ (ISIMAT), München 2017
- 35 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat 3225, fol. 33v
- 36 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601
- 37 PULICHENE 2020
- 38 TAFT 1991, S. 7 f.; CAMERON 1998, S. 398 f.; HURSCHMANN 2006
- 39 CABROL/LECLERCQ 1920, Col. 1075
- 40 PULICHENE 2020

## Literatur

### BAGNALL et al. 1987:

Roger S. Bagnall, Alan Cameron, Seth R. Schwartz und Klass Anthony Worp (Hrsg.), *Consuls of the Later Roman Empire*. Atlanta 1987

### BAUER 2009:

Franz Alto Bauer, *Gabe und Person. Geschenke als Träger personaler Aura in der Spätantike*, Eichstätter Universitätsreden, Bd. 116. Eichstätt 2009

### BOWES 2001:

Kimberly Diane Bowes, *Ivory Lists: Consular Diptychs, Christian Appropriation and Polemics of Time in Late Antiquity*. In: *Art History* 24, Juni 2001, S. 338–357

### BÜHL 1995:

Gudrun Bühl, *Constantinopolis und Roma: Stadtpersonifikationen der Spätantike*. Zürich 1995

### CABROL/LECLERCQ 1920:

Fernand Cabrol und Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Vol. 4.1. Paris 1920

### CAMERON 1981:

Alan Cameron, *Boethius' Father's Name*. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 44, 1981, S. 181–183

### CAMERON/SCHAUER 1982:

Alan Cameron und Diane Schauer, *The Last Consul: Basilius and His Diptych*. In: *The Journal of Roman Studies* 72, 1982, S. 137–140

### CAMERON 1998:

Alan Cameron, *Consular Diptychs in Their Social Context: New Eastern Evidence*. In: *Journal of Roman Archaeology* 11, 1998, S. 384–403

### CAMERON 2007:

Alan Cameron, *The Probus Diptych and Christian Apologetic*. In: Hagit Amirav und Bas ter Haar Romeny (Hrsg.), *From Rome to Constantinople: Studies in Honour of Averil Cameron*. Leuven / Dudley 2007, S. 191–202

### CAMERON 2013:

Alan Cameron, *The Origin, Context and Function of Consular Diptychs*. In: *The Journal of Roman Studies* 103, 2013, S. 174–207

### CAPPS 1927:

Edward Capps, *The Style of the Consular Diptychs*. In: *The Art Bulletin, Studies in the Late Antique Undertaken in the School of Classical Studies of the American Academy in Rome, 1925–1926*, September 1927, S. 60–101

### CONNER 1998:

Carolyn L. Connor, *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*. Princeton 1998

### COSMA et al. 2011:

Alessandro Cosma, Valerio da Gai und Gianni Pittiglio (Hrsg.), *Iconografia agostiniana. Dalle origini al XIV Secolo*. Rom 2011

### CUTLER 1984:

Anthony Cutler, *The Making of the Justinian Diptychs*. In: *Byzantion* 54, 1984, S. 75–115

### DELBRUECK 1929:

Richard Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Bd. 1. Berlin 1929

### ENGEMANN 2008:

Josef Engemann, *Die Spiele spätantiker Senatoren und Consuln, ihre Diptychen und ihre Geschenke*. In: Gudrun Bühl, et al. (Hrsg.), *Spätantike und Byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*. Wiesbaden 2008, S. 53–96

### HOPKINS 1983:

Keith Hopkins, *Death and Renewal. Sociological Studies in Roman History*, Vol. 2. Cambridge/New York 1983

### HURSCHMANN 2006:

Rolf Hurschmann, *Writing Tablets*. In: *Brill's New Pauly*, 2006, [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e1104650](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1104650) [Zugriff: 28.08.2022]

### OLCH STERN/HADJILAZARO THIMME 2007:

Wilma Olch Stern und Danae Hadjilazaro Thimme, *Ivory, Bone and related Wood Finds*, In: *Kenchreai. Eastern Port of Corinth*, Bd.6. Leiden/Boston 2007

### OLOVSDOTTER 2005:

Cecilia Olovsson, *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*. Oxford 2005

### OLOVSDOTTER 2011:

Cecilia Olovsson, *Representing Consulship. On the Concept and Meanings of the Consular Diptychs*. In: *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 4, 2011, S. 99–123

### PANAZZA 1938:

Gaetano Panazza, *Le miniature del dittico di Boezio nel Museo dell'Età Cristiana in Brescia*. In: *Commentari dell'Ateneo di Brescia* 136, 1938, Vol. A, 1939, S. 95–113

### PULICHENE 2020:

Nicole Pulichene, *"One Whose Name was Writ in Wax": Reflections on the Medieval Reuse of Consular Diptychs*. PhD Diss., Cambridge/Massachusetts 2020

### ROHAULT DE FLEURY 1888:

Charles und George de Fleury, *La Messe. Études archéologiques sur ses monuments*, Vol. 4. Paris 1888

### ROZIEWICZ 2016:

Elzbieta Rodziewicz, *Ivory and Bone Sculpture in Ancient Alexandria, Centre d'Etudes. Alexandrines* 2016

### RUMSCHEID 2000:

Jutta Rumscheid, *Kranz und Krone: Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der Römischen Kaiserzeit*. Tübingen 2000

### SCHILLER 1971:

Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*. Greenwich 1971

### SCHOOLMAN 2017:

Edward M. Schoolman, *Vir Clarissimus and Roman Titles in the Early Middle Ages*. In: *Medieval Prosopography* 32, 2017, S. 1–39

### TAFT 1991:

Robert F. Taft, *History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Vol. 4, *The Diptychs*. Rom 1991

### ULRICH 2007:

Roger B. Ulrich, *Roman Woodworking*. New Haven 2007

### ZENO 1876:

Apostolo Zeno, *Descrizione di un dittico di avorio di Boezio consolo, che si conserva in: Brescia nel museo de sigg. Barbisoni*. In: *Giornale de' letterati d'Italia* 28, Venedig 1717

## Abbildungsnachweis

### Abb. 1–15:

Boethius Diptych Examination Project (BDEP) 2019, 2020

### Titel:

Detail aus Abb. 15