

W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz. Katalog 7. Zweite Auflage. Mainz 1952. 114 S., 4 Abb., 68 Taf.

Die spätantiken Elfenbeine haben seit jeher die Forschung angezogen. Nicht nur, daß die ungewöhnlich hohe Qualität vieler Stücke immer wieder zur Bearbeitung reizte. Ihre große Zahl – bilden sie doch nächst den Sarkophagen die größte Gruppe unseres Denkmälerbestandes – sowie die führende Stellung, die sie nach dem fast gänzlichen Erliegen der Sarkophag- und Großplastik im 5. und 6. Jahrh. einnehmen, sichern ihnen von vornherein einen entsprechenden Platz in der Geschichte der spätantiken Plastik. Es ist das große Verdienst des vorliegenden Bandes, das weit verstreute Material mit seiner fast unübersichtlichen Literatur in Form eines Kataloges zusammengefaßt zu haben. Mit dem älteren Katalog verbindet den vorliegenden dabei kaum noch etwas. Die damals gewählte Beschränkung auf die Sammlung des Römisch-Germanischen Zentralmuseums ist fallen gelassen. Ziel des vorliegenden Kataloges ist die Erfassung aller inzwischen bekannt gewordenen Denkmäler. Nicht weniger als 218 Stücke werden genannt, dazu 43 frühmittelalterliche Stücke, die in irgendeiner Form mit dem spätantiken Material zusammenhängen. Geordnet sind die Denkmäler in profane und christliche, jede Gruppe wieder in Diptychen, Tafeln, Pyxiden und Verschiedenes. Zu jedem Stück bringt der Katalog Maße, Beschreibung, Einordnung sowie ein Verzeichnis der Literatur. Besonders dankenswert ist, daß alle wichtigeren Stücke in einem Bildanhang abgebildet sind. Er kann und will große Einzelaufnahmen nicht ersetzen, erlaubt dem Leser aber eine schnelle Orientierung. Voraufgestellt ist dem Ganzen eine kurze kunstgeschichtliche Einleitung, während zwei Register die gegenwärtigen und (bei dem häufigen Besitzwechsel besonders wichtig) früheren Aufbewahrungsorte verzeichnen.

Wer häufiger mit Elfenbeinen zu tun hat, erst recht, wer mit diesem weitschichtigen Material und seiner unübersichtlichen Literatur nicht ganz vertraut ist, wird diese bequeme Zusammenstellung der gesamten Materie dankbar begrüßen. Wenn man Bedenken anmelden muß, so werden sie sich am ehesten auf die kunstgeschichtlichen Partien beziehen. Aber hier spiegelt sich im Grunde nur die allgemeine Unsicherheit wider, mit der dieser Zweig unserer Wissenschaft noch immer belastet ist. Trotz zahlreicher Vorarbeiten hat sich in wichtigen Fragen bis heute keine Einstimmigkeit erzielen lassen. Schon über die Datierung wichtiger und keineswegs provinzieller Stücke gehen noch immer die Ansichten weit auseinander. So schwankt der Ansatz so erstrangeriger Elfenbeine wie des Dichter-Muse-Diptychons in Monza (Volbach Nr. 68), der Adam-Paulus-Tafeln in Florenz (Nr. 108) und der Erzengel Tafel in London (Nr. 109) bis heute zwischen 4. und 6. Jahrh. Verf. entscheidet sich in allen drei Fällen für die Frühdatierung (etwas unklar bleibt die Datierung des Erzengels; während unter Nr. 63 die Ähnlichkeit mit dem Stilichodiptychon betont ist, schreibt ihn die Einleitung (S. 19) dem endenden 5. Jahrh. zu). Ohne eine abweichende Meinung hier näher begründen zu können, scheint mir – abgesehen von einer gemeinsamen klassizistischen Grundhaltung – der Unterschied von den allgemein anerkannten Denkmälern des theodosianischen Klassizismus doch beträchtlich. Ein Fragezeichen wird man auch hinter die Datierung der Löwenhetze in Leningrad (Nr. 60) setzen müssen; von der Venatio in Liverpool (Nr. 59), die sicher der ersten Jahrhunderthälfte zugehört, unterscheidet sie eigentlich alles. Auch der Delbrücksche Ansatz (um 450; das wäre die Stufe der Marcianssäule) scheint mir noch zu früh. Man wird mit der Leningrader Tafel ebenso wie mit dem stilverwandten Selene-Helios-Diptychon in Sens (Nr. 61) – auch die Orpheuspyxis in Florenz (Nr. 92) möchte ich hierher rechnen – bis mindestens in das letzte Jahrzehnt des 5. Jahrh. herabgehen müssen; erst in den Diptychen des Areobindus finde ich Vergleichbares (vgl. auch E. Weigand, Kritische Berichte 1930/31, 46). Über alle diese Stücke wird sich erst

Endgültiges sagen lassen, wenn einmal die Kunstgeschichte des 6. Jahrh. und seiner unmittelbaren Voraussetzungen geschrieben sein wird. Der Mangel datierter Denkmäler ist hier besonders fühlbar. Eindeutig beschrieben wird durch die Diptychen nur der Stil des ersten und des zweiten Jahrzehnts. Dazu kommt für die Jahrhundertmitte die Kathedra, der Verf., mir scheint mit Recht, ihren alten Platz wiedergibt (Nr. 140). An dem Monogramm der Vorderseite wird man nicht leicht vorbeikommen; eher wird man die Frage nach der historischen und kunstgeschichtlichen Einordnung des Barberinidiptychons (Nr. 48) neu stellen müssen. Überraschend früh ist schließlich auch die Einordnung des Mailänder fünfteiligen Diptychons (Nr. 119 mit S. 19) in die erste Hälfte des 5. Jahrh. Vom Stil der Arbeiten dieser Zeit ist es doch recht verschieden. Erst Denkmäler der zweiten Jahrhunderthälfte, wie der Ambo von Saloniki, sind in ihrem Figurenstil vergleichbar; auf Beziehungen zur Ornamentik des Basiliusdiptychons wurde schon früher hingewiesen.

Schwieriger noch als um die Datierung ist es um die Zuweisung der Denkmäler an bestimmte Schulen bestellt. Man wird mit Verf. daran festhalten dürfen, daß die Konsulardiptychen in den beiden Hauptstädten gearbeitet wurden (S. 16). Auch daß die Arbeiten aus dem Kreise des römischen Senatsadels in Rom selbst gearbeitet wurden, ist mehr als wahrscheinlich (ebda.). Alles weitere dagegen ist umstritten. Schon die Rolle Oberitaliens hat sich bis heute nicht überzeugend klären lassen. Wenn Verf. das sehr höfische Diptychon des Stilicho in Monza einer Mailänder Werkstätte zuschreiben will (Nr. 63), so wird man ihm gern zustimmen. Dagegen ist nicht ganz klar, warum die Auferstehungstafel der ehemaligen Sammlung Trivulzio (Nr. 111), die in ihrer Ornamentik sowohl mit dem Diptychon des Probianus wie dem der Nikomachi-Symmachi, also zwei anerkannten römischen Denkmälern, zusammengeht, in Oberitalien entstanden sein soll. Noch komplizierter ist die Situation im Osten. Die Forschung ist hier belastet mit einer Reihe von Etikettierungen wie syrisch, ägyptisch, syroägyptisch, syropalästinensisch. Schon Weigand hat in seiner klugen, noch immer lesenswerten Besprechung von Delbrücks Konsulardiptychen (Kritische Berichte 1930/31, 43/45) auf ihre Problematik hingewiesen. Auch Verf. hat sich von ihrem Einfluß nicht immer ganz freihalten können, so wenn er die Kathedra zwar Konstantinopel zuweist, auf ihr zugleich aber syrische und ägyptische Elemente wiederfinden will (S. 17; im Katalog: „vielleicht in Ravenna gearbeitet“). Mit einiger Wahrscheinlichkeit mit Ägypten verbinden läßt sich außer der Masse der alexandrinischen Beinschnitzereien allein die Gruppe der Aachener Kanzelreliefs (Nr. 72/77) und ihrer unmittelbaren Verwandten. Mit ihrem Stil lassen sich aber die Tafeln der Kathedra und das Barberinidiptychon schwer vereinen. Auch in ikonographischer Hinsicht sind die Beziehungen, insbesondere der Josephsgeschichte, zu Ägypten doch wohl nicht so eindeutig, daß sie nur in Ägypten gearbeitet sein könnte. Das gleiche gilt auch für die Menaspyxis (Nr. 182), die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt und ihres Themas wegen für Ägypten in Anspruch genommen wird. Ein solches Argument wäre nur schlüssig, wenn der Kult des Heiligen sich auf Ägypten beschränkte; doch ist das Gegenteil der Fall (Delehay, *Origines du culte des martyres*² [1933] 186. 206. 223. 237). Nicht besser steht es um die angebliche syrische oder palästinensische Provenienz vieler Denkmäler. Stilgeschichtlich sind diese beiden Landschaften für uns bis heute kaum faßbar, und was die ältere Forschung an Gründen vorwiegend ikonographischer Natur zusammengetragen hat, bedürfte dringend der Nachprüfung. Die Richtigkeit dieser Überlegungen vorausgesetzt, wird man aber geneigt sein, den Anteil Konstantinopels und seine künstlerische Kraft und Bedeutung wesentlich höher anzusetzen als es bei Verf. geschieht (S. 17: Mischstil). Es wird die Aufgabe künftiger Forschung sein, gerade an den hier vom Kataloge aufgeworfenen Fragen weiterzuarbeiten.