

ENTSTELLTE CONSULARDIPTYCHEN.

Gelegentlich der Publication zweier Münchener Elfenbeintafeln (1) hat Wilhelm Meyer die gesamten altrömischen Diptychen einer eingehenden Untersuchung unterzogen, und seine sorgfältige Arbeit wird die Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit diesem Gegenstand bilden. Wichtige Nachträge speciell für die Kenntnis der Consulardiptychen danken wir M. A. Chabouillet und Héron de Villefosse. Jener gab eine genaue Beschreibung (2) von der Tafel *a* des Sividiusdiptychons (nr. 6), die wieder aufgefunden und in das Pariser *Cabinet des Médailles* gekommen war. Dieser edierte eine 1863 für das *Musée du Louvre* erworbene Diptychontafel (3) und machte auf das verschollene Anthemiusdiptychon aufmerksam. Im Gegensatz zu Legros und Allou, welche dieses dem Consul d. J. 455, dem späteren Kaiser Anthemius, zugeschrieben hatten, weist es Héron de Villefosse dem gleichnamigen Consul v. J. 515 zu. Für die Richtigkeit seiner Ansetzung lässt sich besonders der Umstand geltend machen, dass die Anthemiustafel, abgesehen von dem Porträt des Consuls, völlig den oberen Teilen der Anastasiusdiptychen (nr. 14, 15, 16) gleicht, die aus dem Jahre 517 stammen. Diese

(1) Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staats-Bibliothek in München. Abh. der K. bayer. Akad. I Cl. XV Bd. I Abth, 1879. Dies Buch und sein verehrter Verfasser haben mich zum Studium der Diptychen angeregt, das Herr Prof. Meyer durch die gütige Ueberlassung seines ganzen Apparats unterstützte. Die Nummern, welche die Diptychen in seiner Abhandlung führen, werde ich in Klammern beifügen.

(2) *Catalogue raisonné de la collection de deniers Mérovingiens des VII et VIII siècles publié par M. A. Chabouillet. Paris 1890* S. XI Ann. 1. Eine kurze Anzeige findet sich *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France 1880* p. 190.

(3) *Gazette archéologique* IX 1884. S. 117 ff. pl. 16, 17.

Uebereinstimmung macht es auch wahrscheinlich, dass die Anthemiustafel gleich den Anastasiusdiptychen einen unteren Teil gehabt habe, in dem Schauspiele dargestellt waren, und die Vermutung liegt nahe, dass jenes ehemals in der *Collection Janzé* befindliche Relief, das als Unterteil eines Anastasiusdiptychons gilt (nr. 17), von der Anthemiustafel abgeschnitten ist.

Die Vorderseite der Tafel des Louvre bietet das Brustbild eines Mappawerfenden Consuls in einem Ringe, oberhalb und unterhalb desselben ein Monogramm und raumfüllende Ranken. Genau dieselbe Darstellung zeigen die beiden Tafeln eines vollständigen Diptychons (nr. 12), das Passeri des Monogramms wegen dem Areobindus, dem Consul d. J. 506, vindiziert hatte ⁽¹⁾. Da dieses Diptychon, das ehemals im *Museo Septaliano* zu Mailand, dann in der Sammlung der Familie Trivulzi gewesen war, seit mehreren Jahren verschollen war, glaubte Héron de Villefosse die linke Hälfte desselben in der Tafel des Louvre wiederzuerkennen. Die kleinen Verschiedenheiten zwischen der letzteren und der alten Abbildung des ersteren setzte er auf Kosten des Zeichners, der für Gori gearbeitet hätte. Die Annahme war wenig glaubhaft, da die Rückseite der Pariser Tafel mit merkwürdigen Reliefs des 15. Jahrhunderts bedeckt ist, während Gori, der solche Dinge nicht zu verschweigen pflegt, nichts derartiges von dem Diptychon Trivulzianum berichtet. Jetzt ist jeder Zweifel ausgeschlossen, denn das vollständige Diptychon Trivulzianum ist nach jahrelanger Abwesenheit zu seinem Herrn zurück gekehrt, der mir mit gewohnter Liebenswürdigkeit seinen Schatz an Elfenbeinarbeiten und darunter auch dies Exemplar zeigte. Die Bedenken, welche Héron de Villefosse gegen die Deutung des Monogramms auf den Namen Areobindus geltend machte, sind ungerechtfertigt ⁽²⁾. Auch ist das Consulbildnis auf der Pariser

(1) Gori *Thesaurus vet. dipt.* Bd. II S. XII nr. VI.

(2) Zwar Passeris Ansicht, dass die lateinischen Buchstaben des Namens Areobindus in dem Monogramm enthalten seien, ist falsch, aber Meyer (a. a. O. p. 66) hatte darin die griechischen Buchstaben des Namens gefunden. Héron de Villefosse indessen vermisst das Δ und nimmt Anstoss an dem linksläufigen C. Dies kann ebensowenig beanstandet werden als das ebenfalls linksläufige E, und was das Δ anbetrifft, so hat Meyer schon bemerkt, dass der untere Strich des Monogramms nur die Bedeutung haben kann, mit den beiden Strichen das A ein Δ zu bilden.

Tafel und dem Diptychon Trivulzianum dem Porträt des Areobindus auf seinen inschriftlich beglaubigten Diptychen (nr. 7, 8, 9) so ähnlich, dass wir ihm auch jene beiden Diptychen zuschreiben müssen und dieselben den datierten Consulardiptychen, in deren Liste Héron de Villefosse nur zögernd die Tafel des Louvre aufnahm, mit Sicherheit beizählen dürfen.

Die datierten Consulardiptychen lassen sich ferner vermehren um ein Diptychon des Philoxenos, Consuls d. J. 525, von dem bisher drei Diptychen bekannt waren. Das grösste derselben (hoch m. 0,38 breit 0,14), dem Pariser *Cabinet des Médailles* gehörig (nr. 26), zeigt auf beiden Tafeln drei Ringe, deren oberster das Brustbild des Mappawerfenden Consuls, deren unterster das Brustbild seiner Gattin enthält. In dem mittleren Ringe steht folgende Inschrift:

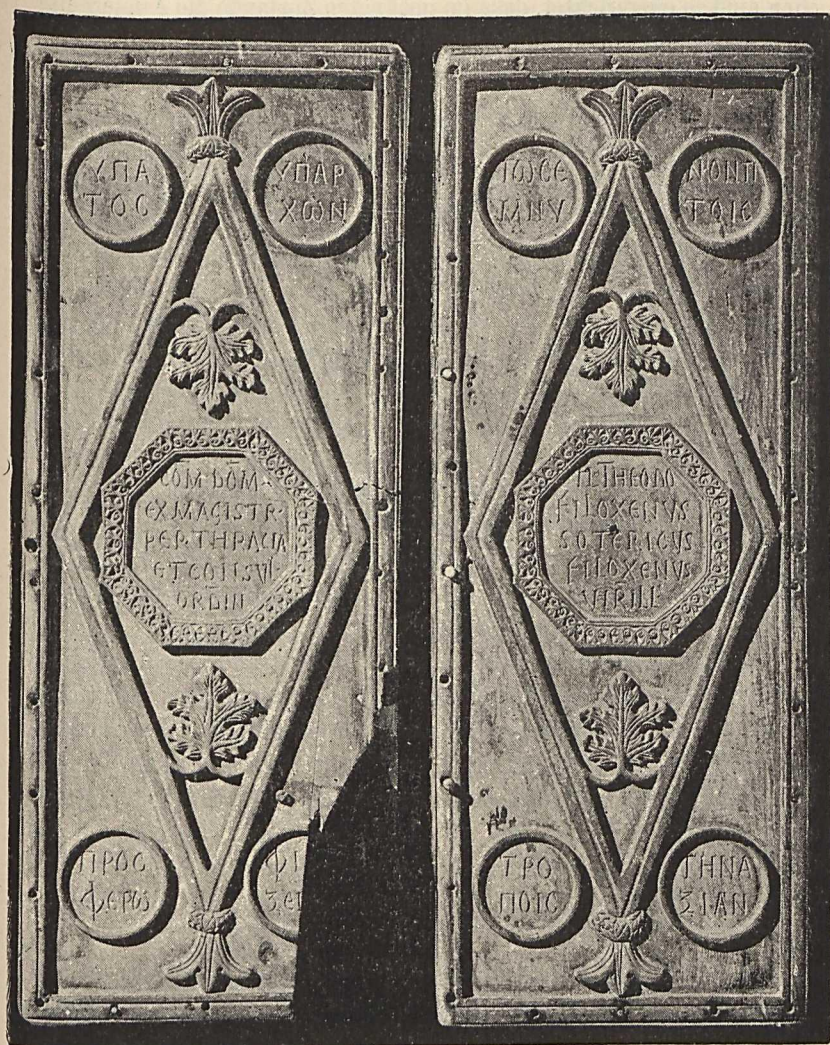
auf Tafel <i>b</i>	auf Tafel <i>a</i>
C̄OM·DOMEST·	FL·THEODORVS
EX MAGISTROM·	FILOXENVS
PERTHRACIA	SOTERICVS
ET CONSVL·	FILOXENVS
ORDINAR	VIRILLVST·

Ausser dieser Ausgabe des vollen Namens und der Titel, die ergänzt lauten FL*avius* THEODORVS FILOXENVS SOTERICVS FILOXENVS VIR ILLVST*ris* COMES DOMEST*icorum* EX MAGISTRO Mi*litum* PER THRACIAM ET CONSVL ORDINAR*ius*, bietet das Diptychon eine griechische Dedikationschrift, deren Buchstaben in die Ecken zwischen den Ringen verteilt sind. Dieselben sind nicht eingegraben, sondern sie liegen in hohem Relief auf und ergeben zwei Trimeter

auf Tafel *a*: ΤΟΥΤΙ ΤΟ ΔΩΡΟΝ ΤΗ ΣΟΦΗ ΓΕΡΟΥΣΙΑ

auf Tafel *b*: ΥΠΑΤΟC ΥΠΑΡΧΩΝ ΠΡΟCΦΕΡΩ ΦΙΛΟΞΕΝΟC.

Ein zweites Philoxenosdiptychon (nr. 27) befindet sich im Besitz des Principe Trivulzi, der mir gütigst die Publication des unedierten Monuments nach einer für ihn gefertigten ausgezeichneten Photographie gestattete.



Die Abbildung giebt die beiden je m. 0,335 hohen, 0,13 breiten Tafeln in der Anordnung des Originals, die Tafel *a*, welche den ersten Teil der Inschrift enthält, rechts, die Tafel *b* links. Ebenso ist das vorhergehende Diptychon angeordnet, weshalb die Inschrift von *a* oben auf der rechten Seite gedruckt ist; aber diese Anordnung war nicht immer üblich. Gerade die älteren Consulardipty-

chen sind so eingerichtet, dass im geöffneten Zustande die Aussenseite der Tafel *a* links erscheint. Dadurch wurde erreicht, dass die ganze Inschrift fortlaufend von links nach rechts zu lesen war; aber beim Schliessen des Diptychons kam die Tafel *a* unten zu liegen. Dies mag der Grund gewesen sein, dass man die ältere Sitte aufgab. Die Areobindusdiptychen sind die ersten, welche die umgekehrte Anordnung zeigen, und ihr folgen alle späteren (1). Daher finden sich an dem oben abgebildeten Diptychon die Charniereinschnitte und die Rille für die Stange, welche die Charniere verband, im linken Rand der Tafel *a*, im rechten der Tafel *b*. Die Lage der Charniereinschnitte ist in der Abbildung zu erkennen, da jedem derselben ein Nietloch entspricht und zwar auf dem Innenrand von *a* das vierte, sechste und achte Loch von oben, in denen Metallstifte sichtbar sind, auf dem Innenrand von *b* ebenfalls das vierte und sechste Loch. Der dritte Charniereinschnitt befand sich gerade unterhalb der Bruchstelle. Im Aussenrande der Tafeln sind nur die korrespondirenden Löcher in der Mitte, welche zum Verschluss dienten, ursprünglich; alle übrigen Durchbohrungen der Ränder rühren von einer späteren Verwendung der Tafeln her.

Die lateinische Inschrift ist dem Inhalt und der Anordnung nach völlig gleich der des grösseren Pariser Diptychons, weist aber einige weitere Abkürzungen auf. Von der griechischen Dedikationsinschrift ist der erste Trimeter ein anderer als dort. Die Vergleichung der beiden ist interessant, weil sie uns zeigt, dass jenes reicher ausgestattete Diptychon als offizielle Gabe dem wolweisen Senat dargebracht wurde, während das einfachere zum Gescheuk für einen Bekannten bestimmt war, den der Consul mit der Bezeichnung $\tau\omega$ $\text{CEMNYNONTI TOIC TPONOIC THN AΞIAN}$ ehrte.

Als noch geringeres Geschenk musste das Diptychon gelten, davon eine Hälfte in Liverpool ist (nr. 27), nur bekannt durch die Beschreibung Westwoods (2). Die Tafel besteht aus Bein, ist m. 0,31 hoch und 0,11 breit, also kleiner als das Diptychon Trivulzianum, bietet aber dieselben Ornamente und Inschriften wie

(1) Eine Ausnahme würde das Basiliusdiptychon (nr. 32) bilden, wenn es wirklich dem Consul v. J. 541 zuzuschreiben wäre. Vergl. hierüber unten S. 215.

(2) *Fictile ivories in the South Kensington Museum London 1876* S. 24 nr. 68.

die Tafel *b* dieses Diptychons und zwar in dem unteren rechten Ringe, wo dort nur die Buchstaben ΦI vom Namen des Consuls
 ΞEN

erhalten sind, eben diese Buchstaben $\Phi I \Xi EN$ ohne die Andeutung einer Abkürzung. Dies weckt ein sehr berechtigtes Misstrauen gegen die Echtheit der Tafel, doch lässt sich ein sicheres Urteil darüber nur nach Prüfung des Originals fällen.

Schon Meyer⁽¹⁾ wies hin auf die Aehnlichkeit eines anonymen Diptychons (nr. 46) mit dem von uns edierten Philoxenosdiptychon. Dieses Diptychon stammt aus Autun und ist jetzt im Pariser *Cabinet des Médailles* ⁽²⁾. Jede Tafel ist m. 0,35 hoch, 0,13 breit und zeigt einen Rhombus, der oben und unten in ein dreigeteiltes Blatt ausläuft. Die Kränze, welche den Ansatz dieser umschlingen sind etwas anders gestaltet als auf den oben abgebildeten Tafeln, dagegen völlig gleich wie dort sind die Blätter in den innern spitzen Ecken des Rhombus und die Achtecke in der Mitte. Dass innerhalb dieser eine Inschrift ausgekratzt ist, war bei der Untersuchung des Originals auf den ersten Blick zu sehen. Herr Adrien Blanchet half mir freundlichst, die lesbaren Spuren festzustellen. Wir erkannten folgendes:

auf Tafel <i>b</i>	auf Tafel <i>a</i>
C	FL
M	O
S R	I S
P	S R I V
A	F OXEN S
ET	V R L
L	
IN	

Das Erhaltene genügt, um zu zeigen, dass die Tafeln die gleichen Inschriften mit genau denselben Abkürzungen hatten wie das Diptychon Trivulzianum. Ob in den Ecken auch kleine Ringe mit einer griechischen Dedikationsinschrift waren, liess sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Deutliche Spuren sind nicht vorhanden, doch sind die Flächen der Ecken etwas vertieft.

(1) A. a. O. S. 79.

(2) Die Tafel *a* ist abgebildet von *Millin Voyage dans les dép. du midi* I pl. 19, doch erscheinen in der Abbildung die Formen der Ornamente zu dünn und schlank.

Wie auf diesem Exemplar scheinen Inschriften weggeschabt zu sein auf zwei Tafeln (nr. 19, 20), deren Darstellung dem Magnusdiptychon d. J. 518 (nr. 18) gleicht. Anderen Diptychen hat man den Oberteil, der die Inschrift enthielt, abgeschnitten (nr. 4. 21. 22. 34.). Zwei der letzteren (nr. 21. 22) hat man auch ihrer Unterteile beraubt und ein gleiches Schicksal erlitten das Asturiusdiptychon (nr. 3), die Tafel *b* des Basiliusdiptychons (nr. 32) und die Anthemiustafel. Endlich ist auf einigen Tafeln das Bildwerk selbst entstellt worden. Drei Beispiele dieser Art sind mir bekannt geworden, davon zwei gar nicht, das dritte ungenügend abgebildet ist; doch eine Publikation an dieser Stelle war unthunlich, da sie in grösserem Format erfolgen müsste.

Von den beiden Tafeln, die Kopf und Fuss verloren haben, ist die eine im *Cabinet des Médailles* zu Paris (nr. 21), die andre in der *Brera* zu Mailand (nr. 22). Beide zeigen den Typus des Magnusdiptychons v. J. 518, sind aber bedeutend besser gearbeitet als die vollständigen Vertreter des Typus (nr. 18. 19. 20). Die Grösse der verstümmelten Tafeln ist genau dieselbe (hoch m. 0,26 breit 0,13), und auf beiden finden sich in den vier Ecken Löcher, die auf eine gleiche Verwendung beider hindeuten. Das Exemplar der Brera bildete die rechte Hälfte eines Diptychons, denn die Charniereinschnitte und die Rille sind auf der linken Seite ⁽¹⁾, und trug gemäss der späteren Weise der Zusammenfügung, die bei diesem Diptychon sicher angewandt war, den ersten Teil der Inschrift mit dem Namen des Consuls. Das Pariser Exemplar

(1) Die Charniereinschnitte dieser Tafel liegen jedesmal etwas höher als die der Pariser. Diese Lage der Einschnitte ist die gewöhnliche und auch an dem oben abgebildeten Philoxenosdiptychon zu erkennen. Wenn die Tafeln durch Ringe verbunden wurden, wie die des Gallienusdiptychons (nr. 45), mussten die Löcher sich natürlich genau gegenüberliegen; auch wenn man doppelte Charniere verwandte, mussten die Einschnitte für dieselben gegenständig sein; sobald man aber eine Stange zur Verbindung der Charniere gebrauchte, war es praktischer, diese alternierend anzubringen. Daher fällt der Einwand fort, den Gori a. a. O. II S. 136 gegen die Zusammengehörigkeit der Tafeln des Basiliusdiptychons (nr. 32) erhoben hat. Die Tafel *a*, jetzt im Bargello zu Florenz aufbewahrt, zeigt die Löcher für die Charnierstifte 47, 161, 266 mm. unter dem oberen Rand, das Bruchstück der Tafel *b*, jetzt in der Brera zu Mailand befindlich, 54 und 165 mm. unter dem jetzigen Rand über dem aber ein Streifen von etwa 14 mm. Breite abgeschnitten ist.

giebt sich als eine linke Diptychonhälfte zu erkennen. Die Zusammengehörigkeit beider Tafeln würde daher keinem Zweifel unterliegen, wenn nicht das Bildnis des Consuls hier und dort ein total verschiedenes wäre; aber die Untersuchung der Originale hat mich überzeugt, dass die Verschiedenheiten der Tafeln auf eine Uebearbeitung der Mailänder zurückzuführen sind.

Auf beiden Tafeln (1) sitzt der Consul in gleicher Weise auf reichverziertem Sessel, die Rechte mit der Mappa auf den Schooss gelegt, in der Linken das Szepter haltend. Auf der linken Seite des Consuls steht Roma als behelmte Frau gebildet, welche die Linke auf den Schildrand legt und die Rechte in einem Gestus der Bewunderung erhebt. Die ihr entsprechende Figur, welche wir Constantinopolis benennen dürfen, trägt im leicht gebogenen linken Arm einen langen Stab. Dieser ist auf der Pariser Tafel glatt, und am oberen Ende durch 3 eingekerbte Ringe verziert, auf der Mailänder Tafel dagegen ist er mit einer Reihe kleiner gleich weit von einander entfernter Löcher bedeckt. Auch ist die Chlamys dieser Figur hier etwas anders angeordnet als auf der Pariser Tafel, wo die Chlamys nicht deutlich vom Bausch des Gewandes gesondert ist. Diese beiden unbedeutenden Abweichungen scheinen ursprünglich zu sein. Die Rechte der Frau ist vor die Brust gelegt und hält eine kleine runde Scheibe mit erhöhtem Rande und erhöhtem Ringe in der Mitte (2). Gleiche Scheiben heben die Victorien empor, welche auf den vollständigen Tafeln des Magnustypus (nr. 18, 19, 20) die Sessellehne schmücken. An demselben Platze zeigt unsre Pariser Tafel zwei auf Kugeln stehende Victorien, doch ist deren Oberteil, der frei gearbeitet gewesen sein muss, abgebrochen. Wahrscheinlich war dies auch der Fall bei der Mailänder Tafel und man hat deshalb

(1) Die Pariser ist gut abgebildet bei *Lenormant Trésor de Glyptique* II pl. 54.

(2) Dieselbe Form haben einige elfenbeinerne *tesserae* z. B. die *Mon. d. Ist.* IV Taf. LII nr. 18 abgebildete, und als *tesserae* müssen wir auch diese Scheiben auf den Diptychen erklären. Ausser in den Händen der Victorien und der Constantinopolis, die auch auf dem Clementinus- und Orestesdiptychon (nr. 13, 29) erscheint, sehen wir sie nebst anderen Preisen in der Arena liegen auf den Areobindusdiptychen (nr. 7, 9, 10) und unter den Gaben, welche in den Unterteilen der Magnusdiptychen (nr. 18-20) dargestellt sind. Ueber den Gebrauch der *tesserae* als Anweisungen auf Geschenke vergl. Henzen *Ann. d. Ist.* XX 1848 S. 284; Friedlaender *Sittengeschichte Roms* II⁵ p. 277 ff.

hier die Victorien ersetzt durch zwei jener oben beschriebenen Scheiben. Dass an ihrer Stelle ehemals Victorien standen, lässt sich mit Sicherheit erkennen, besonders deutlich an dem Stabe, den Constantinopolis trägt. Das Stück unterhalb der haltenden Hand hat nicht dieselbe Oberfläche wie das obere und das untere Stabende, und die Löcher sind hier unregelmässiger angebracht als auf den übrigen Teilen. Dies erklärt sich nur daraus, dass jenes Stück erst nach Wegnahme einer Victoria hergestellt ist. Bei dieser Gelegenheit ist auch ein Stück des Sitzkissens an der rechten Seite des Consuls weggeschnitten worden, bei der Wegnahme der entsprechenden Victoria der anderen Seite ist dem Untergewande der Roma ein Bausch zuerteilt worden und der Chlamys derselben ein falscher Abschluss gegeben.

Angesichts dieser Thatsache zweifle ich nicht, dass die beiden anderen Abweichungen der Mailänder Tafel von der Pariser derselben Ueberarbeitung der ersteren zuzuschreiben sind. Auf dieser ist das Gesicht des Consuls bärtig, über der tiefdurchfurchten Stirn ist der Schädel kahl, nur in der Mitte ist eine Haarlocke geblieben, und an den Seiten fallen längere Haare zu den Ohren herab, auf der Pariser Tafel hat der Consul reiches Haupthaar und ein jugendliches, glattes, unbärtiges Gesicht; doch ist der Bart dort durch ziemlich tief eingravierte Linien gebildet, ohne dass er sich über die Fläche des übrigen Gesichts erhebt; die Maasse des Kopfes stimmen mit denen des unbärtigen auf der Pariser Tafel, und aus einer Frisur, wie dieser letztere sie hat, liess sich unschwer diejenige herstellen, welche auf der Mailänder Tafel erscheint. Diese hat grosse Aehnlichkeit mit manchen Darstellungen der sogenannten Paulinischen Tonsur und daher glaube ich, dass die Veränderung des Consulporträts vorgenommen ist, um daraus ein Heiligenbildnis zu machen. Man möchte am ehesten an den Apostel Paulus selbst denken, zumal wir vielleicht sein Attribut in dem Gegenstande zu erkennen haben, zu dem das adlergekrönte Szepter, wie es die Pariser Tafel zeigt, hier umgestaltet ist. Die Deutung desselben ist leider sehr unsicher, da nach der Bearbeitung Teile abgebrochen sind. Das Stück des Szepterschafts, welches unter der Hand hervorragte, ist fast ganz weggeschnitten, das Stück oberhalb der Hand hat nicht mehr runde Form sondern erscheint leistenartig mit einer eingeschnittenen Mittellinie. Darauf liegt, gerade an der

Stelle, wo die breiteste Ausdehnung des Adlers gewesen ist, eine Querleiste, deren erhaltene rechte Hälfte sich zu einem kleinen Rund erweitert. Oberhalb der Querleiste sind noch Bruchspuren. Es ist möglich, dass dieser Gegenstand ein Schwert darstellen sollte, welches der Bearbeiter der Not gehorchend dem Apostel mit dem unteren Ende in die Hand gegeben hat.

Das zweite hier zu besprechende Monument ist eine Petrusdarstellung, in der Herr Prof. Kelle in Prag eine umgearbeitete Consulfigur erkannte. Derselbe sandte vor Jahren an Herrn Prof. Wilhelm Meyer einen Abguss, den ich benutzt habe, und schickte mir sehr dankeswerthe Angaben über die jetzige Verwendung der Platte. Sie befindet sich in der Bibliothek des Metropolitancapitels von St. Veit in Prag, eingelassen in die Vorderdecke eines Evangeliars, das aus dem neunten Jahrhundert stammt. Diese Vorderdecke ist vergoldet und reich verziert durch eingravierte Ornamente und Brustbilder sowie durch zahlreiche böhmische Halbedelsteine und vier Krystalle, welche Reliquien enthalten und Inschriften haben. Gerade der oben angebrachte bietet die Inschrift *Sanctorum Petri et Pauli apost.*, woraus hervorgeht, dass die Petrusdarstellung hier von besonderer Bedeutung war. Die Arbeit der Vorderdecke setzt Herr Prof. Kelle ins vierzehnte Jahrhundert, und es ist wahrscheinlich, dass damals die Umgestaltung des Consuls zum Apostel erfolgt ist.

Die Platte (hoch m. 0,257, breit 0,113) zeigt im Hintergrunde einen Dom, dessen Türme, von vielen rundbogigen Feusteru durchbrochen, an den Seiten bis zum Rande emporsteigen. Oben verbindet sie in völlig unorganischer Weise ein flacher Rundbogen, der nur als Ueberbleibsel einer früheren Dekoration verständlich ist. Der Apostel ist sitzend dargestellt, sein Sessel sehr einfach und ähnlich gebildet wie der auf den Diptychen des *Asturius* und *Boethius* (nr. 3, 5), doch sind die Sesselbeine nicht angegeben; die Füße des Apostels sind nackend, die Kleidung dagegen sehr reich, und in ihr lassen sich noch alle vier Teile der Consulartracht nachweisen. Das Haupt, umgeben von einem Nimbus in sehr flachem Relief, ist leicht zur rechten Seite gewandt, die Stirn ist sehr hoch, das Haar kraus, der Bart nur durch ganz fein eingeritzte Linien angedeutet, wodurch auf den ersten Blick klar wird, dass ein ursprünglich unbärtiges Gesicht hat umgewandelt

werden sollen. Die Rechte liegt auf dem Oberscheukel ganz wie die der Mittelfigur auf dem Diptychon *Lampadiorum* (nr. 42), aber der hier dargestellte Spielgeber hält eine Mappa, Petrus dagegen eine Rolle. Des Apostels Linke hält den Schlüssel in der Weise, wie die Consuln ihr Szepter führen. Der Schlüsselbart ist auffallend schmal und deutet darauf hin, dass er aus einem Gegenstand, der nicht breiter war, umgeschnitten ist. Nach allem kann es nicht zweifelhaft sein, dass wir es hier mit einem umgearbeiteten Consulardiptychon zu thun haben, dessen ehemalige Gestalt wir zu re-construieren suchen wollen.

Oben ist offenbar eine Leiste abgenommen, welche die Inschrift trug. Unten scheint nichts zu fehlen, doch war sicher die Fläche angedeutet, auf der die Füße ruhten, und diese selbst mit den Consularschuhen bekleidet. Dem Sessel fehlten jedenfalls die Beine nicht, welche dieselbe Form wie die des Boethiusdiptychons gehabt haben werden. Sie sind weggeschnitten, damit unterhalb des Sitzes eine Andeutung des Gebäudes gegeben werden konnte, dessen Türme an den Seiten aufragen. Statt dieser haben wir uns zwei Pfeiler zu denken, die den erhaltenen Bogen trugen, so dass hier eine Umrahmung wie auf dem ältesten Consulardiptychon, dem des Probus vom J. 406 (nr. 1), gebildet wurde⁽¹⁾. In der rechten Hand ist die Mappa zu ergänzen, in der linken das Szepter, dessen Form nicht mehr festzustellen ist. Das Gesicht war jedenfalls unbärtig, die Stirn wahrscheinlich niedriger und die Haartracht eine andre.

Etwas eingehender ist von der Kleidung zu haudeln, da sie allein uns einen Anhalt für die nähere Zeitbestimmung geben kann. Meyer hat in seiner ausführlichen Besprechung der Consulartracht⁽²⁾ constatirt, dass zu derselben vier Teile gehören: ein langes glattes Untergewand mit langen engen Aermeln, ein wenig kürzeres gesticktes Obergewand mit halblangen weiten Aermeln, ein ornamentierter Streifen, der über eine Schulter gelegt wird und bis über den Saum des Obergewands vorn und hinten herabhängt, und schliesslich ein leichter Umwurf. Die beiden ersten finden sich überall in der gleichen Weise, dagegen die Anordnung der beiden

⁽¹⁾ Aehnlich gebildet ist auch die Mittelloge auf dem Diptychon *Lampadiorum* (nr. 42) und im obern Streifen des Halberstädter Diptychons (nr. 4).

⁽²⁾ A. a. O. S. 22 ff.

letzteren war der Mode unterworfen. Der Streifen wurde früher auf der linken, später auf der rechten Schulter getragen. Areobindus ist der erste, dessen Diptychen die neue Mode repräsentieren (nr. 7, 10), und alle Diptychen, auf denen der Streifen über die linke Schulter gelegt erscheint, müssen vor 506 gefertigt sein. Unter diesen lässt sich eine weitere Sonderung nach der Anordnung des Umwurfs durchführen. Die einfachste Art sehen wir nur auf der Tafel *a* des Probianusdiptychons (nr. 44). Hier läuft der zusammengefaltete Umwurf von der rechten Achselhöhle aus über die Brust und die linke Schulter zum Rücken, kommt unter dem rechten Arm in breiterer Masse wieder hervor, wird vorn am Unterkörper vorbeigeführt und das Ende wird über den linken Arm geschlagen. Diese Art, den Umwurf zu tragen, wurde etwa hundert Jahre später wieder aufgenommen, als man den Streifen über die rechte Schulter legte. Dazwischen liegen drei andre Gruppen. Die grösste derselben, zu der die Diptychen des Felix v. J. 420 (nr. 2), des Asturius v. J. 449 (nr. 3) sowie das anonyme Halberstädter (nr. 4) und die Silberscheibe des Aspar v. J. 434 gehören⁽¹⁾, unterscheidet sich von der Probianustafel dadurch, dass der Umwurf auf dem Rücken nicht einfach von der linken Schulter zur rechten Hüfte herabgeführt wird; sondern ein Stück wird heraufgezogen, so dass es auf der rechten Schulter aufliegt, wo es irgendwie befestigt sein musste. Später ward es Mode, dass der Umwurf auf der Brust begann, erst über die rechte Schulter gelegt und dann unter der rechten Achsel durchgeführt wurde, von wo ab seine Anordnung dieselbe war wie auf der Probianustafel. Diese Mode vertreten das Boethiusdiptychon v. J. 487 (nr. 5), die Tafel *b* eines Diptychons in der Barberinischen Bibliothek (nr. 33) und das Basiliusdiptychon (nr. 32). Dass dieses Diptychon dem Consul des Jahres 541 abzusprechen ist, wird nicht nur durch die Kleidung bewiesen. Wir haben oben gesehen, dass die Tafeln desselben in der älteren Weise zusammengefügt waren (vergl. Anm. 7 und 11). Auch teilt es mit den älteren Diptychen die Eigenthümlichkeit, dass die Darstellungen der beiden Tafeln verschieden sind, während bei allen Diptychen, die jünger sind als das des Boethius, beide Hälften gleiches Bildwerk zeigen. Ferner stimmt es in manchen Einzelheiten

(1) Vergl. Meyer a. a. O. P. 6 ff.

mit den zwei Diptychen, welche dieselbe Anordnung des Umwurfs bieten, auffallend überein. Basilius führt genau dasselbe kreuzgekrönte Szepter wie der Unbekannte der Barberinischen Tafel. Das Randornament und die Säulencapitelle sind ähnlich denen des Boethiusdiptychons. Die Schuhe, die verhältnissmässig langen weiten Aermel des Obergewandes, der untere Teil des Umwurfs sind beim Basilius und Boethius gleich gebildet, der Streifen hat dieselben Verzierungen und das Obergewand unten dasselbe Blattornament. Demnach ist es sehr wahrscheinlich, dass das Basiliusdiptychon dem Consul v. J. 480 zuzuschreiben ist (¹).

Eine vierte Art, den Umwurf anzulegen, sehen wir auf dem Diptychon *Lampadiorum* (nr. 42) und auf der Tafel mit der Petrusfigur. Bei der Umgestaltung des Consuls zum Apostel ist der untere Teil der Gewandung unverändert geblieben, wir erblicken daher unterhalb des Umwurfs das lange Unterkleid, das kürzere Oberkleid und das Ende des Streifens, auf ihm sowie auf dem Oberkleide auch noch Spuren der Ornamente. Diese sind anderswo getilgt; das Stück des Umwurfs, das über den linken Arm herabfällt, ist, als das unter der Hand hervorragende Szepterende abgeschnitten wurde, entstellt worden, und die Gewandung auf der linken Seite des Oberkörpers ist so überarbeitet, dass sie aus einem Stück zu bestehen und mit dem über den Schoss gezogenen Umwurf zusammenzuhängen scheint. Ein Knick auf der linken Schulter zeigt jedoch noch deutlich, dass der Ansatz des Umwurfs über die Brust und an dieser Stelle über die Schulter lief. Unterhalb desselben war sicher ehemals auch noch ein Stück des Streifens sichtbar. Auf der rechten Seite ist der Umwurf himationartig drapiert, so dass der rechte Arm bis zum Handgelenk darin verborgen ist.

(¹) Der einzige Grund weshalb Gori (a. a. O. II S. 135) nicht diesem sondern dem Consul v. J. 541 das Diptychon vindizierte, ist die Vermutung dass die Namen Faustus und Albinus wegen einer Verwandtschaft mit den Consuln v. J. 490 und 493 angenommen seien. De Rossi (*Inscr. christ.* I S. 491) sah eine Bestätigung für jene Ansetzung des Diptychons in dem kreuzgekrönten Szepter, das in Justinianische Zeit weise. Diese Ansicht ist schon von Meyer a. a. O. S. 19 zurückgewiesen. Ausserdem bezog de Rossi die Inschrift eines Bleirohres, die Nerinius *De templo et coenobio SS. Bonifacii et Alexii* S. 361 publiziert hatte, CECINAE DECI MAXIMI BASILI V I auf den Consul des Jahres 480; doch ist sie wahrscheinlich dem älteren Consul Basilius des J. 463 zuzuweisen, der anderswo *Caecina Decius Basilius* genannt wird.

Dieselbe Anordnung zeigt die Lampadiertafel und diese kann uns deshalb einerseits die ursprüngliche Gestalt der Gewandung auf der linken Seite der Petrusfigur veranschaulichen, andererseits zur Datierung unserer Tafel dienen.

Meyer hat ⁽¹⁾ die Ansicht widerlegt, dass die Lampadiertafel mit dem Consul Lampadius von 580 in Verbindung zusetzen sei. und hat hingewiesen auf eine Inschrift ⁽²⁾, welche eine Renovierung des Flavischen Amphitheaters durch einen Caecina Felix Lampadius im zweiten Viertel des V^{ten} Jahrhunderts vermeldet. In die Zeit passe die sorgfältige Arbeit der Lampadiertafel. Auch die Inschrift *Lampadiorum* weist auf dieselbe Epoche. Die Bezeichnung der Schenker durch den Genitiv des Namens ⁽³⁾ findet sich nur noch auf dem Diptychon *Symmachorum, Nicomachorum* (nr. 53), das aus dem vierten Jahrhundert stammt, und dem ältesten der Consulardiptychen, welches den Consul selbst darstellt, dem des Felix v. J. 428 (nr. 2). Alle späteren, auch schon die Silberscheibe des Aspar v. J. 434 haben den Namen der Schenker im Nominativ. Daher glaube ich, dass sowol die Lampadiertafel als auch die zum Petrusbildnis umgestaltete in den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts entstanden sind, ehe man den Umwurf in der Weise trug, die uns zuerst das Felixdiptychon zeigt. Für diese Ansetzung unserer Tafel spricht die ausgezeichnete Arbeit, durch die sie dem vortrefflichen Probianusdiptychon (nr. 44) nahe steht ⁽⁴⁾, die Einfachheit der Darstellung, welche all des reichen Beiwerks späterer Consulardiptychen entbehrt, und die Uebereinstimmung der Umrahmung mit der des Probusdiptychons (nr. 1) ⁽⁵⁾.

Das dritte entstellte Consulardiptychon ist das im Domschatz

⁽¹⁾ A. a. O. S. 35.

⁽²⁾ C. I. L. VI 1763.

⁽³⁾ Die Inschrift des einzigen unverzierten Diptychons (nr. 45): GALLIENI CONCESSI · V · G zeigt wol nicht den Schenker sondern den Besitzer an. Vergl. Meyer a. a. O. S. 3 und 42.

⁽⁴⁾ Auf beiden Diptychen ist z. B. das Sitzen, dessen Darstellung später äusserst ungeschickt ist, gut und natürlich ausgedrückt, und die Falten der Gewänder sind lebendig und mit feinem Verständniss wiedergegeben.

⁽⁵⁾ Vergl. S. 214 Anm. 1. Vielleicht hatte auch unsre Tafel und die Lampadiertafel, die ebenfalls beschnitten ist, als oberen Abschluss einen Giebel wie das Probusdiptychon und mehrere der älteren. Vergl. Meyer a. a. O. S. 12.

zu Monza befindliche (nr. 37) (1), auf dem laut den Inschriften der König David und Gregor der Grosse dargestellt sind. Gori schon nahm an, dass diese Darstellung aus einem Consulardiptychon hergestellt sei, und seine Annahme fand allgemeine Billigung. Doch ihr trat Westwood entgegen (2), der das Monument selbst hierauf hin untersucht hatte, und Meyer, der diesem folgte, reihte es daher den Nachahmungen von Consulardiptychen ein (3). Es wäre in der That sehr merkwürdig, wenn man den König des alten Testaments sowie den Papst in Consulartracht und Mappawerfend gebildet hätte. Die Prüfung des Originals hat mich überzeugt, dass Gori richtig gesehen hat.

Auf beiden Tafeln ragen an den Seiten Pfeiler auf, die einen Bogen tragen. Unter ihm ist eine Muschel angebracht, über ihm ein Kreuz und zu dessen Seiten je ein nach aussen gekehrter Adler, der den Kopf der Mitte zuwendet. Zwischen die Capitelle und die Bögen sind kleine umränderte Vierecke eingeschoben, von deren vertieftem Grunde sich die Reliefbuchstaben der Inschriften erheben. Auf der linken Tafel mit der Inschrift DAVID REX ist 7 cm. oberhalb des unteren Randes eine vorspringende Platte gebildet, welche einen Fusschemel und einen kissenbedeckten Sessel trägt. Dieser ist dem des Boethiusdiptychons (nr. 5) sehr ähnlich. Auf ihm sitzt David in das Triumphalgewand der Consuln gekleidet, die Rechte mit der Mappa erhebend, in der Linken ein Szepter haltend, das in ein Palmlblatt endigt. Das Gesicht ist jugendlich voll, das reiche Haar fällt weit in die Stirn und lang an den Seiten herab. Auf der andern Tafel steht der als $\overline{S} \overline{C} \overline{S} \overline{G} \overline{R} \overline{E} \overline{G} \overline{O} \overline{R}$ bezeichnete Mann auf zwei Stufen, wie wir sie auf den Diptychen des Magnustypus sehen (nr. 18-22). Gregorius hat dieselbe Tracht, ebenfalls die Mappa in der Rechten und in der Linken ein kreuzgekröntes Szepter. Das Haupt zeigt die Tonsur von einem dichten Haarkranz umgeben. Ueber dem Kopfe sind die beiden ersten Verse des Epigramms eingraviert, welches in vielen Handschriften dem Antiphonarium Gregors vorausgeschickt wird. Einer solchen Handschrift diente nämlich dies Diptychon ehemals als Decke.

(1) Die Abbildung bei Gori *Corp. vet. dipt.* II tab. 6 zeigt viele Ungenauigkeiten.

(2) A. a. O. S. 28 nr. 83. 84.

(3) A. a. O. S. 31 f.

Die beiden Stufen auf der Gregortafel und auf der andern die vorspringende Platte, der Raum unter derselben, der Fusschemel, die Sesselbeine, die Seitenteile des Sitzes, alles ist mit Ornamenten bedeckt, und das Sitzkissen ist ganz in Pflanzenzweige aufgelöst. Selbst zu den Seiten der Figuren sind Bäume, Ranken und Bandornamente angebracht. Besonders diese überreiche Ornamentik von keinesweg klassischem Geschmack, in der auch angelsächsische Elemente vorkommen⁽¹⁾, veranlasste Westwood, die Tafeln nicht für ein Consulardiptychon zu halten, sondern sie als Arbeit des siebenten Jahrhunderts anzusetzen. Aber gerade die Ornamente an den Seiten erweisen dentlich sich als spätere Zuthat. Dieselben liegen nicht auf einer Fläche mit den Figuren sondern in einer schmalen Rille, die auf der Davidtafel bis zu den Vierecken über den Capitellen emporsteigt; auf der andern Tafel endigt sie rechts ungefähr beim Ansatz des Capitells und geht links etwas höher hinauf, beide Male in einem unschönen zackigen Bruch absetzend⁽²⁾. Auch sonst ist die Rille nicht regelmässig gestaltet, und wir können eine solche hässliche Verzierung gewiss nicht dem Bildner der Figuren zutrauen, die nicht so übel gearbeitet sind. Ueber der Rille sieht man auf der Gregortafel neben jedem Capitell eine kleine Ornamentecke, die in ganz flachem Relief aufliegt und es wahrscheinlich macht, dass die Platte dazwischen etwas vertieft ist, um die erwähnten Verse aufnehmen zu können. Diese Inschrift wird daher als Palimpsest anerkannt werden müssen, während Westwood glaubte die Inschriften seien ursprünglich. Das Palmblatt auf Davids Szepter ist nur ganz wenig über der Grundfläche erhaben und erreicht nicht die Relieffhöhe des Schaftes. Dies lässt sich nur dadurch erklären, dass jenes Palmblatt aus einer anderen Szepterbekrönung umgeschnitten ist. Die Gesichter der beiden Personen sind sich auffallend ähnlich, haben genau dieselben Maasse, und auch das Haar hängt dem Gregor gerade so in die Stirn wie seinem Nachbar. Dazu ist Gregor ohrenlos, was darauf hinweist, dass hier die Seitenhaare, die David trägt, abgeschnitten sind, und der Bearbeiter versäumt hat, Ohren daraus zu

(1) Verg. Westwood a. a. O., der auch auf die angelsächsische Form der Buchstaben GS und C aufmerksam macht.

(2) In Gori's Zeichnung scheinen auch die Rillen dieser Tafel bis zu den Vierecken hinaufzugehen.

schnitzen. Schliesslich sind in dem leeren Raum über Davids Haupt, der an sich schon merkwürdig ist, da auf den Diptychen die Köpfe der Figuren nahe an die architektonische Begrenzung heranzureichen pflegen, unverkennbare Spuren einer zweizeiligen Inschrift. Leider sind dieselben zu dunkel, als dass wir daraus dem dargestellten Consul seinen Namen wiedergeben könnten, der auf dieser Platte gestanden haben muss, da das Diptychon sicher die ältere Anordnung hatte. Indessen genügen die Spuren zum Beweis, dass unsre Tafeln ehemals ein Consulardiptychon bildeten, dessen Entstellungen im einzelnen wir constatieren können.

Ueber den ausgekratzten Inschriften ist eine dünne Leiste weggeschnitten, auf welcher die Muschel ruhte; denn das berühmte Diptychon Quirinianum zu Brescia (n. 57) ⁽¹⁾, dessen Architektur vollständig der unseres Diptychons gleicht, zeigt ebendort eine Leiste, und auch sonst ist es nicht üblich, freischwebende Muscheln anzubringen ⁽²⁾. Analog dem Diptychon Quirinianum haben wir uns auch die ursprüngliche Gestalt des Bogens und der darunter liegenden Vierecke, welche jetzt die Namensinschriften tragen, zu denken. Oberhalb des Bogens waren ehemals wol nicht die Kreuze, die einander ganz ungleich gebildet sind und den Raum zwischen den Adlerflügeln schlecht ausfüllen. Ein Kranz oder ähnliches war hier am Platze. All die überreichen Ornamente sind als spätere Zuthat anzusehen. In dem Raum unter der vorspringenden Platte auf der Davidtafel waren statt der Ornamente wahrscheinlich die Stützen dieser Platte angegeben, und vielleicht Geschenke dargestellt wie zu den Füßen des Boethius, mit dessen Diptychon das unsre grosse Verwandtschaft hat. Die Gesichter sind beide entstellt, indem man ihnen grosse runde weit aufgerissene Augen gegeben hat, und dem

⁽¹⁾ Die Teile oberhalb der Bögen sind bei diesem Diptychon abgechnitten.

⁽²⁾ Vergl. die Diptychen des Asturius (nr. 3), des Anastasius (nr. 14-16), des Areobindus (7-10) die Darstellung des Dichters und der Muse zu Monza (nr. 51), ein christliches Diptychon zu Berlin (Garrucci *Storia d. arte chr.* VI 451 1, 2). Auf einem Diptychon zu Cremona (nr. 48, 1, abgebildet bei Garrucci a. a. O. VI 453) ist allerdings ein Bogen dargestellt und eine Muschel darin, unter der sich keine Leiste befindet. Das Diptychon stellt die heiligen Akakios und Theodor dar, beide gekleidet in Tunica und Chlamys mit Einsatz. Es bietet daher eine interessante Parallele zu dem Diptychon mit den Bildern Davids und Gregors, und es wäre wünschenswert, festzustellen, ob auch hier eine Bearbeitung stattgefunden hat.

Gregor ist das Haar beschnitten worden. Auf beiden Tafeln sind die Szepterschäfte dünner gemacht und die Szepterbekrönungen geändert worden. Obgleich nämlich gerade auf den beiden Diptychen, die dem unsrigen der Zeit nach sehr nahe stehen (nr. 32. 33), der Consul ein kreuzgekröntes Szepter führt, kann dasselbe auf der Gregortafel nicht ursprünglich sein, da aus dem Kreuz das Palmblatt der Davidtafel nicht hätte hergestellt werden können. Den Schuhen sind die herabhängenden Enden der Bänder abgeschnitten, die übrige Kleidung ist völlig unverändert gelassen ⁽¹⁾. Dieselbe zeigt die Anordnung der Gruppe, die im Felixdiptychon (nr. 2) ihren ersten Vertreter hat; doch erst in den letzten Zeiten, da jene Mode herrschte, wird unser Diptychon entstanden sein. Seine Darstellung nämlich stimmt überein mit der des Diptychons vom Jahre 487, auf dem der Consul Boethius einmal sitzend und einmal stehend darstellt ist. Dass diesen Tafeln die unsrigen zeitlich nicht fern, beweist auch die Arbeit. Das Sitzen der Davidfigur ist nicht mehr frei und natürlich zum Ausdruck gebracht, die Falten des Umwurfs erscheinen hart und steif, doch die Behandlung der Untergewänder und manche gute Einzelheiten ⁽²⁾ zeichnen die Tafeln vorteilhaft vor Arbeiten des sechsten Jahrhunderts aus. Wir dürfen deshalb mit Sicherheit annehmen, dass sie gefertigt worden sind kurz bevor die Mode aufkam, welche durch zwei datierte Diptychen, das des Boethius (nr. 5) und das des Basilius von 480 (nr. 32) vertreten ist.

Neapel.

H. GRAEVEN.

⁽¹⁾ Auf Goris Zeichnung scheint der über die linke Schulter laufende Teil des Umwurfs mit der vor dem Unterkörper befindlichen Partie zusammenzuhängen, und Gori glaubte daher, die Consulartracht sei hier geändert, um ein Pallium wiederzugeben. Bei der Tafel mit der Petrusfigur war dies ja in der That geschehen; auf den Tafeln in Monza sind aber die Teile sehr deutlich geschieden, und zwischen ihnen wird auch ein Stück des Streifens sichtbar.

⁽²⁾ Z. B. ist die Mappe hier sehr gut als Tuch charakterisiert, die Anordnung des Umwurfs ist sehr klar zu Anschauung gebracht und die Aermel des Obergewandes sind vorzüglich kenntlich gemacht.