

Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen
des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures
(ZAKMIRA)

Band 6



REICHERT VERLAG WIESBADEN 2008

62
24

Persistenz und Rezeption

Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation
antiker Werke im Mittelalter

herausgegeben von
Dietrich Boschung und Susanne Wittekind

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2008

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins
der Freunde und Förderer der Universität zu Köln und
des Zentrums für Mittelalterstudien der Universität zu Köln

Beiträge zu einem Kolloquium des Lehr- und Forschungszentrums
für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes und
des Zentrums für Mittelalterstudien der Universität zu Köln, 17.–18. Februar 2006

Umschlagabbildung:
Medusa-Kameo am Dreikönigenschrein im Kölner Dom, Sardonyx.
Foto: Köln, Dombauarchiv (Matz und Schenk).

Redaktion, Satz und DTP: Marlis Arnhold und Jörn Lang, Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

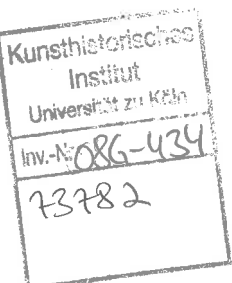
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2008 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-89500-622-7
Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, pH7 neutralem Papier.
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort (<i>Dietrich Boschung</i> und <i>Susanne Wittekind</i>)	7
I Fortdauer und Wirkung antiker Wissenssysteme	
<i>Andreas Speer</i> <i>Plato sive Aristoteles</i> . Die <i>Quaternuli</i> des David von Dinant und die Rezeption der <i>libri naturales</i> in Paris in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts	15
<i>Bernhard Pabst</i> Die Antike im Welt-Buch. Zum Umgang mit antiken Wissenssystemen und -inhalten im Bereich der mittelalterlichen Enzyklopädik	33
<i>Gerrit Bos</i> Medizinische Synonymliteratur in hebräischen Quellen und die Schöpfung einer neuen hebräischen medizinischen Terminologie: Shem Tov Ben Isaac von Tortosa und seine Übersetzung des „Kitāb al-taṣrīf“ von al-Zahrāwī	65
<i>Klaus Zechiel-Eckes</i> Altes Recht und falsche Päpste: Überlegungen zu Rezeption und ‚kreativer‘ Transformation spätantiker Literalität im frühen Mittelalter. Mit einem Exkurs zu den sog. <i>Sexti Pythagorici sententiae</i>	85
II Persistenz und Transformation sozialer und räumlicher Strukturen	
<i>Thomas Fischer</i> Romanische Bevölkerung im germanischen Umfeld: Das Beispiel des spätantik-frühmittelalterlichen Bayern	107
<i>Henner von Hesberg</i> Antike Architektur im mittelalterlichen Stadtkontext	137
<i>Norbert Nussbaum</i> Antike Bautechnik im Mittelalter. Wissenstransfer oder Lernen durch Nachahmen?	161
<i>Sebastian Ristow</i> Wiederaufbau, Wandel, Weiterverwendung. Zur Nutzung antiker Bausubstanz durch christliche Kultgebäude im Frühmittelalter	199



III Persistenz und Rezeption antiker Werke im mittelalterlichen Kontext

Winfried Schmitz

Mittelalterliche Ausgrabungen auf dem *ager Ursulanus* in Köln. Antike
Inschriften im Licht mittelalterlicher Märtyrerverehrung 217

Erika Zwierlein-Diehl

Antike Gemmen im Mittelalter. Wiederverwendung, Umdeutung,
Nachahmung 237

Susanne Wittekind

Die mittelalterliche Verwendung spätantiker Elfenbeine 285

Dietrich Boschung

Fragmentierung und Persistenz: Antike Statuen im Mittelalter 319

IV Antike Motive in neuen Bildern

Stephan Hoppe

Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis
des burgundischen Hofs um 1435 351

DIETRICH BOSCHUNG UND SUSANNE WITTEKIND

Vorwort

I

Das Mittelalter baut in vielen Bereichen des praktischen wie geistigen Lebens auf Erkenntnissen, Strukturen und Werken der Antike auf oder fügt diese auf unterschiedliche Weise in seine eigene kulturelle Ordnung ein. Das gilt schon für die räumliche Organisation der westeuropäischen und mediterranen Welt, in der die griechischen und römischen Städte zusammen mit den alten Verkehrswegen auch nach dem Untergang des Imperium Romanum das prägende Raster für Siedlungsaktivitäten, Handel und Reisen boten. In den mittelalterlichen Städten selbst gaben die überkommenen Straßenzüge, Verteidigungsmauern und Monumentalbauten eine räumliche Struktur vor, die aufgenommen und den neuen Bedürfnissen angepaßt wurde, indem bestimmte Bereiche verlassen, Bauten umfunktioniert oder überbaut wurden. Mancherorts überlebten versprengte romanische Bevölkerungsgruppen die Wirren der Völkerwanderungszeit und mit ihnen römische Lebensformen. Bildung, Wissenschaft und Kunstfertigkeit der Antike wurden an Königshöfen und in Klöstern geschätzt – viele Werke der antiken Literatur wurden abgeschrieben, kommentiert oder neu geordnet, antike Kostbarkeiten wurden in den Schatzkammern bewahrt, verschenkt und oft zu neuen Gegenständen verarbeitet. Doch dies sind nur einige Beispiele für die rege Auseinandersetzung mit der antiken Kultur im Mittelalter.

Die archäologische Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten intensiv mit der Spätantike beschäftigt. Dabei galt das Interesse zum einem der Transformation des antiken Repertoires in einem veränderten politischen und religiösen Umfeld, zum anderen aber dem Weiterbestehen und Weiterwirken von Strukturen und Lebensformen in vielen Bereichen des Alltags.

In der deutschen Mediävistik des 20. Jahrhunderts richtete sich in der historischen wie der kunsthistorischen Forschung die Aufmerksamkeit lange auf die Antikenrezeption im Zusammenhang der karolingischen und ottonischen *Reno-*

Abb. 10: St. Petersburg, Ermitage.

Abb. 11: Köln, Dombauarchiv (MATZ UND SCHENK).

Abb. 12: Bonn, Archäologisches Institut der Universität (WOLFGANG KLEIN).

Abb. 13: Köln, Rheinisches Bildarchiv 60469.

Abb. 14: Chichester, Dean and Chapter, Chichester Cathedral.

Abb. 15: Köln, Kolumba (LOTHAR SCHNEPF).

Abb. 16: Basel, Historisches Museum, Münsterschatz Inv. 1882.80a.

Abb. 17: Köln, Dombauarchiv (MATZ UND SCHENK).

Abb. 18: nach BRETAGNE 1873, 351 Taf. 1.

Abb. 19: Bonn, Akademisches Kunstmuseum (GISELA GENG).

Abb. 20: Köln, Erzbistum, Generalvikariat (GISELA GENG).

Abb. 21: Köln, Erzbistum, Generalvikariat (GISELA GENG).

Abb. 22: Zeichnung des Profils 1:1 (ZWIERLEIN-DIEHL).

Abb. 23: Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik (GISELA GENG).

Abb. 24: nach DEMAY 1877 Nr. 344.

Abb. 25: Wien, Kunsthistorisches Museum.

SUSANNE WITTEKIND

Die mittelalterliche Verwendung spätantiker Elfenbeine

Einleitung

Im Jahr 1792 fragt der Kölner Sammler und Hochstapler Baron Hüpsch, bürgerlich Johann Wilhelm Honvlez (1730–1805), in einem Schreiben an den Bibliothekar von Kloster Werden, Professor Beda Savels (1755–1828), ob es unter den alten Pergamenthandschriften des Klosters auch Evangeliare mit Buchdeckeln gebe, die „mit Steinen, helfenbeinernen Tafeln mit Figuren und Emailen geziert sind“.¹ Der Abt antwortet ihm, daß sie dort zwei Evangeliare mit ausgearbeitetem Vorderdeckel sowie das Leben des h. Ludgerus, „liegend in einer Kapsel, welche auf beiden Seiten mit Helfenbein, schön ausgestochen, belegt ist“ aufbewahren (Abb. 1, 2). Hüpsch wünscht die Liudger-Handschrift mit ihrem Elfenbeindeckel gegen ein anderes Objekt aus seinem Besitz einzutauschen, was der Bibliothekar zurückweist, doch leiht er sie auf Drängen von Hüpsch 1794 an diesen aus. Hüpsch behält sie trotz mehrfacher Rückforderung und bietet dem Abt 1796 an, die „nicht sehr wertvollen und nur für einen Liebhaber bedeutenden Elfenbeine“ zu behalten, stattdessen ein schönes neues Kruzifix für den Buchkasten fertigen zu lassen. Dieses Ansinnen lehnt der Bibliothekar jedoch entschieden ab. Erst im Jahr 1800 kehrt die Handschrift mit ihrem Buchkasten ins Kloster zurück, jedoch nur bis zur Säkularisation der Abtei. Die wertvollen Teile der Bibliothek werden 1805 nach Münster gebracht, wo der Theologie-

¹ Das folgende nach BERND MICHAEL: Die Handschrift. Zu Geschichte und Gestalt von Manuskript und Buchkasten, in: Die Vita Sancti Liudgeri. Vollständige Faksimilie-Ausgabe der Handschrift Ms. Theol. Lat. Fol. 323 der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Bd. 2 Text, Übersetzung und Kommentar, Forschungsbeiträge, hrsg. von ECKHARD FREISE, Graz-Bielefeld 1999, S. 63–84. Hüpsch legte in seinem Haus eine Sammlung nach dem Vorbild fürstlicher Wunderkammern an; sie enthielt Mineralien und Edelsteine, antike Vasen, Waffen, Gemälde - und mittelalterliche Handschriften des Rheinlandes (die, weil der Kölner Rat die Sammlung lieber erben als kaufen wollte, über den hessischen Landgrafen an die LB Darmstadt gelangt sind). Zum Einband auch FRAUKE STEENBOCK: Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik, Berlin 1965, Nr. 2.

professor Heinrich Adolph Grimm² eine detaillierte Beschreibung unseres Objekts gibt, bevor sie 1822 mit anderen Handschriften an die Staatsbibliothek Berlin verkauft wird (Ms. Theol. Lat. fol. 323). Grimm beschreibt die Handschrift wie folgt: „Vita et miracula s. Ludgeri mit gemahlten Figuren, welche Scenen aus dem Leben vorstellen sollen. Die Zeichnungen sind sehr schlecht Die capsel, worin die Handschrift liegt, ist bemerkenswerth; auf beyden Seiten ist Ruf. Probianus sitzend in halb erhobener Arbeit in Elfenbein abgebildet; oben liest man die Überschrift Rufinus Probianus Vicarius Urbis Romae. Auf der hinteren Seite hat Probianus eine Rolle über seinen Schoos herabhängen, worauf die Worte Probianus floreas eingegraben sind. Das ganze ist als Werk der späteren [antiken] Kunst nicht unbedeutend.“



Abb. 1:
Probianus-Diptychon
(Berlin, SBPK, Ms.
Theo. Lat. Fol. 323),
um 400, Einband
der Liudgervita.

² HEINRICH HEPPE: Grimm, Heinrich Adolph, in: Allgemeine deutsche Biographie 9, Leipzig 1879, Sp. 678: Heinrich Adolph Grimm, geboren 1754 in Siegen, seit 1779 Professor für evangelische Theologie und Kirchengeschichte in Duisburg, gestorben 1813 in Hamburg.

Dem Sammler Hüpsch wie dem evangelischen Theologen und Orientalisten ist das spätantike Elfenbein interessanter und wichtiger als die hochmittelalterliche Heiligenvita. Denn spätantike Elfenbeinplatten sind seit dem 17. und 18. Jahrhundert beliebte Sammlungsgegenstände, nicht nur in Italien. So kommt das berühmte Barbarini-Elfenbein über Peiresc 1625 an Francesco Barberini; das Justinus-Diptychon wird aus dem Goslarer Schatz für die königlich-preußische Kunstammer erworben und dabei von der Handschrift, deren Buchdeckel es zierte, getrennt. Ebenso das aus dem Lütticher Stift St. Martin stammende, als Evangeliareinband genutzte Asturius-Diptychon, das über die Sammlung Hüpsch nach Darmstadt kommt – die Handschrift gelangt in die Bibliothek, das Elfenbein in die Kunstsammlung. Daher ist die mittelalterliche Zweitnutzung der antiken Elfenbeine als Buchdeckel oder Reliquiarschmuck, die entscheidend ihre Bewahrung über die Zeiten garantiert hat, nur in wenigen Fällen noch nachzuvollziehen.

Abb. 2:
Liudgervita (Berlin
SBPK, Ms. Theol. Lat.
Fol 323, f. 2v-3r),
Werden um 1100:
Titelminiatur und
Textbeginn.



Diese mittelalterliche Zweitverwendung ist es, die mich im folgenden interessiert.³ Ich sehe darin die Möglichkeit, verschiedene Umgangsweisen mit Produkten der Antike aufzuzeigen – und bewege mich damit auf den Spuren WILHELM HECKSCHERS.⁴ Die in schriftlichen Quellen faßbare Wahrnehmung und Deutung hat zuletzt VERONIKA WIEGARTZ umfassend dargelegt, den mittelalterlichen Umgang mit Spolien am Beispiel Genuas REBECCA MÜLLER.⁵ In der älteren kunsthistorischen Forschung zur Rezeption der Antike im Mittelalter ging es hingegen weniger um den Umgang mit den realen Hinterlassenschaften der Antike als vielmehr um die stilistische Schulung an antiken Vorbildern, um die Rezeption literarischer Stoffe und um den politisch-programmatischen Rückbezug auf die Antike in der karolingischen und ottonischen Hofkunst.⁶ Im fol-

³ Zur Zweitverwendung RICHARD DELBRÜCK: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2), Berlin-Leipzig 1929, S. 22: „Bei späterer, kirchlicher Verwendung der weltlichen Diptychen erhielten die Schriftfelder der Innenseite Texte in Tintenschrift, häufig mehrmals übereinander, gelegentlich auch Miniaturen wie bei Nr. 7. Wiederholt sind ferner die Reliefs der Außenseiten im kirchlichen Sinn umgearbeitet oder doch nur durch Inschriften umgedeutet worden (N 38. 39. 43)... Als die kirchlichen Diptychen außer Gebrauch kamen, fanden ihre Tafeln meist auf Buchdeckeln neue Verwendung und wurden hierfür verkürzt, beschnitten, durchbohrt, an der Innenseite verkratzt, damit der Leim besser haften. Häufig sind sie auf der Innenseite neu beschnitten und umgedreht befestigt (N 5. 13. 21 b. 44).“

⁴ WILHELM S. HECKSCHER: Relics of Pagan Antiquity in medieval settings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1937/1938, 204–220.

⁵ REBECCA MÜLLER: Sic hostes frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 5), Weimar 2002; VERONIKA WIEGARTZ: Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 7), Weimar 2004; WIEGARTZ gliedert ihre Objektuntersuchungen in zutreffende- und Fehldeutungen antiker Statuen, Funktionalisierung und Umarbeitung.

⁶ Vgl. WILHELM KOEHLER: Die Karolingischen Miniaturen Bd. 2: Die Hofschule Karls des Großen, Berlin 1958, Bd. 3.1: Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliums, Berlin 1960, bei dem neben der exakten Beschreibung der Handschriften die Suche und Datierung (verlorener) spätantiker Vorlagen eine zentrale Rolle spielt. ERWIN PANOFKY/FRITZ SAXL: Classical Mythology in Mediaeval Art, in: Metropolitan Museum Studies 4.2, 1933, 228–280; PERCY-ERNST SCHRAMM: Kaiser, Rom und Renovatio (Studien der Bibliothek Warburg 17), Leipzig–Berlin 1929; ERWIN PANOFKY, Renaissance und Renascences in Western Art, Stockholm 1960. Wenig untersucht sind bisher kompositionelle Übernahmen z. B. von Konsulardiptychen oder Kaiserdiptychen für (elfenbeinerne) Buchdeckel.

genden werde ich verschiedene Umgangsweisen mit antiken Elfenbeintafeln im Mittelalter vorführen und diese verbinden mit Hypothesen zu einem Wandel des Umgangs mit der Antike.

Ausgangspunkt: Diptychen in der Spätantike

Ein großer Teil der erhaltenen antiken Elfenbeinwerke sind spätantike Consulardiptychen, die RICHARD DELBRÜCK 1929 grundlegend untersucht hat.⁷ Diese Diptychen wurden zwischen dem Ende des 4. Jahrhunderts bis ca. 540 als Antrittsgeschenke bei der Übernahme des Jahreskonsulats (eines hohen Ehrenamtes) und – mit besonderem kaiserlichen Dispens – auch beim Antritt anderer öffentlicher Ämter vom neuen Amtsträger an hochstehende Personen verschenkt. Seit 384 ist diese Geschenkpraxis als Privileg gesetzlich geregelt. Die letzten Consulardiptychen werden 534 in Rom, 541 in Konstantinopel ausgegeben. Man kann verschiedene Typen unterscheiden, von schmucklosen, die allein die Dedikationsinschrift mit Name und Titeln ziern (für einfache Beamte) über solche mit zusätzlichen Medaillonbildern für Senatoren und großfigurige für hohe Beamte – diese alle im schmalen Hochformat von ca. 35x12cm –, bis zu den fünfteiligen Kaiserdiptychen. Auf der Innenseite weisen die Consulardiptychen Vertiefungen für Wachs auf, sie waren also für schriftliche Aufzeichnungen vorgesehen. Aufgrund des kostbaren Materials Elfenbein und seiner künstlerischen Bearbeitung waren diese Diptychen Luxusgegenstände. Sie dienten durch den Schenkungsakt offiziellen Charakter der Repräsentation. Anzunehmen ist, analog zu einfachen Holz-Diptychon, eine Verwendung auch der Consulardiptychen als Schreibtafeln.⁸ Diptychen, auch *tabulae* oder *codicilli* genannt, wurden in der Antike für Urkunden, Testamente, Kaufverträge und für Militärdiplome genutzt.⁹ Informationen über die in Consular-Diptychen aufgezeichneten Texte fehlen jedoch.

⁷ DELBRÜCK (s. Anm. 3).

⁸ DELBRÜCK (s. Anm. 3), S. 9 zum Fund eines Bronzediptychons im Grab des Merowingers Childerich.

⁹ CHRISTIAN GIZIEWSKI: Diptychon, in: Der neue Pauly Bd. 3, Stuttgart–Weimar 1997, Sp. 886–687.

Doch auch im kirchlichen Bereich werden in der Spätantike Diptychen verwendet.¹⁰

Sie dienen, wie schon Augustin berichtet, der Aufzeichnung und Nennung der Namen derer, die am Altar Opfer bringen, später auch zur Aufzeichnung der Namen der Lebenden (*memento viventium*) und Verstorbenen (*memento defunctorum*), die gemäß dem gallikanischen wie dem mozarabischen Ritus vor bzw. nach der Konsekration nach einer einleitenden Oration vom Subdiakon am Altar verlesen werden. Zudem werden Diptychen zur Aufzeichnung der Getauften oder zur Auflistung der Bischöfe einer Kirche genutzt. Sie sind damit ein Verwaltungsinstrument, zugleich aber Medium der Erinnerung und Zeugnis der Gemeinschaft. Die Verwendung von Diptychen für Namenslisten ergibt sich aus ihrem schmalen Hochformat. Deckel schützen die Schrift im Innern und geben der Liste ein würdiges Format und Aussehen. Der urkundlich-vertragliche Charakter der profanen Diptychen findet im liturgischen Kontext eine Entsprechung, denn Gaben und Gebete sind erbrachte Leistungen, für die eine Gegenleistung – Vergebung von Sünden und göttliche Gnade – erwartet wird.

Die Wiederverwendung antiker Elfenbeine im Mittelalter

1. Frühmittelalterliche Weiterverwendung in der Liturgie

Als die Tradition des Consulats und seiner Ehrenzeichen endet, werden häufig Consulardiptychen in der Liturgie weiterverwendet. Die geschnitzte und beschriftete Schauseite als Träger der repräsentativen Selbstdarstellung des Consuls

¹⁰ Dazu ausführlich F. CABROL, HENRY LECLERQ: Diptyques, in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Bd. 4.1, Paris 1920, Sp.1045–1170. OTTO STEGMÜLLER, Diptychon, in: Reallexikon für Antike und Christentum Bd.3, Stuttgart 1957, Sp.1138–1149; JOHANNES H. EMMINGHAUS/VIKTOR H. ELBERN: Diptychon, in: Lexikon des Mittelalters 3, Zürich 1986, Sp. 1101f. Welche Bedeutung der schriftliche Namenseintrag hatte wird deutlich an dem Brauch der *erasio nominis* beim Ausschluß von Häretikern aus der kirchlichen Gemeinschaft. Vgl. Germanus von Paris (555–576), *Expositio brevis antiquae liturgiae gallicanae in duas epistolas digesta*, Migne, PL 72, Sp. 89–98, hier Sp. 93; ARNOLD ANGENENDT: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997, S. 490; JOSEF ANDREAS JUNGSMANN: *Missarum sollempnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Freiburg 5. Auflage 1962, S. 199 und 295.

wird nun zur materialen Hülle für einen neuen liturgischen Inhalt, für die Namen der lebenden und verstorbenen Mitgliedern der Kirche oder die Namen der Heiligen, die in der Litanei aufgerufen werden. Außen und Innen verkehren ihre Rolle. Das kostbare Material des Diptychons und seine Zier wird zum Zeichen für ein wichtiges Inneres, die Namen werden mit Tinte dauerhaft eingeschrieben. Ein inhaltlicher Bezug von außen und innen läßt sich jedoch nicht ausmachen. Doch was bedeutet das? Werden Consulardiptychen nur wegen ihres edlen Materials und wegen ihrer künstlerischen Gestalt wiederverwendet, oder wird damit nicht auch die staatlich-repräsentative Tradition des Consulats aufgerufen, nun im kirchlich-liturgischen Kontext, so daß die Geistlichen in die Amtstradition der Consuln eintreten?¹¹

Die erhaltenen Beispiele einer liturgisch-commemorativen Verwendung antiker Diptychen reichen vom 7. bis ins 10. Jahrhundert. Das berühmteste Beispiel ist das Barberini-Kaiserdiptychon (2. Viertel 6. Jahrhundert, Paris, Louvre).¹² Es weist auf der Innenseite in schwer lesbarer merowingischer Minuskel in Tinte unter der Überschrift *Commemoratio pro defunctis* ca. 350 Namen in 6 Spalten auf, darunter solche, die bei Trierer Bischöfen des 4.–7. Jahrhunderts vorkommen, sowie die Namen austrischer Könige von 612–675. Daher war es wohl gegen 700 in Austrien, evt. in Trier in liturgischem Gebrauch.

Unter diesen Diptychen mit meist nur durch eine verkürzte Gebetsformel eingeleiteten Listen auf den Innenseiten fällt das Boethius-Diptychon von 487 in Brescia (Museo civico) durch den aufwendigeren Schmuck der Innenseiten auf.¹³ (Abb. 3. 4) Es trägt außen die Inschrift: *Nonius Arrius MANLIUS BOETHIUS Vir Clarissimus ET INLUSTRIS...* und zeigt den Consul im Trium-

¹¹ FRANZ-JOSEF JAKOBI: Diptychen als frühe Form der Gedenkaufzeichnungen. Zum „Herrscher-Diptychon“ im Liber Memorialis von Remiremont, in: *Frühmittelalterliche Studien* 20, 1986, S. 186–212, hier S. 210, vermutet, daß in der 862/3 in Form eines Diptychons in den Liber memorialis eingeschriebenen Liste merowingischer und karolingischer Könige „die Diptychon-Form für besonders hervorzuhebende Personengruppen beibehalten wurde“, und daß es sich – zumindest in karolingischer Zeit – um eine Wertschätzung und Aufnahme antiker Repräsentationsformen handelt.

¹² DELBRÜCK (s. Anm. 3), N 48, Abb. der Rückseite S. 189; DANIELLE GABORIT-CHOPIN: *Ivoires médiévaux Ve–Xve siècle*, Paris 2003, Nr. 9 mit neuerer Literatur

¹³ DELBRÜCK (s. Anm. 3), N 7, Reste purpurner Färbung an Haaren und Kostüm, vor 1717 im Besitz der Brescianer Familie Barbisoni; CABROL (s. Anm. 10) Sp.1086f.



Abb. 3:
Boethius-Diptychon
(Brescia, Museo Civico), 487.

phalornat zwischen Säulen unter einem Giebel stehend bzw. thronend mit Zepter und Mappa, ihm zu Füßen Geldsäcke als Zeichen für die Sparsio und Palmblätter als Siegerpreise. Im 7. Jahrhundert wurde dieses Diptychon liturgisch für das Gedächtnis und Gebet für die lebenden und verstorbenen Mitglieder der Kirche genutzt und dafür auch im Innern aufwendig durch Miniaturen gestaltet. Links sieht man die Erweckung des Lazarus. Der nimbierte Christus steht zu einem Gebäude gewandt, in dessen Ädikula-Öffnung die Mumie des Lazarus zu erkennen ist; zu Füßen Christi kniet des Lazarus Schwester Martha. Damit wird der Evangelien-Lesungstext der Totenmesse (Joh 11,21–27) aufgerufen, in dem Marthas Vorwürfe gegen Christus von ihm mit der Verheißung des ewigen Lebens nach dem Weltgericht für die Gläubigen beantwortet werden. Gegenüber sind drei Heilige zu sehen, durch Inschriften bezeichnet als Geronimus, Augustinus und Gregorius, wohl die Kirchenväter, frontal als Halbfiguren mit Sprechgeste und Buch dargestellt. Durch die darunter quer über beide Tafeln in Capita-

Abb. 4:
Innenseiten des
Boethius-Diptychons
(Brescia, Museo Civico),
7. Jahrhundert: Lazarus-
erweckung, Heilige,
Listen mit Namen für das
Gedächtnis der Lebenden
und Verstorbenen.



lis geschriebene Inschrift *Quos deo offerimus* wird auf den Canon Missae Bezug genommen: Der Priester betet nach der Wandlung im Gebet bezüglich der eucharistischen Opfergabe *Offerimus praeclarae majestati tuae*, bevor das Memento für die Toten folgt. Ursprünglich schlossen sich hier die Namen der Verstorbenen an. Sie wurden jedoch später teils rasiert und überschrieben durch die Namen der Lebenden, die anfangs nur auf der Gegenseite unter der einleitenden Oration *Memento domine omnium orthodoxorum pontificum ...vel omnium christianorum precipue (offerentiu)m sit missarum (solemnitas) in commenda(tionem) eorum. (Memento domine) Vitoni. presbiter*, in einer Namensliste aufgeführt wurden.¹⁴ Durch die visuelle Vergegenwärtigung des Auferstehungs-

¹⁴ Vgl. CABROL (s. Anm. 10), Sp. 1086f.

versprechens Christi über der Liste der Verstorbenen, der Darstellung von Heiligen, die man bereits am himmlischen Altar zu Füßen Christi glaubt, als Vorbildern für den Weg zum ewigen Leben wird hier die Namensliste in ein theologisches Konzept eingebettet. Offen bleiben muß die Frage, ob im Zusammenhang der liturgischen Verwendung im Rahmen des Offertoriums das Äußere des Diptychons, also das Bild des Consuls und der Symbole seiner Freigebigkeit,

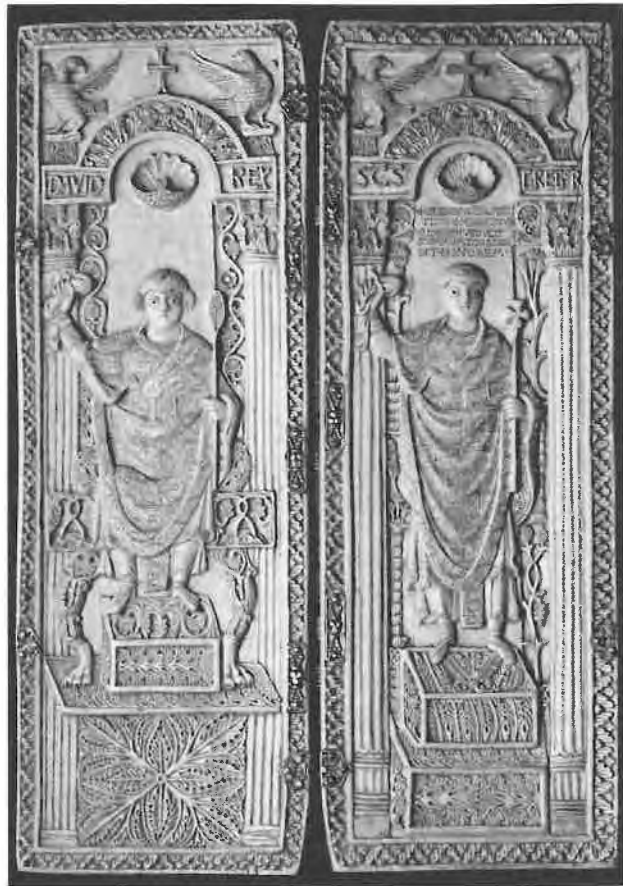


Abb. 5: Gregor-David-Diptychon (Monza, Museo del Tesoro del Duomo), Konsulardiptychon 1. Viertel 6. Jahrhundert, umgearbeitet zum Antiphonareinband um 900 in St. Gallen oder Oberitalien.

umgedeutet wurden, z. B. die Geldsäcke als Zeichen der Christus geopfert Gaben, die Palmen als Hinweise auf die Seligkeit der in der Litanei aufgerufenen Heiligen.¹⁵

Seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts werden antike Elfenbeine umgearbeitet, rückwärtig neu bearbeitet oder abgeschliffen. Um die Jahrtausendwende werden sie dann auch in neue Kontexte überführt. Materialmangel allein reicht als Begründung dafür nicht aus. An einigen Beispielen möchte ich verschiedene Zugriffe auf und Einsatzweisen von antiken Elfenbeine(n) aufzeigen.

2. Umarbeitung

Das Gregor-David-Diptychon (Monza, Museo del Tesoro del Duomo)¹⁶ ist ein Konsulardiptychon aus dem ersten Viertel des 6. Jahrhunderts, das als Schenkung König Berengars (898–924) aus seiner Palastkapelle an den Dom von Monza gelangte. (Abb. 5). Die Tafeln zeigen den sitzenden bzw. stehenden Consul mit erhobener Mappa, dem Zeichen zum Beginn der Spiele, und unter einer Ädikula, die von einem Kreuz bekrönt und seitlich von Vögeln geziert wird. Erst auf den zweiten Blick bemerkt man die Eingriffe des mittelalterlichen Schnitzers, so die Auszierung des Podestes mit vegetabilen Motiven, vor allem aber die neue Inschrift im Gebälk: Er ersetzt den Titel und Namen des Consuls durch *David rex* bzw. *sanctus gregorius*. Er deutet damit die dargestellten Figuren in christ-

¹⁵ Dem liturgischen Kontext des Totengedenkens entsprechend findet man die Liste der Verstorbenen auf Diptychen oft zusammen mit einer Heiligenlitanei, so auf den im 6.–7. Jahrhundert beschrifteten Innenseiten des Areobindus-Diptychons von 506 (Lucca Domarchiv); DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 15, CABROL (s. Anm. 10), Sp. 1085f. mit Transkription der Namen, unter ihnen der Lucceser Patron Fredianus. Allein die Litanei enthält z. B. das Anastasius-Diptychon von 517 aus St. Lambert in Lüttich (Berlin und London, Victoria and Albert Museum), das neben Maria und den Aposteln auch die Lokalheiligen Remigius und Medardus auführt; DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 20.

¹⁶ CABROL (s. Anm. 10), Sp. 1085f., Delbrück (s. Anm. 3) N 43, STEENBOCK (s. Anm. 1), Nr. 7, zur karolingischen Umarbeitung siehe Ausstellungskatalog 799 Kunst und Kultur der Karolingerzeit, Mainz 1999, Bd. 2, XI.32 mit neuerer Literatur; ANTON VON EUW: Karl der Große als Förderer des Kirchengesanges. Das Gregorianische Antiphonar, seine Überlieferung in Wort und Bild, in: Jahrbuch der Berliner Museen, n.F. 42, 2000, S. 81–98, hier S. 83.

liche Heilige mit Bezug zum eingebundenen Text, einem Antiphonar, um. Für diesen neuen Typus von Gesangshandschriften oder Cantatorien wird gern das schmale Hochformat gewählt, mehrere von ihnen verwenden Consulardiptychen.¹⁷ In Monza erscheint der thronende David als alttestamentarischer Dichter der Psalmen und Vorbild oder Typus des christlichen Meßgesangs. Der stehende Gregor mit Kreuzstab, nun mit Tonsur versehen, wird als Autor des Antiphonales dargestellt, dessen Gesänge die Meßtexte ergänzen.¹⁸ Diesen Antiphonen ist ein Hexameter zu Ehren des „Autors“ Gregor vorangestellt. Gregor wurde bereits in den Lorscher Annalen als Autor des unter Karl dem Großen im Reich eingeführten Meßgesangs nach römischem Vorbild vorgestellt.¹⁹ Auf dem Diptychon zitiert eine Inschrift über Gregor das einleitende Autorenlob des nachfolgenden Antiphonars: *Gregorius p(re)sul meritis et nomine dignus/ unde genus ducit summum conscendit honorem* – „Bischof Gregor, nach Verdiensten und Namen würdig, stieg, wessen Geschlechtes er auch immer war, zu höchster Ehre empor.“²⁰ Mitzudenken ist die Fortsetzung des Hexameters, die sich im Anti-

¹⁷ Cantatorien und ihr Schmuck durch Elfenbeindiptychen sind Zusammenhang mit der Ausweitung, Aufwertung und schriftlichen Fixierung des liturgischen Gesangs zu sehen; sie dienten auch als Ehrenzeichen der Leiter der Schola cantorum, vgl. BRUNO STÄBLEIN: Gregor I., in: Musik in Geschichte und Gegenwart 5, 1956, Sp. 772–780. Beim Philoxenus-Diptychon von 525 (Paris, Cabinet des medailles) aus dem Domschatz von Autun, das nur ein achteckiges Medaillon ziert, sind die Gesänge, das dreimalige Kyrie, das Doxa mit byzantinischer Melodie, das Agyos mit aquitanischer Melodie, ebenso das Agnus, sowie ein tropiertes Gloria und zwei Sequenzen, jedoch unmittelbar auf dem Diptychon notiert; vgl. J. HOURLIER: Neumes sur des Diptyques, in: Etudes gregoriennes 4, 1963, S. 149–152, mit Abbildung der Innenseiten. Das Magnus-Diptychon von 518 (DELBRÜCK, s. Anm. 3, N 23) enthält einem neumierte Text der *laudes regiae*; die Heiligenanrufungen weisen auf das Kloster St. Symphorian in Autun als Entstehungsort hin. Das Äußere zeigt hier unter der *tabula ansata* den Consul im Tribunal zwischen den Personifikationen von Rom und Konstantinopel, unten Sklaven, die Geld und Geschenke austeilen. Die Wahl gerade des freigiebigen Consuls als Frontispiz für die *laudes regiae* scheint nicht zufällig. Die begleitenden Personifikationen entsprechen in ihrer Stellung den Tugendpersonifikationen auf karolingischen Herrscherbildern.

¹⁸ Johannes Diaconus, Migne, PL 114, Sp. 948, 956; Gregor wird auch in einem Ps-Isidor Traktat De musica, Rom, Bibl. Vat. Ms. Barb. Lat. 307, f. 27r–29r die Autorschaft für das Meßantiphonar unter Nennung des Gregor-Hexameters sowie der nachfolgenden Responsorien zugeschrieben.

¹⁹ v. Euw (s. Anm. 16), S. 88f.

²⁰ Übersetzung nach v. Euw (s. Anm. 16), S. 84.

phonar (f. 2v) findet: *qui renovans monumenta patrumque priorum/ tum composuit hunc libellum musicae artis scolae cantorum* – „und als er dieses Büchlein der Kunst der Musik für die Sängerschule zusammenstellte, erneuerte er die Denkmäler der Vorfahren.“ Bereits die Antiphonarhandschrift ist eine Prachtausgabe, geschrieben in einer altertümlichen, spätantike Prachtcodices nachahmenden Goldunciale auf Purpurgrund, durch die dem Text Authentizität vermittelt wird.²¹ Die Entstehung der Handschrift wird aufgrund verwandter Antiphonarfragmente und paläographischer Indizien in Corbie Mitte des 9. Jahrhunderts vermutet, die Umarbeitung des Consulardiptychons läßt sich aus stilistischen Gründen um 900 in St. Gallen oder Oberitalien verorten. Anzunehmen ist, daß die Handschrift – aufgrund des einleitenden Gedichts – zu diesem Zeitpunkt bereits als Authenticum des gregorianischen Antiphonars verehrt wurde, und daß die Umarbeitung und Ergänzung des Deckels diesen Anspruch visuell nach außen trägt, bekräftigt und um die ehrenvolle Verbindung Gregors mit David erweitert.²² Indem nun auf ein spätantikes Elfenbein für den Einband zurückgegriffen wird, wird ein „ursprünglicher“ Zusammenhang zwischen (umgearbeitetem) Buchdeckel und Antiphonar Gregors suggeriert. Der antikische Charakter der Figuren und ihrer Präsentation wird gezielt gewahrt, ja bewußt eingesetzt, um ein gleichsam authentisches Bild Gregors I. (+604) zu gewinnen – und damit das Alter und die Autorität der nachstehenden Antiphonarhandschrift zu unterstreichen. Das Diptychon wird zum Alters- und Autorschaftsbeleg zeitgenössisch-moderner Antiphonardichtung. Ersichtlich wird daraus eine über die materiale Wertschätzung des antiken Werks sowie seine Aufnahme als Amts- und Würdezeichen hinausgehende, bewußte Verwendung des Diptychons, dessen künstlerische Form als stilistisch different wahrgenommenen und gezielt als Altersnachweis eingesetzt wird. Erkennbar ist neben dem konzeptionellen Willen zur Autorisierung mit künstlerischen Mitteln das künstlerische Geschick und die technische Beherrschung des Materials bei der Umarbeitung.²³

²¹ So v. Euw (s. Anm. 16) S. 84.

²² v. Euw (s. Anm. 16), S. 85.

²³ Während man beim Antiphonar in Monza das antike Consulardiptychon in seiner Gesamterscheinung weitgehend unangetastet ließ, verfuhr man bei der Zweitverwendung eines frühen, um 480 entstandenen Consulardiptychons in Prag (Bibliothek des Metropolitankapitels St. Veit, Cim.2), das als Buchdeckelzier für ein karolingisches Evangeliar des 9. Jahrhunderts verwendet wurde, rigider. Denn hier wurde allein die Hauptzone des Dipty-

3. Materialgewinnung

Anders als die Verwendung von Consulardiptychen in der Liturgie mit neu beschrifteten Innenseiten sind die Fälle zu werten, in denen spätantike Diptychen umgedreht und ihre unbearbeiteten Innenseiten zu reich skulptierten Außenseiten ausgearbeitet wurden. Denn hier wird kein Wert mehr auf den Würde- oder Alterswert des antiken Werks gelegt, sondern allein dessen edles Material begehrt. Denn der Elfenbeinhandel im Mittelmeerraum war vom 8.–10. Jahrhundert stark eingeschränkt, das Rohmaterial Elfenbein rar und kostbar. Dennoch sind Unterschiede zu bemerken – wurde die Tafel lediglich umgedreht oder darüber hinaus durch Abschleifen zerstört? Beides kommt bereits in karolingischer Zeit vor.

Die Rückseite einer Tafel des oströmischen, 506 datierbaren Areobindus-Diptychons (Paris, Louvre)²⁴ wurde in der sogenannten Hofschule Karls des Kahlen um 870 für eine Darstellung der verschiedenen Arten der Geschöpfe Gottes

chons mit der Figur des thronenden Consuls als Spielgeber auf der *sella curulis* verwendet, der Rahmen und die zugehörige Titelschrift oben wurden weggeschnitten. Die Umdeutung des Consuls in den Apostel Petrus erfolgt wie bei Gregor durch die Einarbeitung einer Stirnglatze und Tonsur in den Lockenkranz; das ursprüngliche Kreuzzepter wird hier in das Schlüsselattribut umgearbeitet, die Mappa in der Rechten in eine Buchrolle verwandelt, der Heilige mit einem Nimbus versehen. Die Darstellung des Gewandes wird durch zeitgenössische Gewandmotive, die Strahlfalten in der Toga und Schraffierung (unantikisch) modernisiert, ebenso die architektonische Rahmung, die aus dem Reliefgrund zu Seiten des thronenden „Apostels“ herausgearbeitet wird, hier von Fenstern reich gegliederte Kirchentürme. Diente der antikische Charakter der Darstellung Figuren in Monza als Authentizitätsnachweis, so wird nun die antike Figur als Grundlage lediglich genutzt, sie muß umgeformt werden, um als Evangeliardeckel geeignet zu sein. Das Bedürfnis nach Modernisierung, das in Gewandüberarbeitung und ergänzter Architekturrahmung faßbar wird, spricht dafür, wie stark die Wahrnehmung von der Kunst der eigenen Zeit geprägt ist und wie selbstbewußt diese vertreten wird, wie fein Differenzen empfunden wurden. Zum Diptychon siehe DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 40, Abb. S. 170 und Detail 171; ADOLPH GOLDSCHMIDT: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 8.–11. Jahrhundert, Bd. 2 Berlin 1918, Nr. 195; das Elfenbein mißt heute 25,6x11,2cm, ursprünglich ca. 30x12,5. Der Buchdeckel mit Steinbesatz sowie Cedulae und Reliquien unter Kristall stammt aus dem 14. oder 15. Jahrhundert. Ein weiteres Philoxenus-Diptychon von 525 (Tournai, Domschatz) wurde ebenfalls stark umgearbeitet; ADOLF GOLDSCHMIDT: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 8.–11. Jahrhundert, Bd. 1 Berlin 1914, Nr. 160.

verwendet, eingeleitet durch eine Szene der Versuchung Adams und Evas im obersten der sieben Register, darunter Tiere und Fabelwesen. Das vom Consular-diptychon vorgegebene, schmale Hochformat wird für eine gänzlich andere Komposition genutzt. Im verbleibenden, nur wenige Millimeter dicken Material wird dabei eine erstaunlich differenzierte Reliefwirkung und Differenzierung erzielt, die qualitativ die spätantike Vorderseite weit übertrifft.

Ein frühes Beispiel für das Abschleifen und damit für die Zerstörung des antiken Elfenbeinreliefs findet man um 870 in dem Consular-Diptychon in London (Victoria and Albert Museum/ British Museum, Anfang 6. Jahrhundert).²⁵ Die Tafel wurde abgeschliffen und geteilt; die beiden breiter proportionierten, für einen „normalen“ Bucheinband geeigneten Hälften wurden mit einem ausführlichen Passionszyklus versehen.

Doch nicht nur profane Consulardiptychen wurden geschliffen und damit zerstört, sondern auch Elfenbeine mit christlichen Darstellungen wie im Fall des Thebäer-Elfenbeins (Köln, Museum Schnütgen).²⁶ Die heutige Rückseite zeigt den thronenden jugendlichen Christus mit Buch und Redegeste zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. (Abb. 6) Vermutlich war dies die Mitteltafel eines fünfteiligen Bucheinbandes, eine byzantinische Arbeit des 6. Jahrhunderts. Diese Tafel wurde um 1000 trotz ihres christlichen Bildthemas abgeschliffen und die Rückseite für eine neue, ungewöhnliche Darstellung mit Kölner Heiligen genutzt (Abb. 7): Sie zeigt den jugendlichen Christus frontal auf einer Sphaira thronend, zu Füßen den Globus, aufgerichtet über einer Säule. Christus, der von einer sternbesäten, von Engeln gehaltenen Mandorla hinterfangen wird, legt seine Hände seitlich auf die Häupter der beiden Heiligen der Thebäischen Legion,

²⁴ DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 13; GABORIT-CHOPIN (s. Anm. 12), Nr. 8 und Nr. 41, die als mögliche Quellen für die Ordnung der Tiere auf Isidor von Sevillas Etymologien (Liber 12, c.3–8) und Hrabanus Maurus' De universo (liber 6–7) hinweist.

²⁵ DELBRÜCK (s. Anm. 3), N 44, GOLDSCHMIDT (wie Anm. 23), Nr. 168; ROBERT MELZAK, The carolingian Ivory Carvings of the Later Metz Group, (Diss. Columbia University 1983) Ann Arbor 1989.

²⁶ STEENBOCK (wie Anm. 1), S. 124; Ausstellungskatalog Ornamenta Ecclesiae, Köln 1985, Bd. 2, E 32 (JÖRG-HOLGER BAUMGARTEN); WOLFGANG CHRISTIAN SCHNEIDER: Christus Victor in der Roma Caelestis. Antike Siegesmotivik im ottonischen „Thebäer-Elfenbein“, in: Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends, hrsg. von ANTON VON EUW/ PETER SCHREINER, Köln 1991, Bd. 1, S. 227–250.



Abb. 6:
Rückseite der Thebäertafel
(Köln, Museum Schnütgen),
Byzanz 6. Jahrhundert:
Thronender Christus zwischen
Petrus und Paulus.

Gereon und Victor. Sie sind durch einen Helm als Soldaten, durch die Palme als Märtyrer gekennzeichnet. Unten zu Seiten der Säule sind in drei Reihen hintereinander ihre heiligen Gefährten der Thebäischen Legion zu sehen. Die beidseitige Bearbeitung macht die Tafel teils fast durchscheinend, die geringe Materialtiefe ist brillant zur räumlichen Schichtung der Komposition genutzt. Die Elfenbeinplatte wurde, eingelassen in einen mit vergoldetem Kupfer und (verlorenen) Edelsteinen verzierten Eichenholzrahmen, als Einband für ein Evangeliar verwendet, wie aus einem späteren Inventar aus St. Gereon hervorgeht.²⁷ Die

²⁷ P. JOERRES: Urkundenbuch des Stiftes St. Gereon Köln, Bonn 1893, S. 453: Inventar des Stiftes von St. Gereon: *in medio tabulam eburneam in qua habetur Christus sedens in solio coronans Gereonem et victorem martires.*

Künstler (oder Auftraggeber) schätzen in beiden Fällen offenkundig die modernen Werke höher als die alten. Sie nehmen sich die Freiheit, das Alte zu zerstören zugunsten des Neuen. Auch wenn gerade die Thebäertafel reich an Antiken-Anspielungen ist – im Bild Christi aufgerufen wird die auf dem Orbis über einer Säule stehende Victoriastatue im römischen Senat –, so sind die Künstler frei in der Aneignung und neuartigen Kombination älterer Elemente.

Abb. 7:
Thebäertafel (Köln,
Museum Schnütgen),
Köln um 1000, ehemals
Evangeliareinband aus
St. Gereon: Christus
zwischen Gereon, Victor
und anderen Märtyrern
der Thebäischen Legion.



4. Neukontextualisierung

Seit dem 11. Jahrhundert werden spätantike Elfenbeine in verschiedenen Zusammenhängen wiederverwendet, ohne umgearbeitet zu werden und offenbar unter Achtung oder im gezielten Einsatz ihrer fremden Inhalte und ihrer altertümlichen, künstlerischen Erscheinungsform und ihrer antiken Herkunft. Beispiele finden sich im liturgischen Kontext (Tropar und Meßparodie), im Zusammenhang von Bistumsgeschichtsschreibung (Sukzessionslisten) und Heiligenverehrung.



Abb. 8: Tropareinband aus der Kathedrale von Autun (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal Ms. 1169), um 400: Darstellung der Muse Terpsichore, umgearbeitet 996-1024.

4.1. In Autun, einem Zentrum der liturgischen Kunst, wird Anfang des 11. Jahrhunderts ein antikes Elfenbein als Einband für ein Tropar gewählt. (Abb. 8) Das um 400 datierbare, querformatige Relief ist für den Tropar-Einband in der Mitte durchgesägt worden. Es zeigt die Muse Terpsichore im Peplos mit Knotenfrisur in der Mitte thronend, die Kithara auf das linke Knie gestützt. Sie wen-

det sich nach rechts zu einem Mann, der ihr zuhört; ein weiterer Mann sitzt links mit nachdenklich aufgestütztem Kinn. Das Elfenbein zierte eine reich illuminierte Troparhandschrift im schmalen Hochformat (Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 1169),²⁸ die 996–1024 zum Gebrauch in der Kathedrale von Autun geschaffen wurde. Wie beim Gregor-David-Antiphonareinband ist auch hier eine bewußte, thematische Wahl des Objekts in Bezug auf die im Innern geborgene Handschrift zu erkennen. Die antike Muse mit Kithara wird, ähnlich den Bildern des Psalmendichters David mit seinen Musikern, als Personifikation der Musik interpretiert und zum Antitypus bzw. profanen Vorläufer des liturgischen Gesangs. Dieser erfreute sich in Autun, wie schon zwei ältere, in Consulardiptychen eingeschriebene Cantatorien zeigen, großen Ansehens.²⁹ Die Troparhandschrift wird dem Format des halbierten Elfenbeins angepaßt, sie ist auf dieses zugeschnitten. Die antike Musikallegorie wird erst dann in Gänze sichtbar, wenn das Tropar geöffnet wird und der neue, liturgische Gesang ertönt. Das im Relief repräsentierte, heidnische Modell der Musikübung wird dabei als zerstörtes gezeigt, nicht aufrecht, sondern zur Seite gekippt, und damit als überwundenes markiert.

Die antike Tradition der Stadt mag den Zugriff auf antike Elfenbeine erleichtert haben; erkennbar wird hier jedoch über die materiale Wertschätzung und aktive Auseinandersetzung mit diesen antiken Relikten hinaus eine kreative Aktualisierung.

Etwa 200 Jahre später, Anfang des 13. Jahrhunderts wird ein anderes paganes Elfenbein, das Selene und Dionysos-Diptychon in Sens (Musée municipale, Ms. 43)³⁰ als Einband für eine liturgische Gesangshandschrift verwendet. (Abb. 9) Diesmal bleibt das pagane Elfenbein unversehrt, denn es zierte mit dem „Office de la circumcison“ des Erzbischofs von Sens, Pierre de Corbeil (1199–1222), eine der ältesten erhaltenen Meßparodien und paßt insofern zu deren Verkehrung der christlich-liturgischen Ordnung.³¹ Die Elfenbeintafeln vom Anfang des 5.

²⁸ STEENBOCK (s. Anm. 1) Nr. 1; zur Handschrift siehe das Corpus Troparum VII: Tropes du Sanctus, Hg. GUNILLA IVERSEN, Stockholm 1990, Tf. XI, f. 35v–36r.

²⁹ Siehe oben Anm. 17.

³⁰ DELBRÜCK (s. Anm. 3), N 61.

³¹ HENRI VILLETARD: L'office de Pierre de Corbeil (Office de la Circumcision), improprement appelé ‚Office des Fous‘. Texte et chant publiés d'après le manuscrit de Sens, XIII^e siècle, avec introduction et notes (Musicologique IV), Paris 1907, der Text der 33 Folios um-

Jahrhunderts zeigen Selene und Dionysos, die jeweils mit einem Wagen über das Meer fahren. Selene ist durch die Mondsichel über ihrer Stirn gekennzeichnet, in den Händen hält sie Fackeln. Unter ihrem von Stieren gezogenen Wagen ruht Thetis zwischen im Wasser spielenden Fischen und Tieren. Oberhalb dieser Szene sieht man zwischen Bäumen lagernde Frauen und Eros, der Blumen windet, links die nackte Venus-Aphrodite in einer Muschel. Auf der anderen Tafel steht Dionysos aufrecht und nackt in seinem von Kentauren gezogenen Wagen, eine Efeuranke im Haar, einen Stab in der Linken, ein geleertes Gefäß (Kantharos) in der Rechten. Unten im Wasser sind der Thetis entsprechend drei Tritonen zu sehen, oben wird die Traubenernte gezeigt, ein Wagen, der die Trauben zur Kelter bringt, wo sie von drei nackten Jünglingen gestampft werden. In der mittleren Zone ist ein Reiter zu Pferde zu sehen, Dionysos, geführt von einem Winddämon und gefolgt von einem nackten Diener mit Körben und Weinfaß.

Anfang des 13. Jahrhunderts hat man den mythologischen Gehalt der Darstellung, Dionysos als Gott des Weines und Selene-Venus offenbar erkannt. Denn in den Scholarendichtungen wie im Zuge der Narrenfeste, die im Umfeld der mittelalterlichen (Kathedral-)Schulen zwischen dem Stephanustag (26.12.) und Epiphania begangen wurden, finden sich zusammen mit dem Lob des Weines Anrufungen von Bacchus, Thetis und Venus.³² Parodistische Nachahmungen liturgischer Texte und Melodien wurden seit dem 12. Jahrhundert durch verschiedene Synoden immer wieder verboten, so daß Lehmann vermutet, daß auch

fassenden Handschrift hier S. 86–127; LOTHAR KOLMER/ PETRUS DE CORBEIL, in: Bautz biographisches Kirchenlexikon 7, 1994, Sp. 345–346. EDGAR LEHMANN: Die Parodie im Mittelalter (1922), Stuttgart 1963, S. 94–96. Zum Narrenfest und einem Officium circumcisionis aus Beauvais (London, BL, Egerton 2615) siehe JACQUES HEERS: Fêtes des fous et carnivals, Paris 1983.

³² Vgl. die Carmina Burana, die nach einer gegen 1230 wohl am Bischofshof in Seckau geschriebenen, lange im Kloster Benediktbeuren aufbewahrten Handschrift (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660) benannt sind. Sie enthalten zahlreiche Lieder, in denen Bacchus angerufen wird, vgl. Carmina Burana, lateinisch–deutsch hrsg. von GÜNTER BERND, München 1979: Spielermesse CB 215, die Trinklieder CB 200 („... Bacchus, Dank dir, hoher Gott, daß uns deine Labe/ hier in diesem frohen Kreise wird zur Gottesgabe...“), CB 201, CB 202., zu Bacchus und Thetis auch CB 194, mit deren Beispiel das Vermischen von Wein mit Wasser abgewiesen wird; zu Bacchus und Venus vgl. das Wirtshauslied CB 197. Zu parodistischen Anspielungen auf Mariensequenzen und Gebete vgl. LEHMANN (s. Anm. 31), S. 124–126.



Abb. 9: Dionysos-Selene-Diptychon (Sens, Musée Municipale, Ms. 43), Anfang 5. Jahrhundert, seit 1. Viertel 13. Jahrhundert Einband des „Office de la circumcison“.

die Eselsprozession der Handschrift in Sens nur das Relikt einer umfangreicheren Meßparodie ist.³³ Das Fest der Beschneidung (1.1.) beginnt in Sens mit der Versammlung des Klerus am Portal der Kirche zur Eselsprozession, dem *conductus ad tabulam*, unter dem Gesang *orientis partibus, adventavit asinus/ pulcher et fortissimus, sarcinus aptissimus* – „aus dem Morgenlande kam/ uns ein Esel lobesam/ Esel schön und tapfer sehr, keine Last ist ihm zu schwer“. Dann

³³ ANJA GREBE: Heilige Narren. Einleitende Überlegungen zur Ästhetik von Sakralität und Komik im Mittelalter, in: DIES./ NIKOLAUS STAUBACH (Hgg.): Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters Bd. 9), Frankfurt 2005, S. 9–15, hier 9f.

führen zwei Kanoniker den Esel in einem *conductus ad prandium* zu Tisch. In den Rubriken wird darüber hinaus ein *conductus ad ludos*, ein *conductus ad poculum* sowie ein *versus ad prandium* angeführt.³⁴

Das Diptychon mit der Darstellung der Weinernte und Kelter und dem Gott des Weines sowie der Venus und Thetis/ Selene lieferte also vielfache Bezugspunkte zu den Gesängen der *fete des fous*. Deutlicher als der (revidierte?) Text weist das Diptychon auf die parodistische Selbstkritik des Klerus, denn die paganen Götter fungieren hier als Sinnbild einer verkehrten Welt, in der der Klerus die eigenen Laster preist und die heiligen Handlungen parodiert.³⁵

4.2. Um 1070 werden in Novara, Bourges und Rouen Bischofssukzessionslisten in spätantike Elfenbeindiptychen eingeschrieben. Sie fallen in eine Zeit, in der zahlreiche „moderne“ Bistumsgeschichten verfaßt werden, in denen die legendarische Gründung der Institutionen durch heilige Amtsvorgänger geschildert wird und wichtige Stiftungen oder Privilegien aufgenommen und wenn nötig ergänzt werden. Diese Bistumschroniken dienen der Darstellung der institutionellen Vergangenheit wie der Sicherung des Ranges und gegenwärtiger Rechte.³⁶ Die Diptychen leisten dies auf andere Weise. Sie greifen mit ihren kargen Namenslisten eine altertümliche, auf spätantike päpstliche Tradition zurückgehende Form der Institutionengeschichte auf, kombinieren sie mit der Form des aus der liturgischen Memoria geläufigen Diptychons und verbinden sie zugleich auch materialiter mit einem authentischen Zeugnis der Spätantike.³⁷

³⁴ Die Übersetzung der Eselsposse aus Sens durch GUIDO MARIA DREVES: Zur Geschichte der fetes des fous, in: Stimmen aus Maria Laach 47 (1894), 571–587, wird zitiert nach LEHMANN (s. Anm. 31), S. 94f. Es sind unter diesen Rubriken jedoch keine weiteren parodistischen Texte aufgeführt.

³⁵ GÜNTER BERND: Parodie, in: Lexikon des Mittelalters 6, 1993, Sp. 1737f., faßt die Parodie als Nachahmung von Merkmalen eines vertrauten Vorbildes, gefüllt mit neuen Inhalten in satirischer, kritischer oder scherzhafter Absicht.

³⁶ Nach ersten Bischofs- und Klosterchroniken in Italien (Agnellus von Ravenna, *Gesta episcoporum neapolitanorum*, *Constructio farfensis*, *Chronicon voltornense*) entstanden seit dem 10. Jahrhundert auch in Frankreich und Flandern Bischofschroniken; RAUL MANSSELLI/ PASCALE BOURGAIN/ WALTER PREVENER: Chronik. Italien. Frankreich, Flandern, in: Lexikon des Mittelalters 2, 1983, Sp.1965–1981.



Abb. 10:
Konsulardiptychon
(Novara, San Gaudenzio),
um 525, Bischofsliste
vor 1079.

³⁷ Das historische Muster für die bischöflichen Sukzessionslisten ist in dem päpstlichen *Catalogus Liberianus* im römischen *Chronograph* von 354 bzw. in römischen tabellarischen Herrscherlisten zu sehen; vgl. WOLFGANG WISCHMEYER: Wahrnehmung von Geschichte in der christlichen Literatur zwischen Lukas und Eusebius, in: EVE-MARIE BECKER (Hg.): Die antike Historiographie und die Anfänge der christlichen Geschichtsschreibung (Beihefte zur Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft), Berlin–New York 2005, S. 263–276. Im *liber pontificalis* werden diese Listen fortgeführt und zunehmend ergänzt um biographische Grunddaten und Ereignisberichte, zunächst in Etappen, dann seit dem 8. Jahrhundert kontinuierlich durch kuriale Beamte. Auch in Bistümern werden in karolingischer Zeit Bischofslisten geführt, häufig mit Unterbrechungen.

Das Consulardiptychon im oberitalienischen Novara (San Gaudenzio)³⁸ ist aufgrund seines Medaillontypus um 525 datierbar. (Abb. 10) Es weist auf der Innenseite unter der Überschrift *Incipiunt nomina Episcoporum* von Anlegerhand eine Liste von 48 Bischofsnamen auf, angefangen mit S. Gaudentius (†418) als Gründer des Bistums und fortgeführt bis zu Bf. Riprandus (†1053), dessen Nachfolger Bf. Oddo 1079 starb.³⁹ Die Liste wird von wechselnden Händen bis 1343 fortgeführt und bietet die Basis für eine weitere Bischofsliste auf dem Patricius-Diptychon des Domes von Novara, geschrieben von Subdiakon Airaldus um 1125. Die Verwendung des antiken Consulardiptychons als Träger für die Bischofsliste fällt in eine Phase des Ausbaus der Machtstellung der Bischöfe gegenüber Umland wie Bürgern. Die Bischöfe von Novara nutzen die antike Aura des Diptychons offenbar gezielt, um Alter und Würde ihres Amtes und ihres Bistums zu demonstrieren. Ob der Consul mit Mappa dabei als altertümliches Bild eines Bischofs mit Buchrolle oder gar des verehrten Bistumsgründers Gaudentius interpretiert wurde, kann nur vermutet werden.

Ähnliches läßt sich in Bourges beobachten, das wie Novara eine römische Stadtgründung ist und dessen Bistumsgründung seit Gregor von Tours auf den Apostelschüler Ursinus zurückgeführt wird.⁴⁰ Mitte des 11. Jahrhunderts wurden

³⁸ DELBRÜCK (s. Anm. 3), N 42, bemerkt noch Reste purpurner Färbung. ERNST HLAWITSCHKA: Die Diptychen von Novara und die Chronologie der Bischöfe 9.–11. Jahrhundert, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 52, 1972, S. 767–780. Das Cathedral-Diptychon (DELBRÜCK, s. Anm. 3, N 64: um 425, mit der Darstellung des Patricius im Tribunal) nennt unter der Überschrift *Hec sunt nomina Episcoporum Sancte Novariensis ecclesie qui fide et operibus unum regem (!) in celis meruerunt habere* 51 Namen von Anlegerhand, der zuletzt genannte ist Bf. Richard (†1121), dann nach einem Abstand den Schreiber: *Airaldus sublevita indignus Domni precepto Arnaldi sine manibus fecit oc opus*; in die Lücke werden später vier Namen eingetragen, als erster Bf. Luitfredus mit 27 Amtsjahren. Die Liste wurde also um 1125/30 angefertigt, sicher vor 1150; sie übernimmt die Liste von S. Gaudenzio, ergänzt Epitheta sowie Todestage der Bischöfe.

³⁹ GIANCARLO ANDENNA: Novara, in: Lexikon des Mittelalters 6, 1993, Sp. 1300. Von Otto I. erhielt der Bischof den *districtus* über die Einwohner, im 11. Jahrhundert von den Kaisern sogar Hoheitsrechte in benachbarten Grafschaften (Ossola, Pombia), bevor im 12. Jahrhundert Heinrich V. der Stadt ihre Gewohnheitsrechte bestätigte, die als freie Kommune 1183 gegen Friedrich Barbarossa in den Krieg zog. Abbildung der Innenseiten bei F. SAVIO: *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300*, II Piemonte 1899, 238ff.

⁴⁰ GEORGES KIESEL, Ursinus, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8, Sp. 518f. Aufgrund der Kontinuität der städtischen Entwicklung seit der Antike ist es nicht ausgeschlossen,

die im Kloster St. Symphorian/ St. Ursin begrabenen Gebeine des Ursinus erhoben und Reliquien an das Kloster Lisieux gegeben, dessen Co-Patron der Heilige wurde. Um 1070 wird dann ein Anastasius-Consulardiptychon von 517,⁴¹ das sich vielleicht schon länger im Besitz der Kirchen von Bourges befand, für die Aufnahme einer Bischofsliste von den Anfängen bis zur Gegenwart verwendet.⁴² Die lange bischöfliche Sukzession und frühchristliche Tradition des Bistums wird visuell herausgestellt in einer Zeit, in der die Stützung des Erzbischofs auf den regionalen Adel schwindet und der Bischof sich der kirchlichen Reform verpflichtet, deren Ideal die frühe Kirche ist.

Auch in Rouen verwendete man für die Bischofsliste 1078 ein spätantikes Diptychon, in das man ein Pergamentfaszikel einlegte und 1129 eine metrische, bis 1236 fortgeführte *vita pontificum* ergänzte. (Abb. 11) Diesmal ist es kein Consulardiptychon, sondern ein Petrus-Paulus-Diptychon des 5. Jahrhunderts (Rouen, Bibl. Mun. Ms. Y 27).⁴³ Es zeigt auf der Vorderseite Petrus mit dem Schlüssel in der linken Hand, auf der Rückseite Paulus stärker bewegt und mit

daß das Diptychon schon im frühen Mittelalter als Schenkung in den Besitz der Kirchen von Bourges gelangt ist, erst Mitte des 11. Jahrhunderts aber als antikes Zeugnis instrumentalisiert wurde. Vermutlich wurde das Bistum mit der Kathedrale St. Etienne jedoch erst in konstantinischer Zeit gegründet, zuerst bezeugt ist Bf. Leo 453/461.

⁴¹ Ehemals Kathedrale St. Etienne in Bourges, heute in Paris, Cabinet des medailles, 36x13; DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 21. Die Vorderseite des Diptychons zeigt den Consul mit Zepter auf der *sella curulis* im Tribunal, darunter einen Ausschnitt aus Tierspielen und einem Theaterspiel (Tragödie). Die Bischofsliste wurde im 13. Jahrhundert ergänzt und seit dem 14. Jh. auf einem eingelegtem Pergamentheft fortgeführt bis zur Französischen Revolution.

⁴² Die Darstellung der Theaterszene im unteren Bereich des Elfenbeins mag wegen vor Ort noch erhaltener Reste des antiken Theaters dem Consulardiptychon besonderen Wert als „Stück aus der römischen Vergangenheit“ und damit „ungefähr“ der Zeit des hl. Bistumsgründers Ursinus vermittelt haben. REINHOLD KAISER: Bourges, in: Lexikon des Mittelalters 2, 1983, Sp. 510–513: Nach der langen Amtszeit von Erzbf. Aimo von Bourbon (1030–70) wurden die Erzbischöfe vom Domkapitel nicht mehr aus dem regionalen Hochadel gewählt, sondern ehemalige Regularkanoniker und Mönche, die gegen das Eigenkirchenwesen vorgingen und die Kirchenreform unterstützen, Cluniazenser und Augustinerchorherren förderten.

⁴³ DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 71; STEENBOCK (s. Anm. 1) Nr. 4, sieht den Figurentypus in spätantiker Sarkophagplastik wie dem Beispiel in St. Victor/Marseille vorgebildet. Die Handschrift wird im Schatzverzeichnis von 1183 genannt: *due tabule de ebore in quibus scripta vita pontificum*.



Abb. 11: Petrus-Paulus-Diptychon (Rouen, Bibliothèque Municipale Ms. Y 27), 5. Jahrhundert, eingeschriebene Bischofsliste 1078, Vita pontificum 1129-1236.

sprechender Geste nach rechts gewandt, die offene Schriftrolle in der Linken. Das Aposteldiptychon, das die Schlüssel- und Lehrgewalt der Apostel betont, wird hier als Leit- und Urbild des bischöflichen Amtes vor Augen gestellt. Die Bischöfe von Rouen stellen sich selbstbewußt in die apostolische Tradition. Sie suchen ihre Legitimation mit neuen, visuellen Mitteln zu stützen und greifen dazu auf das antike Elfenbein als Alters- und Authentizitätsnachweis zurück. Das historische Wissen um die antike Stadtgeschichte (Rotomagus) wird verbunden mit Objekten dieser Zeit bzw. Objekten großen Alters.⁴⁴ Die Realien und

⁴⁴ ANNIE RENOUX: Rouen, in: *Lexikon des Mittelalters* 7, 1995, Sp. 1059–1063. Zu diesem Deutungsansatz vgl. MARKUS SPÄTH: Sehen und Deuten. Zur Bedeutung von Visualität in der Vergangenheitswahrnehmung klösterlicher Chronistik des 11. und 12. Jahrhunderts, in: *Das Mittelalter* Bd. 8/2 Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im europäischen Mittelalter, Hg. HARTMUT BLEUMER/ STEFFEN PATZOLD, 2003, 67–82.

Kunstgegenstände werden als einer fremden, alten Zeit zugehörig erkannt – stilistisch und nach Art des Gegenstandes als fremd empfunden, aber nicht überarbeitet, sondern in ihrer Fremdheit gleichsam ausgestellt.

Abb. 12:
Diptychon der Symmachi
(Paris, Musée Cluny)
und Nicomachi (London,
Victoria & Albert Museum),
Rom um 400.



4.3. In vergleichbarer Weise werden spätantike Diptychen seit dem Ende des 11. Jahrhunderts auch im Kontext der Heiligenverehrung als materialer Alters- und Authentizitätsnachweis eingesetzt. Auf diese Verwendungsweise haben PETER CORNELIUS CLAUSSEN und BRUNO REUDENBACH am Beispiel des berühmten Diptychons der Symmachi und Nicomachi (Paris, Musée Cluny/ London V&A), das um 400 in Rom in einer Zeit entstanden ist, aufmerksam gemacht.⁴⁵ (Abb. 12) Es entstand in einer Zeit, da bestimmte Senatorenfamilien wie die Symmachi und Nicomachi eine Wiederbelebung der paganen Kulte unterstützten. Dar-

⁴⁵ Delbrück (s. Anm. 3) N 54 mit Abb. des Bercharius-Schreines nach MARTÈNE-DURAND 1717, S. 210, 211; PETER C. CLAUSSEN: Nikolaus von Verdun. Über Antiken- und Naturstudium am Dreikönigsschrein, in: *Ornamenta Ecclesiae* 2, Köln 1985, S. 447–456, hier S. 448f.; BRUNO REUDENBACH: Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 4, Berlin 2000, S. 1–36.

gestellt ist jeweils eine junge Priesterin, die an einem Altar opfert, die eine mit Fackeln vor einer Pinie, die andere mit Efeukranz vor einer Eiche, mit der Assistenz eines Mädchens (Camilla) – von DELBRÜCK werden sie gedeutet als Priesterin der Ceres am Altar der Kybele und Priesterin des Bacchus am Altar des Jupiter. Wie aus der Beschreibung von Martène und Durand 1717 hervorgeht, befanden sich diese Tafeln ehemals am Schrein des hl. Bercharius in Montier-en-Der, welcher in der Französischen Revolution verbrannte. Der Stich zeigt die Vorderseite des Schreines, der aufgrund der Schmuckformen Anfang des 13. Jahrhunderts datierbar ist. (Abb. 13) Im Zentrum befinden sich zwei Türen mit Sichtfenstern, die durch Doppelsäulen gerahmt und von Giebeln mit halbfigürlichen Engeln überfangen werden. Die beiden Elfenbeinplatten waren auf diesen Türen angebracht. Eine Inschrift unter den Säulen nennt ihre Herkunft: *Huius tabulis hoc ditat opus Bercharius illi quas peregrinanti terra beata dedit* – Dies Werk bereichert Bercharius mit diesen Tafeln, die das Heilige Land jenem Pilger gab. Bercharius (*675) war Klostergründer und Abt von Montier-en-Der. Sein Nachfolger und späterer ‚Biograph‘ Abt Adso von Montier-en-Der (†922) berichtet von Reisen des Bercharius zu den Stätten im Heiligen Land und in Jerusalem, von wo er zahlreiche Reliquien und herrliche Elfenbeintafeln mitgebracht habe: *Hierosolymam adiit (Bercharius) sacrasque plurimum reliquias impetravit, tabulasque eburneas optimas secum deportavit*. Die Reliquiar-Inschrift weist die paganen Elfenbeine als greifbares Zeugnis der Orientreise des verehrten Klostergründers Bercharius aus und damit das Alter und die Herkunftsregion der im Innern geborgenen Reliquien. So werden die Elfenbeintafeln, die auf eine heidnische Frühzeit weisen, zum Alters- und Echtheitsgaranten. Die ungewöhnliche Form des Reliquiars nimmt auf die Tafeln Bezug und stellt sie besonders heraus, ebenso wie die Inschrift, die die Qualität der Tafeln (*tabulas optimas*) lobt. Dies ist ein Indiz für die neue, künstlerische Wertschätzung antiker Werke jenseits ihrer paganen Inhalte, wie sie auch in zeitgenössischen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts, so in dem Reisebericht des Magisters Gregorius, zu bemerken ist.⁴⁶

⁴⁶ Zu Magister Gregorius, der zwischen 1212 und 1241 Rom besuchte, enge Kontakte zur Kurie hatte, und dessen Aufzeichnungen unter dem Titel *Narracio de mirabilibus urbis Romae* nur in einer Handschrift (Cambridge, St. Catherine's College, Ms. E.IV.96) vom Ende des 13. Jahrhunderts erhalten sind, hgg. von ROBERTO VALENTINI/ GIUSEPPE ZUCCHETTI: *Codice topografico della città di Roma*, Bd. 3, Rom 1946, S. 137–167, siehe zuletzt WIEGARTZ

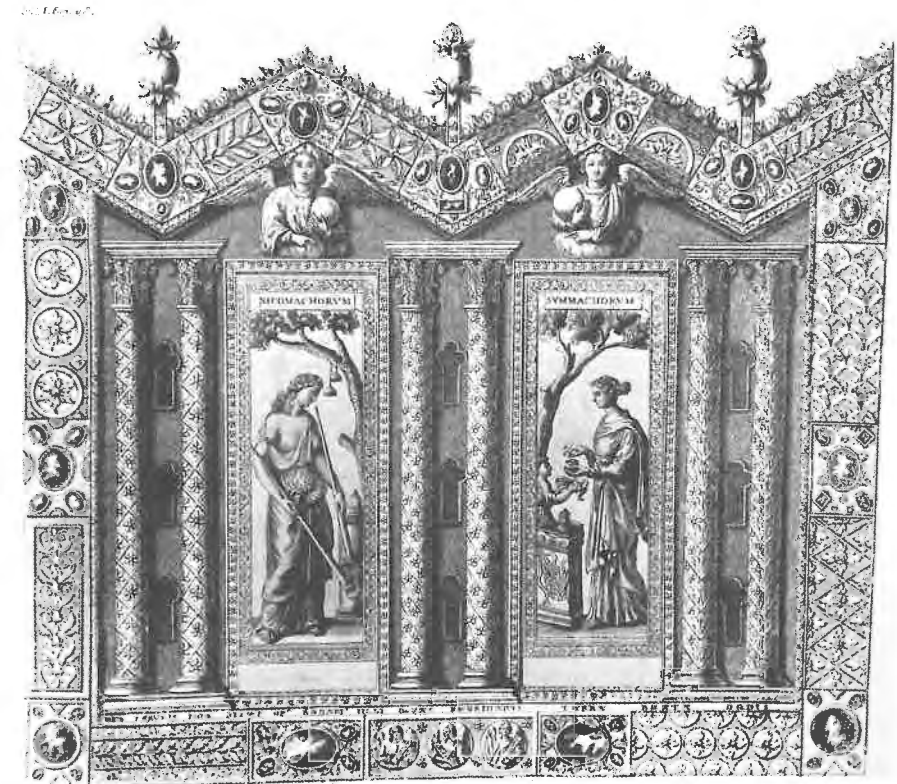


Abb. 13: Bercharius-Schrein aus Montier-en-Der, Anfang 13. Jahrhundert, Rekonstruktion nach P.C. Claussen 1985 unter Benutzung des Stiches von Martène Durand, *Voyage littéraire*, Paris 1717.

Am Schluß komme ich auf das eingangs erwähnte Probianus-Diptychon (Berlin)⁴⁷ zurück. (Abb. 1, 2) Es wird um 1100 für den Buchkasten einer reich illuminierten Handschrift der *Vita sancti Ludgeri*, des 809 verstorbenen Werdener Patrons und verehrten Klostergründers, verwendet. Das schmale Hochformat ist für Vitenhandschriften singulär und offenkundig dem Format des Probianus-Diptychons angepaßt.⁴⁸ Seit wann sich das Diptychon in Werden befand, ist

(s. Anm. 5), S. 32–34.

⁴⁷ DELBRÜCK (s. Anm. 3) N 65.

⁴⁸ VICTOR H. ELBERN: *Der Werdener Buchschrein mit dem Probianus-Diptychon*. Ein Beitrag zum Liudger-Jubiläum, in: *Westfälische Zeitschrift* 109, 1959, S. 1–12; vgl. RAINER KAHSNITZ: *Der Werdener Psalter in Berlin Ms. Theol. Lat. Fol. 358*. Eine Untersuchung zu

nicht gewiß. Vielleicht gelangte es zusammen mit Reliquien, die Bf. Liudger 784/787 in Rom von Papst Leo III. für die Gründung des Klosters erhielt, nach Werden, vielleicht wurde es, wenngleich erst später in den Besitz des Klosters gekommen, mit der Person Liudgers verbunden. Dann wäre das ‚römisch-antike‘ Consulardiptychon ein Nachweis für die Herkunft und Echtheit der Werdener Reliquien, eine Erinnerung an die römisch-päpstliche Unterstützung der Klostergründung.⁴⁹ So wie die Vergegenwärtigung des Heiligen durch die Bebilderung seiner Vita visuell verstärkt wird, so erhält die Lebens- und Klostergründungsgeschichte durch die Verbindung mit dem Diptychon als ‚authentischem‘ Zeugnis aus dem Leben des Heiligen eine neue, visuell und haptisch vermittelte Realität. Die Anfertigung der reich illuminierten Vitenhandschrift mit kostbarem Einband folgt auf die Erhebung Liudgers aus dem Sarkophag in der Krypta in einen silbernen, vergoldeten Schrein auf dem Hochaltar unter Abt Adalwig (1065–80). Sie steht in Zusammenhang mit der Einführung des Commemorations-Festes für den Klostergründer Liudger.⁵⁰ Das zweigeteilte Widmungsbild f. 2v–3r nimmt kompositionell Bezug auf das Diptychon des Buchkastens. Das obere Bildfeld zeigt anstelle des Probianus die Madonna mit Kind auf dem Thron zwischen Benedikt und Liudger, die hier die Schreiber des Probianus ersetzen, in ihrer Haltung aber eher die unteren Redner- oder Senatoren-

Problemen mittelalterlicher Psalterillustration, Düsseldorf 1979, S. 41f.

⁴⁹ Zu den Reliquiengeschenken vgl. Vita secunda, derzufolge Liudger von Papst Leo III. Reliquien Christi, Mariens und der Apostelfürsten für das neu zu gründende Kloster erhielt, vgl. Vita secunda, hgg. und übersetzt von ECKHART FREISE (s. Anm. 1), S. 12 (f. 8r): *Illic cum pape Leoni indicasset itineris causam, et quia desideraret in paterna hereditate monasterium construere, intelligens beatus pontifex vel ex sermonibus ius vel Dei spiritu revelante, quid in se sancte intentionibus haberet, in honore magno eum habuit donavitque illi salvatoris nostri reliquias et sancte Dei genetricis Mariae sanctorumque apostolorum Petri et Pauli, in quorum memoria monasterium, quod dixerat, construeretur.*

⁵⁰ Zur Handschrift siehe den Kommentarband zum Faksimile der Vita S. Liudgeri (s. Anm. 1), zum Verhältnis von Diptychon und Widmungsbild Michael, S. 72. Die Handschrift umfaßt 34 fols in vier Lagen, 30x12.5 cm, einspaltig, f. 3r–30r Vita, 30v–33v Privilegium, Nachträge (Liudger-Meßgebet); der Text ist ab f. 18r (1. Buch, cap. 31–35) gegliedert in Zyklen von je acht Lektionsabschnitten für Stundengebetszeiten gemäß der Benediktsregel; sie wurden zu den drei Liudgerfesttagen gelesen: zum Todestag am 26.3. die Würdigung von Liudgers Leben, Tod und Bestattung f. 18r–22r; zum Gedenken der Ankunft Liudgers in Werden am 26.4. die Visionen und Wunder am Grab f. 22r–24r, zur Commemoratio am 19.9. schließlich das Privilegium f. 30v–33v.

figuren des Probianus-Diptychons aufrufen. Sie fungieren im Widmungsbild als Mittler zwischen der unteren irdischen und der oberen himmlischen Sphäre. Die beiden Mönche unten, die mit altertümlichen Schriftrollen in einer aufwendigen (Kloster)Architektur plaziert sind, übernehmen die Rolle der Schreiber des Probianus-Diptychons. Der dort dargestellte Tisch mit Tintenfässern wird im Widmungsbild durch einen Halbkreis aus Gold wieder aufgenommen.⁵¹ Dieses steile Hochformat mit seiner Gliederung wird nur im Widmungsbild aufgegriffen, während die meisten anderen Szenen etwa quadratisch und schlicht gerahmt sind, nur wenige besonders bedeutsame wie das Gründungsbild f. 17r werden in zwei Zonen unterteilt. Meines Erachtens wird hier, ähnlich wie beim Tropar von Autun, bewußt das profane, antike Repräsentationsbild mit einem christlichen Idealbild konfrontiert, d. h. mit Christus im Schoß der Gottesmutter als Thron des Erlösers und wahren Herrschers. Bewußt werden auch die dem Consul huldigenden Senatoren den vermittelnden, Gott verehrenden Heiligen gegenübergestellt. Damit wird der Vergleich angeregt, auch zwischen den auf Diktat schreibenden ‚Dienern‘ des Probianus und den klösterlichen Schreibern, die sich hier selbstbewußt zu Beginn der Vita präsentieren. Probianus steht für die alte Zeit und Ordnung, in die Liudger mit seiner Friesenmission einbrach, in der er eine neue, christliche Ordnung einführte und christliches Leben im Kloster Werden begründete.

Die Verwendung paganer Elfenbeine im Kontext von Heiligenvita und Reliquiar macht deutlich, wie bewußt die antiken Werke von der Kunst der eigenen Zeit unterschieden werden, wie ausgeprägt das Wissen um historische und geographische Distanz auch im realienkundlichen Bereich im Hochmittelalter ist. Zugleich überrascht die Freiheit, mit der pagane Kunstwerke als Argument im sakralen Kontext eingeführt werden.

Zusammenfassung

Während die frühmittelalterliche liturgische Verwendung noch in Kontinuität zur antiken Praxis im Umgang mit Diptychen zu sehen ist, markieren die karo-

⁵¹ BARBARA KLÖSSEL: Bildausstattung, Bildprogramm und Bildgestaltung der Vita secunda sancti Liudgeri, in: Kommentarband 1999 (s. Anm. 1), S. 85–111, hier S. 90f.

lingischen Abschleifungen und Umarbeitungen von Consulardiptychen einen Bruch mit der Tradition. Die antiken Werke werden als fremde erfahren und zugunsten eigener Produktion ohne Bedenken zerstört (Metzer Passionstafeln), sie können aber auch künstlerisch überboten (Schöpfungstafel) oder gezielt überarbeitet und in fingierte Authentica umgeformt werden (Gregor-David-Diptychon). Beim Abschleifen wird kein Unterschied zwischen profanen Darstellungen und christlichen Themen gemacht (Thebäertafel); letztere können im 12. Jahrhundert auch profanisieren und zum Tric-Trac-Brett umfunktioniert werden.⁵² Punktuell werden seit dem 11. Jahrhundert antike mythologische Darstellungen im liturgischen Kontext in einer Weise eingesetzt, welche die christliche Überwindung der heidnischen Vorstellungen zum Ausdruck bringt. Beim Tropar von Autun geschieht dies durch das Durchtrennen und „Umstürzen“ der antiken Musenszene, bei der Meßparodie des Pierre de Corbeil in Sens Anfang des 13. Jahrhunderts durch die Veranschaulichung der „verkehrten Welt“ durch Dionysos und Selene. Ein besonderes Gespür für Diptychen als Zeugen der Vergangenheit ist seit Ende des 11. Jahrhunderts zu beobachten. Spätantike Diptychen werden nun als visuelle Legitimationsmittel eingesetzt – für in die spätantike Gründungszeit des Bistums zurückgeführte Sukzessionslisten in Novara, Bourges und Rouen, für die Authentifizierung von Reliquien im Heiligenkult in Werden und Moutier-en-Der. Ein neues Geschichtsbewußtsein wird hier fassbar, das die Gegenwart vom Rückblick auf die eigene institutionelle Vergangenheit her deutet. Alter und damit auch Rang und Würde der Institution werden durch (wiederverwendete) spätantike Objekte demonstriert. Die spätantiken Elfenbeine werden als Werke der Vorzeit wahrgenommen und als bildliche Beweismittel für eine institutionelle Kontinuität seit dieser Zeit eingesetzt. Sie können zugleich – wie bei Einband und Titelblatt der Liudgervita oder dem Tropar aus Autun – als

⁵² Die beiden stilistisch ins 1. Drittel des 5. Jahrhunderts datierbaren, nach Gallien oder Italien lokalisierten Elfenbeintafeln in Paris (Louvre) zeigen auf der Vorderseite jeweils zwei Apostel bzw. Evangelisten (in Tunika) im Gespräch zu Seiten eines Christusmedaillons. Nachträglich ist auf der rechten Tafel die Namenbeischrift SCS PETRUS eingefügt worden, die jedoch nicht zum ikonographischen Typus Petri paßt. GABORIT-CHOPIN (s. Anm. 12), Nr. 5 und Nr. 71. Ende des 11./Anfang des 12. Jahrhunderts wurden diese Tafeln aus dem (liturgischen) Gebrauch gezogen und umfunktioniert, indem auf die Rückseite ein Trictrac-Spielfeld graviert wurde. Zeitgenössische Trictrac-Steine sind aus Frankreich und Deutschland in großer Zahl erhalten, vgl. GABORIT-CHOPIN (ebd.) Nr. 75.

Folie zur Artikulation einer „modernen“ christlichen Auffassung von Herrschaft und Autorschaft bzw. der Musik genutzt werden. Die mittelalterliche Wiederverwendung spätantiker Elfenbeine macht jenseits der Wertschätzung des kostbaren Materials auf die Fähigkeit mittelalterlicher Zeitgenossen aufmerksam, die antike Herkunft der Objekte zu erkennen und für die Gegenwart argumentativ zu nutzen. In der Weise, wie Momente der einstigen repräsentativen Funktion der Consulardiptychen bzw. frühere Nutzungsweisen zwischen kirchlicher Verwaltung und Liturgie in einem neuen Verwendungszusammenhang aufgerufen werden, aber auch in dem gezielten Einsatz antiker paganer Darstellungen wird ein souveräner Umgang der hochmittelalterlichen geistlichen Eliten mit antiken Traditionen ebenso wie eine hohe Inventionskraft deutlich, mit der diese Artefakte für eigene Zwecke nutzbar gemacht werden.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 5, 8, 9: nach STEENBOCK.

Abb. 2: Die Vita Sancti Liudgeri, Faksimile.

Abb. 3, 4, 10, 11, 12: nach DELBRÜCK.

Abb. 6, 7: Ausstellungskatalog Ornamenta ecclesiae.

Abb. 13: nach CLAUSSEN 1985.