

legungsarbeiten gegen Holzwurm gesichert, Fassung und Holzkern außerdem konservatorisch behandelt.

Seit der Restaurierung (Abb. 3) präsentiert sich das „Ungarnkreuz“ nicht mehr in der bekannten, altersgrauen Bemalung, sondern in den hellen Temperafarben seiner Zeit, die einen weitaus ursprünglicheren Eindruck vermitteln. E. Trier

VORTRÄGE DES ZENTRALINSTITUTES FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete im Winter 1954 den folgenden Zyklus von Vorträgen über ikonographische Probleme der mittelalterlichen Kunst:

F. Gerke (Mainz):

„Duces in Militia Christi. Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie.“

Die Petrus-Paulus-Ikonographie der christlichen Frühzeit ist bisher der Vita der beiden Apostelfürsten gesondert nachgegangen. Es erhebt sich daher die Frage nach dem Ursprung des Apostelpaares in der frühchristlichen römischen Kunst.

Während man bisher auf Grund des kunstgeschichtlichen Materials der Meinung war, daß die paarweise Zuordnung von Petrus und Paulus in der frühchristlichen Kunst gegen 350 auf Grund von Harmonisierungstendenzen (Damasus: „... Petri pariter Paulique...“) entstanden sei, seien hier auf Grund neuen Materials und langjähriger Forschungen nachfolgende neue Ergebnisse fixiert:

1. Das apostolische Paar ist im 4. Jhdt. nicht auf den weströmischen Kunstkreis beschränkt, sondern auch in Malereien und Skulpturen im balkanischen und griechischen Raum und im Schwarzmeergebiet nachweisbar, und zwar in der reichsrömischen Fassung der „militia“-Idee, also mit dem „signum caeleste“ (im südungarischen Pécs, in Nisch und auf der Mensa von Warna; vgl. F. Gerke in: Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends, Bd. I,1, S. 117 ff. und I,2, im Druck).
2. In der westeuropäischen Plastik ist die gemeinsame Vorführung Petri und Pauli vor Nero auf einem Madrider Sarkophag eindeutig frühkonstantinisch belegt.
3. Die „corona“-Idee ist auf konstantinischen Riefelsarkophagen bereits auf die Orans bezogen („corona ob meritum de opera“), wobei dann Petrus und Paulus gemeinsam bei der „elevatio animae in paradisum“ assistieren.
4. Das „vexillum crucis“, das in der christlichen Literatur und Kunst seinen Fahnencharakter deutlich erweist, ist auf dem Sarkophag Lat. 171 schon in den Märtyrerezusammenhang gestellt und geht auf die neue christliche Reichsstandarte zurück, die Konstantin d. Gr. geschaffen hat und für die er eine eigene kaiserliche Wachkompanie von 50 Mann eingeteilt hatte. Sie ist das „caeleste signum“ bzw. das „vexillum dominicae crucis“, wie Rufin den Begriff des Euseb (τοῦ σωτηρίου ἑπιπέταλον) übersetzt.

Daraus folgt für den Ursprung der Petrus-Paulus-Ikonographie in Rom zwingend, daß schon beim konstantinischen Bau von Alt-St.-Peter alle Voraussetzungen vorhanden waren, die zu den Kompositionen der „*militia Christi*“ im Laufe des 4. Jahrhunderts geführt haben. Alle Varianten der Majestätsdarstellungen in Malerei, Mosaik und Skulptur, die aus der Dreiheit Christus—Petrus—Paulus entstehen, knüpfen an das Ereignis von 312 („*hoc signo victor eris*“) an. Dadurch gewinnt die bekannte, im Auftrage des päpstlichen Notars G. Grimaldi angefertigte und notariell beglaubigte Kopie des Apsis-Mosaiks aus Alt-St.-Peter erneut höchstes Interesse. In der konstantinischen Apsis von Alt-St.-Peter waren in der Tat bereits Christus auf dem Thron, Petrus und Paulus in einer Art dargestellt, wie wir sie auf den Majestas-Sarkophagen und in den römischen Mosaiken des späten 4. und frühen 5. Jahrhunderts in einer Reihe von Varianten kennen. Wenn auch das konstantinische Mosaik bereits im 7. Jahrhundert restauriert und dann vor allem von Innozenz III. völlig erneuert wurde, so ergibt sich bei einer genauen Sondierung des Materials in Rom selbst doch zwingend, daß hier der Ursprung der Petrus-Paulus-Ikonographie liegt.

Ursprung und Frühgeschichte dieser für Rom und die römische Welt so bedeutungsvollen Ikonographie ist nunmehr also wie folgt zu bestimmen:

1. Durch die kaiserliche Schöpfung des christlichen Reichsbanners und die erste Schöpfung einer christlichen Kaiserstatue mit dem „*vexillum crucis*“ ist für die christliche Kunst eine neue Möglichkeit repräsentativer Kompositionen erschlossen, die aus dem Gesamtkomplex der reichspolitischen Vorstellungen erwächst: *regna: regna piorum, aetherios sinus, arx caelestis; imperator: rex, victor; vexillum crucis: crux invicta, crux aeterna, caeleste signum, aquila, Sol, Luna, corona vitae; militia Christi: disciplina, sacramentum, milites, comites crucis invictae, auctores, duces, principes.*
2. In der konstantinischen Basilika wurde die Idee der „*duces in militia Christi*“ als Thronbild durchgeführt, offenbar in der Erinnerung an das neronische Martyrium (I. Clem.) und vor allem an die „*translatio apostolorum*“ nach dem heutigen S. Sebastiano.
3. Im 4. Jahrhundert entstehen daraus drei in der Forschung künftig völlig zu trennende Traditionsreihen:
 - a) Das repräsentative Majestatsbild mit Petrus und Paulus, das also nicht mehr als Ereignis am Ende der Entwicklung, sondern vielmehr an deren Anfang steht. Was Damasus über die beiden römischen „*cives*“ später literarisch formuliert, ist unter Konstantin bereits künstlerische Wirklichkeit geworden. Die Paulus-Ikonographie dieser Art entsteht also nicht nach der Petrus-Ikonographie, sondern für beide Apostelfürsten entsteht sie „*pariter*“ (Damasus) in der entscheidenden politischen Situation gemeinsam.
 - b) In der Sarkophagkunst entstehen aus der „*militia*“-Idee gleichzeitig die Petrus-Paulus-Sarkophage mit dem Martyrium und die Christus-Petrus-Paulus-Sarkophage. Von diesen Kompositionen (340/370) sind die skulpturalen Majestas- und

die repräsentativen „vexillum“-Bilder zu trennen. Diese theodosianischen Majestas-Sarkophage stehen unter dem Einfluß der Apsis-Mosaiken.

c) Seit Konstantin muß endlich mit dem Aufbrechen eines dritten Traditionsstromes gerechnet werden, der an sich (Dura-Europos) auch noch älter sein könnte. Das sind die Vitae Petri (der Meerwandel ist in der Plastik konstantinisch, in der Malerei schon im 3. Jahrhundert belegt) und die Vita Pauli, die nach dem bisher bekannten Material erst auf Elfenbeinen des 5. Jahrhunderts zuerst erscheint. Diese selbständigen Lebenszyklen der beiden Apostelfürsten, wie sie in der Wandmalerei und in der Kleinkunst schon früh postuliert werden müssen, können nun ihrerseits wiederum zu Petrus-Paulus-Reihen vereint werden (Petrus-Paulus-Kästchen, mittelbyzantinische Mosaikzyklen).

L. Birchler (Zürich)

„Zur Ikonographie der karolingischen Wandmalereien von Münstair.“

Die Wandmalereien, wohl noch vor 800 entstanden, waren zu einem kleinen Teil schon bekannt. Vor einem halben Jahrhundert wurden oberhalb der jetzigen spätgotischen Gewölbe Reste der ursprünglichen Ausmalung entdeckt: über den drei Altarnischen eine Himmelfahrt Christi, an den Wänden des Schiffes Szenen aus der Geschichte von David und Absalom. Jetzt ist unterhalb der Gewölbe die Fortsetzung dieser Malereien ans Licht gekommen, ein riesiger Zyklus, der seinesgleichen nicht hat. Die Malereien sind zum größeren Teil, bis auf die der Südwand, recht gut erhalten. An den Längswänden sind neutestamentliche Szenen dargestellt, von der Verkündigung bis zur Auferstehung. Der jetzige oberste Bildstreifen der Nordwand zeigt die Jugendgeschichte Christi, der zweite Streifen die Zeit der öffentlichen Wirksamkeit und der dritte enthält die Passion. Vom untersten Streifen ist nur ein Fragment mit einem Gekreuzigten bzw. ans Kreuz Gebundenen zu erkennen, wahrscheinlich der Apostel Andreas.

An der Südwand haben Wasser und Brand das meiste zerstört, es sind aber wichtige Szenen in ihren Hauptteilen erhalten geblieben: links vorn die Begegnung Christi mit Johannes dem Täufer als Fortsetzung des ersten Streifens an der Nordwand, anschließend die Taufe, weiter westlich die Heilung des Knechtes und auf dem zweituntersten Streifen das Abendmahl und die Fußwaschung als Überleitung zu der Ölbergdarstellung der Nordwand. Es ist also klar erkennbar, daß die biblische Erzählung fortlaufend über die beiden Wände des Schiffes ausgebreitet war.

In der Kuppel der Mittelapsis erscheint Christus mit Engelscharen und den vier apokalyptischen Tieren, darunter, wieder in Streifen, die Johannesgeschichte, deren Rest noch von romanischen Malereien verdeckt ist. In der südlichen Apsis findet sich in der Halbkugel ein griechisches Kreuz mit fünf Figurenmedaillons: in der Mitte Christus, rechts und links Petrus und Paulus, oben ein Engel und unten ein weiblicher Kopf, außerdem in weiteren Medaillons die Evangelistensymbole. Darunter sind Szenen aus dem Leben des hl. Stephanus dargestellt, die unteren ebenfalls noch verdeckt. Die Nordapsis zeigt in der Halbkuppel die Traditio Legis, darunter die Petrus-

und Paulusgeschichte. Von dem mächtigen Jüngsten Gericht an der Westwand sind nur die obersten Teile zu erkennen.

Die Darstellungen enthalten zahlreiche Szenen und Motive, die gewöhnlich, selten oder gar unter dem bisher Bekannten einzigartig sind. Bei der Flucht nach Ägypten — Joseph führt den Esel, ein Knecht folgt, im Hintergrund Heliopolis — streckt Joseph Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand in beschwörendem Gestus gegen einen kleinen Kuppelbau mit einer dunklen Erhöhung im Innern aus, mit dem wohl ein Heidentempel gemeint ist. Die Bußpredigt des Täufers zeigt den von der Axt durchbohrten Baum, wie er in der byzantinischen Kunst üblich ist, im Abendland aber nur selten vorkommt (San Marco in Venedig, Herrad von Landsberg). Bei der Darstellung des „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ ist über den rechts stehenden Müttern ein typisches Lararium in Form einer rechteckigen Nische mit einem kleinen Amor oder Faun zu erkennen, das wahrscheinlich in das anschließende Bild der Ehebrecherin gehört hätte. Die Auferstehung findet sich nicht, dafür wie in der östlichen Kunst Christus in der Vorhölle und die Engel am Grab. Bei der Begegnung zwischen Christus und Johannes steht zwischen beiden die Taufsäule, die sich in der byzantinischen Kunst fast regelmäßig bei der Taufe Christi findet; hier fehlt das dort übliche Kreuz über dem Kapitell.

Der noch ungedeutete Kopf in einem der Medaillons des griechischen Kreuzes in der südlichen Apsis wurde bereits erwähnt. Von besonderem Interesse sind hier die Evangelistensymbole, die ihre Bücher mit den Flügeln auf dem Rücken festhalten. (Anm. d. Red.: Prof. A. Boeckler, der bei dem Vortrag nicht anwesend sein konnte, wies nachträglich darauf hin, daß sich dieses Motiv in Fuldaer Abzweigungen der Ada-Gruppe findet, z. B. Erlangen U. B. Cod. 9 fol. 10 r; Codex Wittekindeus fol. 13v.). Bei den Stephanusszenen ist eine Darstellung unklar: Stephanus sitzt in prächtiger Gewandung an einem halbrunden Tisch, von links naht ein Zug von Gestalten, deren erste feierlich einen Kelch heranträgt; möglicherweise die Verteilung der Kirchenschätze zugunsten der Armen. Zu den beiden erhaltenen Szenen des Jüngsten Gerichtes findet sich links Christus, der von Engeln herangezogen wird, während rechts Engel eine mächtige Pergamentrolle einrollen. Dieses Motiv kommt ebenfalls in der byzantinischen Kunst vor, im Abendland im Jüngsten Gericht von Torcello.

Besonders interessant ist die Ausmalung der Nordapsis. Während eine stark zerstörte Szene mit zwei großen Hunden nicht zu identifizieren ist, konnte das Bild im zweitobersten Streifen als Szene aus der Simon-Magus-Geschichte bestimmt werden und zwar nach einer genau übereinstimmenden Zeichnung im Grimaldi-Codex, die die Mosaiken der Kapelle des griechischen Papstes Johannes VII. (705—707) wiedergibt. Damit ist eine ältere, unmittelbare Parellele zu den karolingischen Fresken gegeben.

H. Schmitzler (Köln):

„Ein altchristlicher Passionszyklus im Mittelalter.“

Auf dem Hauptwerk der älteren Metzger Elfenbeinschule, dem Buchdeckel von Cod. lat. 9388 in Paris, sowie auf der ottonischen Metzger Adalbertotafel und wei-

teren Elfenbeinen in London und Paris erscheint ein Passionszyklus, der mit der Illustration der Gefangennahme nach Joh. 18, 1—6 beginnt und den Judaskuß, die Fesselung, die Malchusszene, eine Verleugnung Petri, eine Vorführung und die Kreuzigung enthält. Aus stilistischen und ikonographischen Gründen müssen die Vorlagen altchristliche Elfenbeine aus dem Kreise der Täfelchen von Berlin, Paris, Nevers, des sog. Werdener Kästchens u. a. gewesen sein. Der ursprüngliche Zyklus läßt sich durch weitere Denkmäler ergänzen, deren Darstellungen ikonographisch teilweise mit den Elfenbeinen übereinstimmen und somit letztlich der gleichen Quelle entstammen. In Betracht kommen die sog. Farfabibel, das Tetraevangelium Graec. 74 in Paris, eine der Ciboriumssäulen von San Marco in Venedig, die Reichenau-Echternacher Buchmalerei, die Bronzetüren von Benevent, sowie eine Reihe von Passionsbildern auf Duccios Maestà.

Der altchristliche Zyklus brachte u. a. Judas als Rückenfigur. Er enthielt wahrscheinlich drei Vorführungen vor Annas, Kaiphas und Pilatus, wobei Kaiphas durch die Gebärde des Gewandzerreißen gekennzeichnet war. Die Kreuztragung mit zahlreichem Gefolge u. a. hat Duccio am reinsten bewahrt. Die Kreuzigung, die in historischer Abfolge in zwei Szenen zur Darstellung kam, gibt das Otto-Evangeliar in Aachen wieder: nach Joh. 19, 18—30 wird zuerst der lebende Christus mit Maria, Johannes und Stephaton, sodann nach Joh. 19, 30—32 der Tote am Kreuz mit Longinus und den Knechten, die den Schächern die Beine brechen, gezeigt. Die Szene auf dem frühchristlichen Londoner Passionstäfelchen erweist sich als eine verkürzte Fassung und bestätigt so die Datierung des Urbildes in das frühe 5. Jahrhundert. — Daß ein Teil dieser Szenen ältere Wurzeln hatte, wird durch die Arbeit F. Gerkes über die „Zeitbestimmung der Passionsarkophagen“ als sicher erwiesen.

Der altchristliche Zyklus war wahrscheinlich streifenförmig komponiert und gab wohl in reicher Folge Phase für Phase des Passionsgeschehens wieder, wobei zumeist der Text des Johannes zugrunde lag.

Der Gegenstand, den die Metzger Schule als Vorlage benutzte, scheint ein Kästchen gewesen zu sein, dessen Deckel eine Himmelfahrt Christi vom Typus der Reider'schen Tafel geschmückt hat. Am vollständigsten ist diese Komposition auf der Mindener Tafel erhalten geblieben.

Den Sinn erschließen die weiteren zur Darstellung kommenden Szenen und die Inschrift auf einer mittelbyzantinischen Wiederholung in Stuttgart. Es ist der Gedanke von Tod und Wiederauferstehung, wie er im Mittelalter auf Buchdeckeln und ähnlichen Gegenständen weiterlebt.

H. Keller (München):

„*Memoria Mortis. Zur Ikonographie des Grabmals in der italienischen Proto-Renaissance.*“

Das Résumé wird zusammengefaßt mit dem eines thematisch anschließenden Vortrags von Prof. Keller in einem der nächsten Hefte in anderem Zusammenhang erscheinen.