

Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der Vatikanischen Basilika*

Von ADOLF WEIS

I. Lokalisierung und Datierung

Die westliche Wand des Querhauses der alten Petersbasilika war beiderseits der Apsis mit figürlichen Mosaiken dekoriert. Panvinio († 1568) hat davon „einige Spuren“ notiert, ohne weitere Mitteilungen, etwa über dargestellte Motive, zu machen¹. Eingehender hat sich jedoch Grimaldi um das Jahr 1592 mit diesen Resten beschäftigt, spricht allerdings nur von der Querschiffmauer nach Norden hin („apsidae conjunctus paries ad septentriones . . .“); das Erhaltene genügte ihm immerhin für die Feststellung, daß es sich um „viele Geschichten des hl. Petrus“ handelte („... multis historiis B. Petri musiveis . . . ornatus erat“)². Deren starke Beschädigung und Verschmutzung durch „Alter

* Monographischer Abschnitt aus einem „Corpus der szenischen Bildersyklen in der Kirchendekoration des Frühmittelalters“ (in Vorbereitung).

¹ Text bei De Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae* II,1 (1888) (künftig zitiert „De Rossi . . .“) p. 346 (Anm. zu p. 345, no. 3) — nach A. Mai, *Spicil. Rom.* IX, 230: „absidem . . . musivis figuris primus ornavit Constantinus, quarum paulo extra ex utroque latere aliquot vestigia extant, ut ex his verbis, quae in ea erant, manifestum est Quod duce te mundus etc.“ (Zur Verwechslung der Epigramme durch Panvinio vgl. das Folgende mit Anm. 12, 22.)

² Cod. Vat. Barb. lat. 2257 fol. 164v. Der Text abgedruckt bei E. Müntz, *Rev. arch.* NS 44 (1882) p. 146/147, aber mit willkürlicher „Korrektur“ des entscheidenden Epigramms (dazu unten Anm. 21). Für freundliche Nachprüfung am Original danke ich Herrn Paul Künzle, Rom. Voraus berichtet Grimaldi über den Triumphbogen mit der konstantinischen Inschrift, demoliert unter Julius II. Dann fährt er fort: „Apsidae conjunctus paries ad septentriones Clementis VIII. pontificatu multis historiis B. Petri musiveis, sed pene vetustate et imbre coecatis ornatus erat. Constantini tempore hos ibi conscriptos versus affirmat Mapheus Veggius sic. Quorum characteres longe vetusti peneque dixerim decrepiti nullum etiam aliud quam Constantini tempus, quo ibi conscripti sunt, manifeste arguere videntur. Sunt et in alio arcu absidae, super altare majus, aliae litterae, quae neglegentius habitae maiori ex parte corruerunt, sed ex paucis earum quae vix adhuc legi possunt deprehenduntur, licet non integre (Var.: integra) verba haec: Constantini expiata hostili incursione.“

und Regen“ ermöglichte wohl keine Angaben mehr über ikonographische Einzelheiten, die uns Grimaldi schwerlich vorenthalten hätte; das liegt — wenn wir seine sonstige Arbeitsweise vergleichen — also kaum nur daran, daß er seine Beobachtungen erst mehr als 25 Jahre später endgültig niederschrieb³. Wir entnehmen dem Bericht überdies, daß diese Mosaiken sich bereits seit langem im Freien befunden hatten („*imbre coecatis*“) — das heißt also außerhalb des Schutzbaues Bramantes, der die Region der Confessio vom Beginn der Bauarbeiten bis zur Vollendung der Kuppel umgab. Diese Anlage wurde um 1592 abgebrochen⁴; und das trifft sich genau mit Grimaldis Bemerkung, die Petrussenzen seien noch unter dem Pontifikat Clemens' VIII. (1592 bis 1605) zu sehen gewesen (vgl. Anm. 2).

Grimaldi ist nicht ganz der einzige Zeuge für diese Mosaikbilder, wenn wir auch eine Zeichnung aus dem Umkreis des Marten van Heemskerck⁵ erst im Lichte seines Berichtes voll auswerten können (Tf. 23a: Ausschnitt). Um oder bald nach 1535 hatte hiernach noch die ganze Westwand des nördlichen Querhausflügels aufrecht gestanden. (Daß das Dach hier um diese Zeit bereits fehlte, wissen wir unter anderem durch eigenhändige Zeichnungen Heemskercks.) An dieser Wand sind nun umfangreiche Fragmente von drei großfigurigen Bildfriese übereinander zu erkennen, durch horizontale Rahmenstreifen voneinander getrennt. Die untere Zone ist noch stärker zerstört als die beiden oberen — aber die bewegten Figuren ganz links neben der Kante zu Bramantes „*Fabbrica*“ sowie unmittelbar über dem Türsturz des Portals (wo ja die erhaltene Putzschicht mit den Bildern tatsächlich endet) bestätigen ihr Vorhandensein ausreichend. Nach oben hin scheint diese bildliche Dekoration etwa in Höhe des Bramanteschen Gesimses abgeschlossen zu haben; jedenfalls gestatten die vagen Krakeluren in der Zeichnung links oben keine Interpretation auf weitere Bildstreifen hin. Die Skizze ist immerhin so genau, daß sie unterscheidet zwischen solchen Flächen, wo nur die Mosaizierung oder wo auch

³ Der Codex ist zwischen 1618 und 1620 geschrieben; vgl. Einleitung und Schluß, abgedruckt bei d'Adiardi, *Atti Congr. intern. di scienze storiche VII* (1905) 245. Zum Gesamtwerk Grimaldis vgl. Müntz, *Bibl. des Écoles franç. d'Athènes et de Rome I* (1877) 225—269; Ergänzungen, Korrekturen und historische Analysen bereitet Dr. Stephan Waetzoldt vor.

⁴ Vgl. *Esplorazioni sotto la Confessione di S. Pietro in Vaticano*, a cura di B. M. Apollonij Ghetti, A. Ferrua, E. Josi, E. Kirschbaum (1951) I, 205—207; E. Kirschbaum, *Die Gräber der Apostelfürsten*, 2. Aufl. (1959) 153.

⁵ Stockholm, *Nat. Mus. Coll. Ankarvärd* Nr. 637; publ. von R. Krautheimer, *Art Bull.* 31 (1949) 211—213 Fig. 1 (Gesamtwiedergabe; vgl. auch *Esplorazioni I* 207 Fig. 156). Die Zuschreibung an Heemskerck ist nicht nur unsicher, sondern stilistisch unwahrscheinlich. Die Datierung (vor 1548) dadurch gesichert, daß die Westwand des nördlichen Querschiffs noch ganz zu stehen scheint. Dagegen ist der Vorbau des Kreuz-Oratoriums (d. i. der Nische rechts auf unserem Ausschnitt) schon abgebrochen (er scheint in Heemskercks Berliner Skizzenbuch I fol. 15r, ed. Egger I Tf. 16 noch erkennbar zu sein).

bereits deren Putzgrund abgefallen war. Was die Bildmotive betrifft, so läßt sich daraus nur erheben, daß es sich um szenische Darstellungen gehandelt haben muß; deren Inhalt und Zusammenhang mag auch dem Zeichner nicht verständlich gewesen sein — er gibt uns wenigstens keinerlei deutbare Einzelheiten.

Aber Grimaldi konnte 1592 nicht einmal mehr soviel vorfinden. Eine anonyme Zeichnung des Bauzustandes um 1564 von Osten her⁶ — das ungefähre Datum ist (im Gesamtbild) durch den eben fast fertigen Kuppeltambour Michelangelos fixiert — zeigt, daß inzwischen diese Querhausmauer bis auf einen schmalen Wandstreifen abgebrochen worden war (Tf. 23b: Ausschnitt). Auch hieran ist ein szenisches Mosaikfeld mit klarer Umgrenzung zu erkennen, und zwar an einer Stelle, wo das ältere Blatt nur eine flüchtige Andeutung gegeben hatte (in Höhe der unteren Zone unmittelbar neben der „Fabbrica“). Das ist offensichtlich der Befund, den fast 50 Jahre später noch Grimaldi vor sich hatte. Wenn er nun aber an diesem schmalen, verbliebenen Mauerstück noch „viele Historien des hl. Petrus“ konstatieren konnte (wofür er sich ja nicht auf ältere Zeugen beruft, sondern auf seine Autopsie „zur Zeit Clemens' VIII.“), so ist dem zu entnehmen, daß noch beträchtlich mehr Bildszenen oder doch -fragmente vorhanden gewesen sein müssen, als der Zeichner von „1564“ festhielt (vielleicht hat dieser das einzige Bildfeld wiedergegeben, das als Ganzes erhalten war?). Daß aber Grimaldi hier noch von „vielen“ Szenen sprechen kann, läßt die Annahme von drei Bildzonen als Minimum erscheinen — wenn auch beide Zeichnungen keine bestimmten Anhaltspunkte für eine noch größere Zahl bieten.

Daß Panvinio die Petrusszenen nicht erwähnte (vgl. Anm. 1), erklärt sich vermutlich dadurch, daß er nach seinem Wortlaut nur die ganz geringen Stücke einer Mosaikdekoration unmittelbar beiderseits der Apsis vor Augen hatte — also im Innern des Bramanteschen Schutzbaues, der ja kaum breiter war als die Apsis selbst. Es ist kaum ein Zweifel, daß Panvinio und Grimaldi sich auf eine und dieselbe Mosaizierung der gesamten Westwand des Querschiffes beziehen lassen, wobei aber letzterer sich nur noch mit den Szenenfragmenten im Freien nach Norden hin befaßt, während von der südlichen Flanke nirgends mehr die Rede ist. Daß sich hier entweder eine Ergänzung oder eine Entsprechung zu dem bezeugten Petruszyklus befand, kann also höchstens vermutet werden.

In der kunstgeschichtlichen Forschung scheint sich fast nur Wilpert eingehender mit diesem untergegangenen Bilderzyklus beschäftigt zu haben, wobei er sich allein auf die Angaben Grimaldis stützt⁷. Wenn

⁶ Hamburg, Kunsthalle Inv.Nr. 21311: H. Egger, Römische Veduten, Tafelband I (1911) Tf. 28, dazu Textband S. 29 (wir geben auch hier die Reproduktion nur im Ausschnitt um der Deutlichkeit der maßgeblichen Details willen).

⁷ J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien (1916) (künftig zitiert: „Wilpert M. M. .“) I 367; vgl. unten Anm. 11,47.

er vergleichend auf den Triumphbogen von S. Maria Maggiore hinweist, wo ebenfalls ein mehrzoniger Friesdekor an die Apsis anstoße, so ergibt sich demgegenüber jetzt aus den beiden Veduten des 16. Jahrhunderts aber für den Querhauszyklus von St. Peter ein völlig anderer Charakter der bildlichen Dekoration. Hier sind die Szenenfriese oder -felder doch nicht, wie in der Liberianischen Basilika, in einer präzis umgrenzten, eigentlichen Bogenwand verspannt und sind darum dekorationsgeschichtlich nicht ebenso mit den antiken Triumphbogenfriesen in Verbindung zu bringen; S. Maria Maggiore behält also seine ursprüngliche, schöpferische Stellung innerhalb der kirchlichen Monumentaldekoration durchaus unangefochten weiter⁸ und setzt nicht etwa den vatikanischen Zyklustypus voraus. In St. Peter haben wir dagegen eine andersartige Relation zwischen den Bildern und einer weiten, offenen Wand vor uns, die ihrerseits keine rhythmische Gliederung (etwa durch ein Zusammenstimmen von Arkaden und Fenstern) aufwies. Die (mindestens) drei Bilderzonen waren vielmehr längs der Mauerflächen ausgebreitet und nahmen daran eine beträchtliche Höhe ein; wir treffen also hier erstmals eine Dekoration vom Charakter eines Wandbilderzyklus in einem sehr spezifischen Sinne an. Ob die einzelnen Szenen durch vertikale Rahmungen voneinander getrennt waren, läßt die ältere Zeichnung nicht sicher bestimmen⁹.

Daß dieses Monument in der archäologischen und ikonographischen Literatur bisher auffallend geringe Beachtung fand¹⁰, liegt wohl zunächst an der Unsicherheit seiner Überlieferung, dazu an der Belastung durch Rekonstruktionsvorschläge und auch durch eine mißdeutbare Terminologie, womit Wilpert den Zyklus der „Apsiswand“ von St. Peter einführt¹¹.

⁸ Vgl. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (1936) 211—230; A. Weis, *Die Geburtsgeschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore: Das Münster 13* (1960) 73—88.

⁹ Was man in der zweiten Zone als eine vertikale Rahmengliederung ansprechen könnte, ist nicht als einheitlicher Streifen durchgezogen und könnte auch ein Architekturelement o. ä. wiedergeben. In der von hier ausgehenden ikonographischen Überlieferung (vgl. Teil II) sprechen Müstair und auch das untere Feld im Oratorium Johannes' VII. dafür, daß im Prototyp die Szenenabtrennung eher nur durch Architekturmotive erfolgte.

¹⁰ A. Soper, *Art. Bull.* 20 (1938) 192 polemisiert zwar gegen Wilperfs Methode und Rekonstruktion, ist aber seinerseits im unklaren über die differenzierte Quellenlage. (Tatsächlich hat Wilpert keineswegs Grimaldi „völlig mißverstanden“ — letzterer hatte das Epigramm nicht mehr selbst gesehen — Vegio lebte nicht im 16. Jahrhundert — und als konstantinisch datiert auch Wilpert den Zyklus nicht.) Weitere neuere Lit. in Anm. 11 und 19.

¹¹ Wilpert meint zwar selbst mit der „Apsiswand“ die anstoßende Querhausmauer (wie sein Vergleich mit S. Maria Maggiore zeigt). Soper a. a. O. übernimmt „apse wall“ — Demus (*Mosaics of Norman Sicily*, 1949, p. 296) lokalisiert den Zyklus unter Berufung auf Wilpert ausdrücklich in der Apsis. — Zu Wilperfs Rekonstruktionsvorschlägen vgl. unsere Anm. 47.

Der entscheidende Grund für die zurückhaltende Behandlung seitens der Forschung dürfte aber in der scheinbar gut begründeten, konstantinischen Datierung Grimaldis liegen, die Wilpert nur geringfügig modifiziert hat. Ein szenischer Bilderzyklus solchen Umfangs und Charakters ist jedoch entwicklungsgeschichtlich im 4. Jahrhundert schwerlich einzuordnen; es fehlt also wissenschaftlich an allzu vielen Voraussetzungen, um dieses in seiner Existenz sicher bezeugte Werk seiner unzweifelhaften Bedeutung gemäß zu beurteilen — und wohl deshalb wird es als unlösbares Problem beiseite gestellt. Denn tatsächlich scheint der monumentale Befund nach unseren Quellen ein so frühes Datum zu fordern: Am Außenrand der Apsis, in der Ebene der Querhauswand, verlief ein Epigramm, das allerdings weder Panvinio noch Grimaldi mehr *in situ* gesehen haben (vermutlich war es schon beim Beginn der Bauarbeiten, etwa durch die Errichtung von Bramantes Fabbrica, zugrunde gegangen). Beide zitieren es nach Maffeo Vegio († 1458), aber jeder wiederum mit eigenen Mißverständnissen oder doch Verwirrungen der Zusammenhänge¹². Panvinio (vgl. Anm. 1) führt an dieser Stelle die konstantinischen Stiftungsverse des Triumphbogens an¹³ und verlegt diese außerdem noch in die Apsis selbst¹⁴. Grimaldi unterscheidet und berichtet zwar richtig, zieht aber Vegios Beschreibung des ruinösen Zustandes jenes Triumphbogen-Titulus herüber in seine Bestandsaufnahme der westlichen Querhauswand¹⁵. Immerhin betrachtet er deutlich und zu Recht die Umschrift des Apsisrandes als zugehörig zu den Petrus-Mosaiken dieser Wand, denn sie gibt ihm ausdrücklich den Beweis ab für deren Entstehung in konstantinischer Zeit. Dieses Epigramm „in alio arcu absidae super altare majus“ war allerdings schon im 15. Jahrhundert zum größten Teil abgefallen gewesen — abgesehen davon, daß bereits die Buchstaben an sich dem Maffeo Vegio

¹² Mafeus Vegio (Laudensis), *De rebus antiquis memorabilibus Basilicae Vaticanae S. Petri Roma libri IV*, ed. Janningus, *Act.SS. Junii VII* (VI, 2) 1717, p. 62 — danach De Rossi p. 345 no. 2 mit Anmerkung p. 344 (wichtige Korrektur nach Prüfung der Handschriften). Der Text: „Sunt et in alio arcu absidae super altare majus aliae litterae, quae neglegentius (dafür Janningus: non certius) habitae, majore ex parte corruerunt; sed ex paucis eis, quae vix adhuc legi possunt, deprehenduntur, licet non integre (Var.: integra, vgl. unsere Anm. 16) verba haec, Constantini expiata hostili incursione.“

¹³ De Rossi p. 345 no. 1 (ebenfalls nach Maffeo Vegio): „... versus in arcu ipsius maiori ac triumphali scripti, huiusmodi Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans Hanc Constantinus victor tibi condidit aulam.“

Quorum characteres longe vetusti, peneque dixerim decrepiti, nullum etiam aliud, quam Constantini tempus, quo ibi conscripti sint, manifeste arguere videntur“ (folgt als Fortsetzung der Text unserer Anmerkung 1).

¹⁴ Vgl. unsere Anm. 1 („in ea“).

¹⁵ In Grimaldis Text (unsere Anm. 2) ist also der Satz „Quorum characteres... arguere videntur“ quellenmäßig aus der Beschreibung des zweiten Epigramms und seines Zustandes auszuschneiden (vgl. unsere Anm. 15: Panvinio).

schlechter ausgeführt erschienen („litterae ... neglegentius habitae“; vgl. Anm. 11). So waren nur noch wenige Worte lesbar, und diese nicht vollständig („licet non integre“ oder „integra“¹⁶). Dieser Rest lautete:

„CONSTANTINI EXPIATA HOSTILI INCVRSIONE“¹⁷

Vegio als einziger Zeuge gibt nicht an, wo dieser spärliche Text seine vermerkten Unsicherheiten oder Lücken aufwies, ob zwischen den Worten oder Wortfragmenten Abstände vorhanden waren, und was er selbst an Ergänzungen vorgenommen hat. Seinem Kontext können wir lediglich entnehmen, daß er die beiden Epigramme des Triumphbogens und der Apsiskante gleichermaßen als Urkunden für die Erbauung der Peterskirche durch Kaiser Konstantin den Großen las. Eben diese Datierung hat dann Grimaldi, wie schon erwähnt, auch auf die zugehörige Mosaikdekoration der anstoßenden Querhauswand mit den Petrusszenen bezogen; soweit dies den monumentalen Zusammenhang betrifft, haben wir keinen Grund, es zu bezweifeln.

Da die tatsächliche Baugeschichte von St. Peter eine so frühe Ansetzung des Querhauses und damit seiner Mosaiken ausschließt¹⁸, kommt eine Entstehung dieser Bilder historisch allenfalls nach der Mitte des 4. Jahrhunderts in Frage; bereits Wilpert weist sie in die Epoche des Constans. Wo die neue Forschung diesen Szenenzyklus überhaupt nennt, wird er als Werk der zweiten Jahrhunderthälfte angesprochen¹⁹.

Das Epigramm des Apsisrandes selber, einzige Grundlage für diese Datierung, ist eine äußerst problematische Quelle, die das Mißtrauen der Forschung mehrfach herausfordert: In seiner schlechten Erhaltung und unsicheren Überlieferung enthält es vollends auch noch fast undurchdringliche inhaltliche Probleme. Daß dem Kaiser Konstantin hier nach dem Wortlaut ein feindseliger Gewaltakt zugeschrieben wäre, dem eine Expiation gefolgt sei, behebt De Rossi durch die Konjektur, daß Vegio Worte zusammengezogen habe, die durch Abstände getrennt waren; es könne also etwa von Konstantins Söhnen die Rede gewesen sein, und das Epigramm bezöge sich vielleicht auf die Abwehr eines Frankeneinfalls von 341²⁰. Es wird schwer sein, dem großen Epigraphiker hier Einwendungen entgegenzustellen — aber Vegios

¹⁶ De Rossi a. a. O. teilt mit, daß die ursprüngliche Schreibung nicht sicherzustellen sei.

¹⁷ Übertragung in Majuskeln vom Verfasser.

¹⁸ Vgl. E. Kirschbaum, *Die Gräber der Apostelfürsten* (21959), 155—159 (mit Literatur).

¹⁹ Soper und Demus, a. a. O. (vgl. Anm. 10, 11), scheinen lediglich die konstantinische Datierung im engeren Sinne anzufechten, bringen jedenfalls keine Gegenvorschläge. Vgl. auch St. Waetzoldt, Vortrag 1954, Rom, Bibliotheca Hertziana (als Manuskript freundlicherweise dem Verfasser überlassen).

²⁰ A. a. O. p. 346; interpretiert im Sinne von „hostili incursione depulsa“, womit aber doch das schwierige „expiata“ allzu einfach ausgeschaltet wäre.

Zitat gibt uns keinen Anlaß zur Behauptung von Zwischenräumen; es erweckt in dessen Wiedergabe doch eher den Eindruck einer in sich geschlossenen, wenn auch nicht in allen Details gesicherten Wortgruppe, innerhalb deren er bestehende Unklarheiten („licet non integre“) mehr oder minder intuitiv und damit fragwürdig ergänzt hätte. Demgemäß gehen andere Versuche davon aus, durch hypothetische Korrektur einzelner Buchstaben dem ganzen Rest einen verständlichen Sinn zu geben²¹; sie scheitern zunächst daran, daß alle Handschriften und Drucke den Text in der gleichen Fassung bieten.

Vor allem aber bleibt in jedem Falle dabei ein weiteres Problem bestehen, das schon De Rossi selbst in seiner Tragweite gesehen hat: Im Epigramm des Triumphbogens (vgl. Anm. 13) war die Nennung Konstantins trotz des zeitlichen Abstandes zwischen dessen Tod und der monumentalen Ausführung naheliegend gewesen, weil er zu Recht als der Gründer des Baues von St. Peter zu gelten hat. Der Text in der Apsis dagegen bringt bereits durch die Erwähnung von „Vater und Sohn“ die tatsächlichen, geschichtlichen Verhältnisse auch voll zur Geltung²². Am Apsisrand ist der alleinige Name Konstantins jedoch befremdend, zumal er — wenn auch in einer nicht sicher zu bestimmenden Weise — mit einem konkreten, kriegerischen oder stürmischen Ereignis in Verbindung gebracht wird, das offensichtlich doch von einer unmittelbaren Bedeutung für die Peterskirche (oder für Rom oder für die Kirche schlechthin) gewesen sein muß. Ein besonderes Gewicht kommt dabei der eigentümlichen Terminologie zu: Es ist nicht etwa von der Zurückweisung, sondern von der „expiatio“ einer *hostilis incursio* die Rede — soviel bleibt trotz aller Unklarheit der Bezeugung festzuhalten. Aus der Epoche Konstantins des Großen ist schwerlich ein historischer „Gewaltakt“ namhaft zu machen, der durch eine Expiation ausgeglichen und dann an der repräsentativsten Stelle der Basilika der Verewigung wert erachtet wurde. Und dies gar, wenn wir uns an den nun einmal gegebenen Wortlaut Vegios halten, wonach Konstantin — oder: ein Konstantin — selber die handelnde Kraft dieser *hostilis incursio* gewesen wäre. Was könnte hier historisch zugrunde liegen?

Konstantin II., von 622 bis 641 Mitregent seines Vaters Herakleios, wurde schon im Jahr seiner Erhebung zum Kaiser wieder gestürzt. Sein tatkräftiger Sohn und Nachfolger Konstans II. (641—668) führte offiziell — wenn auch wohl erst später — gleichfalls den Namen Konstantin: Nur als „Constantinus Augustus“ tritt er (retrospektiv) im *Liber Pontificalis* auf²³. Seine frühen Regierungsjahre bezeichnen den

²¹ De Rossi a. a. O. lehnt Piepers Emendation in „expleta“ (statt *expiata*) ab, da kein Anhalt dafür vorliege. Ähnliches gilt erst recht für die (stillschweigende!) Änderung „Constantinus“ (statt *Constantini*) durch Müntz a. a. O. (vgl. unsere Anm. 1).

²² De Rossi p. 21 no. 10; vgl. Kirschbaum a. a. O. S. 241, Anm. 50.

²³ So *Lib. Pont. I, 343 Duchesne* (*Constantinus Augustus*). Dagegen zeigte 657 Papst Vitalian seine Ordination den beiden „*piissimi principes*“ Constans und Constantinus an (*Jaffé, Reg. Rom. Pont. 1851 p. 165*) — wo er mit seinem

Höhepunkt der kirchenpolitischen und dogmatischen Spannung zwischen Rom und Byzanz — vom Erlaß des kaiserlichen „Typos“ 648 an über dessen Verdammung durch das Laterankonzil 649 bis zum mehrfachen und schließlich erfolgreichen Versuch des Kaisers, die Stellung des Papstes mit Gewalt zu brechen. Schon 649 sollte auf diesen in S. Maria Maggiore ein Mordanschlag ausgeführt werden²⁴. 653 wurde Martin I. dann tatsächlich in der Lateranbasilika durch kaiserliche Sentenz für abgesetzt erklärt und durch den Exarchen verhaftet, um zum Prozeß nach Konstantinopel überführt zu werden; er starb 655 in der Verbannung von Cherson²⁵. Seine Nachfolger erwiesen sich dem Kaiser gefügiger — aber es war (nach dem Bericht des Papstbuches) das römische Volk, das kurz nachher von Eugen I. (654—657) die schämliche Abweisung einer byzantinischen Botschaft von dogmatisch zweideutiger Formulierung erzwang; auch dieser tumultuarische Vorgang spielte sich im Innern von S. Maria Maggiore ab²⁶.

Aus St. Peter wird in diesen Zusammenhängen kein solches Ereignis berichtet. Wenn das Epigramm des dortigen Apsisbogens auf das dramatische Geschehen von 653 zu beziehen sein sollte, müßte die „hostilis incursio“ in einem allgemeineren Sinne aufzufassen sein, ohne örtliche Bindung an die vatikanische Basilika: Rom und die Kirche, damit aber der heilige Petrus selbst war durch den Gewaltakt Konstantins verletzt worden.

Diese Interpretation hängt nun letztlich noch vom Begriff der *expiatio* ab, die nach dem Wortlaut erst als eigentliches Motiv des Epigramms und damit wohl der Petrusbilder aufzufassen ist: Erst die Sühnung des vorausgegangenen Frevels konnte ja Anlaß zu dieser monumentalen Widmung werden. Der verwendete Ausdruck scheint nun aber nicht für eine rituelle Rekonziliation einer Kirche belegt zu sein, die durch einen Gewaltakt entweiht worden war — eine solche Zeremonie ist unter solchen Bedingungen für diese Frühzeit überhaupt noch nicht bekannt²⁷. Die „hostilis incursio expiata“ setzt demnach auch von dieser Seite her nicht notwendig ein Ereignis voraus, das sich in St. Peter selbst abspielte — es wird hier vielmehr zum Ausdruck

Vater (Konstantin II.) oder Sohn (Konstantin IV. Pogonatos) zusammen genannt wird, brauchte es wohl die Unterscheidung. ²⁴ Lib. Pont. I, 338 n. 6.

²⁵ Jaffé a. a. O. p. 163 (653, iun. 17); Lib. Pont. I, 338 n. 8; dazu Anm. 14 p. 340 Duchesne, mit weiteren Quellen und Vol. III (C. Vogel, 1957) p. 95, Literatur.

²⁶ Lib. Pont. I, 341; vgl. Anast. Bibl., Collect. (Migne PL 129, 653).

²⁷ Zum Wort *expiare* vgl. Du Cange, Glossarium, s. v. (nur einziges Beispiel nach Exekration eines Grabes). Zur Sache vgl. L. Eisenhofer, Handbuch der kathol. Liturgik (1933) II, 451: Eine rituelle Rekonziliation scheint bis dahin nur für Kirchen bezeugt, die im Gebrauch der Häretiker gewesen waren; sie erfolgte dann ebenso wie eine Neudedikation — das heißt also durch Deposition von Reliquien und Feier der *Sacra* (vgl. Gregor., Dial. III, 30). Es fehlen also im 7. Jahrhundert wohl alle Unterlagen für einen hier passenden Begriff von Violation und Rekonziliation im späteren, kanonistischen Sinne.

gebracht, daß der vorausgegangene Angriff eine Sühnung oder jedenfalls einen Ausgleich gefunden hatte, der für Rom oder die Kirche eine dem Verbrechen gemäße Genugtuung bedeutete.

Wir können nun allerdings aus der Geschichte keinen bestimmten Vorgang nennen, der diesem Postulat ausdrücklich entspräche. Von einer Sühneleistung oder Versöhnung des verantwortlichen Kaisers ist nichts überliefert. Als Konstans II. im Jahr 663 nach dem alten Rom kommt (er hatte — nicht zuletzt aus reichspolitischen Gründen, nach dem Verlust der häretischen Ostprovinzen — seine dogmatischen Eingriffe aufgeben und und bemühte sich um Frieden mit dem Westen), mag immerhin auffallen, wie oft und feierlich er die Peterskirche besucht. Einmal trägt „sein ganzes Heer“ zur statio „ad sanctum Petrum“ Kerzen, und schließlich findet hier eine zeremonielle Verabschiedung zwischen Papst Vitalian und dem Augustus statt, obwohl letzterer dann noch zwölf Tage in der Stadt bleibt²⁸. Trotz aller Korrektheit des päpstlichen Empfangs haben ihm die Römer kein freundliches Andenken bewahrt, wie der Tenor des Papstbuches bestätigt²⁹. Kam doch noch hinzu, daß die Kirche von Ravenna 666 von den Byzantinern die Autokephalie, die Unabhängigkeit und Gleichstellung mit Rom erlangte, was bis zu deren Aufhebung durch den Sohn Konstans' II. die Beziehungen zwischen Rom und dem Kaiserhof weiter belastete³⁰.

Das änderte sich zunehmend und allgemein unter Konstantin IV. Pogonatos (668—685). In laufendem Einvernehmen mit den Päpsten stellt dieser die Einheit der Orthodoxie im ganzen Reiche her, und schon im Stadium der Vorbereitungen zum VI. Konzil in Konstantinopel kann Papst Agatho dem Kaiser und seinen Mitregenten zum Unternehmen der „Wiederherstellung des Glaubens“ Glück wünschen³¹. Wenn dann auf dieser Synode mit kaiserlichem Willen die bisher so hart umkämpfte römische Auffassung zur vollen Anerkennung gelangte, was den größten Sieg über die häretischen und kirchenpolitischen Tendenzen des Ostens bedeutete, so könnte dies ein Augenblick sein, wo Rom den Gewaltakt von 653 und das Martyrium Martins I. als gesühnt zu betrachten vermochte. Jedenfalls sind die Voraussetzungen für ein epigraphisches und künstlerisches Monument im Sinne unserer geschichtlichen Deutung zwar kaum vor dem Tod Konstans' II. gegeben,

²⁸ Lib. Pont. I, 343 Duchesne; für das korrekte Verhalten Vitalians gegenüber dem Hof vgl. oben Anm. 23.

²⁹ Lib. Pont., a. a. O. Es wird ihm nicht vergessen, daß er während dieser zwölf Tage die Bronzeziegel des alten Pantheon und „alle Zier Roms in Erz“ mitgehen ließ — anschließend die Südprovinzen „unerhört bedrückte“ — seine Ermordung im Bad rundet nur das Bild des „tyrannus“ ab, wenn diese Bezeichnung auch nicht gebraucht wird.

³⁰ Vgl. Lib. Pont. I, 348 (Donus), dazu Anm. 5 p. 349 Duchesne; und K. Brandi, Archiv für Urkundenforschung IX (1924) 1 ff.

³¹ Jaffé, Reg. Rom. Pont. (1851) p. 169 (Mansi IX, 234, 286); vgl. auch unsere Anm. 38.

da dieser von seinem Rombesuch an bis zu seiner Ermordung 668 in Syrakus residierte — wohl aber nachher, wobei mit dem VI. Konzil ab 681 am ehesten die Vorbedingungen für ein triumphales Selbstbewußtsein der Kirche und Roms anzunehmen wären. Daß in dieser Epoche wieder ein Konstantin regiert, ließe notfalls doch auch wieder Raum für ähnliche Konjekturen zum Epigramm des Apsisrandes, wie sie De Rossi vorgeschlagen hatte (vgl. Anm. 20, 21). Jedenfalls aber dürfte in dem Übergriff „Konstantins (III.)“ von 653 mit größerer Wahrscheinlichkeit die hier verewigte „hostilis incursio“ zu vermuten sein als in einem völlig unbekanntem Ereignis des 4. Jahrhunderts.

Für unsere These ist dabei überdies bedeutsam in Anspruch zu bringen, daß gerade seit der Mitte des 7. Jahrhunderts die geschichtlichen Auseinandersetzungen mehrfach einen überraschend unmittelbaren Ausdruck fanden in Werken der bildenden Kunst. Vermutlich noch unter Martin I. war das Presbyterium von S. Maria Antiqua am Forum neu gestaltet und ausgemalt worden. Die Kirchenväter beiderseits der Apsis tragen Spruchblätter mit langen Texten gegen den Monophysitismus und haben damit im Sinn des Laterankonzils von 649 und zugleich im Hinblick auf die häresiefreundliche Haltung der Byzantiner sowohl dogmengeschichtlich wie kirchenpolitisch höchste Aktualität³². Ob die epigraphische Datierung eines Wandbildes in der Felix-Adauctus-Gruft der Commodillakatakombe „sub tempora Constantino augusto nostro“ in Rom unter Constans II. historisch denkbar oder eher erst auf den dort hochgeschätzten Konstantin IV. Pogonatos zu beziehen ist³³, läßt sich schwerlich entscheiden; da es sich um ein privates Motiv handelt, könnte immerhin ein byzanzfreundlicher Stifter dahinterstehen. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel aktuellster Ikonographie im obigen Sinn ist dann aber jedenfalls auf der Gegenseite das Stiftungsmosaik im Chor von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Nicht nur, daß die „Privilegien“ in der Hand des Erzbischofs Reparatus die kurz zuvor erlangte Autokephalie seiner Kirche gegenüber Rom verkörpern³⁴. Daß alle drei Herrscher im Bild erscheinen,

³² W. de Grüneisen, *Sainte-Marie Antique* (1911) 140, 443 (Texte der Rotuli); Wilpert M. M. IV Tf. 142,1,2; 143,2,3; dazu II S. 662 f. — Wenn man ein Monument auf Grund von solchen thematischen Bezügen datieren will, so wäre allerdings zu beachten, daß im Liber Pontificalis (I, 352 n. 9) erst anläßlich des Konzils von Konstantinopel eben diese Kirchenväter aufgezählt werden, mit deren „dicta“ die monotheletische Häresie endgültig widerlegt werden konnte. (Ein ähnlich unmittelbarer Beleg fehlt — wenigstens im Lib. Pont. — für die Zeit der Lateransynode von 649.) Dieser Befund würde geradezu zu einer Umdatierung der Ausmalung „Martins I.“ um 681 (statt um 650) zwingen — wenn dann nicht die Neudekoration des ganzen Presbyteriums durch Johannes VII. (mit fast völliger Übermalung aller älteren Bilder) schon 25 Jahre später erfolgt wäre!

³³ Wilpert M. M. IV Tf. 147 (Hl. Lukas), dazu II S. 942; danach E. Kitzinger, *Römische Malerei* (1934) S. 22 (um 680).

³⁴ C. Ricci, *Monumenti, Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Fasc. VII

schließt überdies jedenfalls das Faktum ein, daß die byzantinischen Soldaten 668 Konstantin IV. gezwungen hatten, seine Brüder Herakleios und Tiberios zu Mitkaisern zu ernennen, um ein irdisches Bild der himmlischen Trinität darzustellen³⁵. In Rom selbst kennen wir dann aus dem frühen 8. Jahrhundert noch einmal einen Vorgang, wo ein neuer Konflikt mit Byzanz sich beiderseits spontan in bildlichen Demonstrationen niederschlägt. 711 hatte dort der häretische Usurpator Philippikos Bardanes die Darstellung des VI. Konzils in der Vorhalle des Kaiserpalastes entfernt und einen Zyklus von nur fünf Synoden hergestellt³⁶. Das war als Kampfansage gegen Rom und seinen Sieg von 680/681 gemeint. Und dieses antwortete sofort auf der gleichen Ebene: Nach dem Bericht des Papstbuches war es wieder das römische Volk, das ein Bild aller „sechs heiligen und allgemeinen Synoden“ in St. Peter aufstellte; daß dieses einen (uns unverständlichen) griechischen Namen trug, zeigt, daß man diesmal einen bisher in Rom unbekanntem Brauch der byzantinischen Ikonologie aufgriff, um das neue Sakrileg von Konstantinopel richtigzustellen³⁷.

So stünde ein epigraphisch aktuell dedizierter und gedeuteter Mosaikzyklus in St. Peter während der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts geistes- und bildgeschichtlich keineswegs fremdartig in seiner Epoche. Und es wäre dabei traditions- und sinngemäß von nächstliegender Symbolik, wenn Rom als ikonographisches Monument für den schwer erstrittenen und erlittenen Sieg seiner Glaubensintegrität und Kirchenfreiheit gerade das Thema eines Petruszyklus wählte. „Sic omnes apostolicae sedis sanctiones accipiendae sunt, tanquam ipsius divini Petri voce firmati sint“, formuliert gerade Papst Agatho (678 bis 681) um die Zeit des VI. Konzils in einem Sendschreiben an alle Bischöfe³⁸. Darüber hinaus berührt es sogar schon ein wichtiges Einzel-

(1935) Tav. 68 (Bestand). Dazu besonders O. G. von Simson, *Sacred Fortress* (1948) 49 f.

³⁵ Vgl. H. Gelzer in: K. Krumbacher, *Geschichte der byz. Literatur* (2. Aufl. 1897) 954.

³⁶ F. Unger, *Quellen der byz. Kunstgeschichte I* (1878) Nr. 694, S. 252 (nach Agathon a. 712?).

³⁷ *Lib. Pont.* I, 391 n. 8, dazu Duchesne p. 394 Anm. 22 (auch zum Namen „Botara“). Nach Alfarano (ed. Cerrati 1914, *Studi et Testi* 26, p. 21) befand sich diese Malerei im Porticus, ohne nähere Ortsangabe. Beide Male ist nur die Rede von einem Bild, das alle sechs Konzilien darstellte (Alfarano scheint den *Lib. Pont.* zu zitieren!).

³⁸ Jaffé, *Reg. Rom. Pont.* (1851) p. 167/168. Vgl. den *Liber Pontificalis* zum Sieg der Wahrheit auf dem Konzil „auxiliante beato Petro apostolo“ (I, 352 n. 9, vgl. unsere Anm. 32) und entsprechend die Konzilsväter selbst: „Petrus sprach zu uns durch Agathon“ (M. Jugie, *Le schisme byzantin*, 1941, 80, Quellen). Das ist mehr als ein gebräuchlicher Topos (falls dieser überhaupt schon bei früheren Konzilien in ähnlicher Häufung auftreten sollte!), da es hier ja um den Vorrang Roms bzw. Petri vor der byzantinischen Kirchen- und Glaubenspolitik geht. (Vgl. die unserer Interpretation entgegengesetzte Auf-

motiv der neuen, frühmittelalterlichen Ikonographie (vgl. Teil II), wenn nach dem Triumph von Konstantinopel 681 ein führender Kopf der jetzt überwundenen Häresie in Rom als ‚neuer Simon‘ gebrandmarkt wird³⁹: In keinem Petruszyklus seit der Wende zum 8. Jahrhundert fehlen die Szenen vom Kampf und Untergang des Simon Magus, des gefährlichsten Gegners Petri und seiner Glaubenspredigt. Und dabei werden nur jene apokryphen Überlieferungen aufgegriffen, die diese Auseinandersetzung nach Rom verlegen (vgl. Anhang I, Nr. 16, 17) — und nach Rom hatte das Urteil der Synode und des Kaisers 681 die Häresiarchen des Ostens in die Verbannung geschickt.

Wenn alle angeführten Interpretationen, Beobachtungen und Vermutungen historisch auch noch nicht ausreichen, um den Petruszyklus im Querschiff von St. Peter mit voller Sicherheit in die gekennzeichnete Epoche zu datieren, so bietet der weitere Hintergrund der frühmittelalterlichen Kunst noch zusätzliche Anhaltspunkte, die doch in ähnlicher Richtung weisen können.

Daß unter Papst Severin (638—640) das restaurationsbedürftige Apsismosaik „erneuert“ wurde⁴⁰ — wie weitgehend, wissen wir nicht —, braucht unseren Bilderzyklus an der anstoßenden Wand nicht zu betreffen, wenn solche Arbeiten auch schon eher das umlaufende Epigramm des Apsisrandes berühren konnten. Gerade für dieses ist jedenfalls zu beachten, daß Maffeo Vegio vermerkt, dessen Buchstaben seien schlechter ausgeführt („neglegentius habitae“) — was doch wohl als Vergleich auf den Titulus des Triumphbogens zu beziehen ist, der unmittelbar vorher mitgeteilt worden war (vgl. Anm. 11, 18): Der künstlerisch urteilende Humanist scheint demnach hier den Qualitätsunterschied zwischen einer spät- und einer nachantiken Schriftgestaltung festzustellen.

Bedeutsamer ist, daß wir uns die Dekoration einer Querhauswand mit einem vielszenigen und sogar mehrzonigen Bilderzyklus im 4. Jahrhundert schwerlich vorstellen können. Noch im 6. Jahrhundert fügt sich, soviel wir wissen, vielmehr das zyklisch-szenische Monumentalbild bis zur Unterordnung in eine architektonische oder architektonisch ge-

fassung von Jugie a. a. O. p. 25, der erst das Trullanum 691 als Anfang der Offensive Ostroms gegen den päpstlichen Primat bewertet.)

³⁹ Auf Polychromius von Apamea bezogen: Lib. Pont I, 359, dazu Anm. 2 p. 361 Duchesne: Brief Leos II. als Grundlage für die Formulierung des Papstbuches. — Daß der Patriarch von Antiochien zu den Abgesetzten und nach Rom Exilierten gehört, gibt auch dieser Stadt im geschichtlichen Zusammenhang eine besondere Bedeutung, was wiederum ein Motiv der neuen Petruszyklen berührt (vgl. Anhang I, Nr. 13). — Die Verurteilten wurden übrigens nicht nur von den Diptychen, sondern auch „de picturis ecclesiae“ getilgt (vgl. Duchesne zu I, 352, Agathon) — ein weiteres Zeugnis für die lebendige Einbeziehung des „Bildes“ in das geistige Zeitgeschehen.

⁴⁰ Lib. Pont. I, 329; dazu Arslan, *Dedalo* 7 (1926/27) 760; einschränkend W. Schumacher, *RQS* 54 (1959) 160, 191.

dachte Wandgestaltung ein⁴¹. An den riesigen Wandflächen des Querschiffs von St. Peter fehlte aber eine bauliche Gliederung, die vom spätantiken Gebrauch her organische Möglichkeiten für eine struktur-gemäße Einfügung von szenischen Bilderfolgen geboten hätte. Nun finden wir eine völlig neuartige Querhausdekoration in Rom erstmals in Sa. Prassede, wohl etwa um 820⁴²; daß hier mindestens vier szenische Wandfelderzonen ohne tektonische Markierungen übereinander stehen, bedeutet schon die Endform einer Entwicklung, in der Bilderfläche und Wandfläche schließlich eins geworden sind. Deren Frühstadium können wir wohl in zwei vierteiligen Wandmosaiken feststellen, mit denen das Oratorium Johannes' VII. (702—705) am rückwärtigen Ende des äußeren, rechten Seitenschiffs in St. Peter ausgeschmückt war (vgl. Anm. 51): An der Ostwand eine stehende, gekrönte Maria, umgeben von sieben Feldern mit Szenen aus dem Leben Jesu — an der Seitenmauer eine Petrusvita von acht Szenen in fünf Feldern (Tf. 24a). Diese zwei Bilderfolgen sind jeweils zu geschlossenen Rechtecken zusammengefaßt, die Feldeinteilungen darin nur mit schlichten Rahmenstreifen durchgeführt; zwar waren zur Wanddekoration überdies reliefierte, antike Friese mit üppigem Rankenwerk verwendet, aber auch diese nur außerhalb der Bilderflächen ohne Gliederungsfunktion nebeneinandergesetzt. Bei bescheideneren Räumen wie dem Erasmusoratorium von S. Maria in Via Lata um 730—740 mag es dann weniger überraschen, wenn nun ganze Wände von teilweise großen Bildern neben- und übereinander förmlich bedeckt sind⁴³. Um so mehr aber, wenn in großen Bauten das gleiche geschieht⁴⁴: Die karolingische Ausmalung von St. Johann in Müstair (Graubünden)⁴⁵ weist mit ihren ganz umlaufenden fünf Bilderzonen um 800 einen Dekorationstypus auf, der in Rom selbst erst mit S. Prassede bekannt ist. Diese gesamte Entwicklung hat nun in ihrem ganzen Wesen, der spannungslosen Auffassung der Wand als Bilderfläche und umgekehrt, spezifisch frühmittelalterlichen Charakter — und wenn in St. Peter wenigstens eine Querschiffsmauer mit „vielen Historien“ in mehreren Zonen dekoriert war, so macht der

⁴¹ Zum Vergleich Wilperts mit dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore oben S. 235. Zweizonige Bilderzählungen erscheinen zunächst in Aedikulen oder plastischen Rahmen isoliert (Rom, S. Maria Maggiore, Langhaus; vgl. auch S. Urbano alla Caffarella, auf antiker Grundlage), dann kontinuierlich in imitierten Vollrahmungen (S. Paul, S. Peter), immer in einer Gesamtdekoration verspannt, die die Arkaden- und Fensterwand als Ganzes umfaßt. Das gilt auch noch für die zwei durchlaufenden Friese in Castelseprio, wo es sich um einen kleinen, in sich geschlossenen Chor handelt. Über die dekorative Anlage der Zyklen von Cimitile, Gaza u. a. wissen wir nichts.

⁴² Wilpert M. M. IV Tf. 202—204; ders., RQS 22 (1908) 177—181.

⁴³ Wilpert M. M. IV Tf. 190; 191,1. Die übrigen Wände waren ebenfalls ganz mit Szenen ausgemalt, die noch kleinteiliger waren.

⁴⁴ Vier Bilderzonen wies auch der neutestamentliche Zyklus im rechten Seitenschiff von S. Maria Antiqua um 780 auf: Wilpert M. M. IV Tf. 194.

⁴⁵ Dazu unten Teil II (Literatur in Anm. 62).

geschichtliche Bestand ähnlich angelegter Bilderzyklen zum wenigsten wahrscheinlich, daß diese neue, atektonische Bildverwendung dort erstmals vorlag und von da ihren Ausgang nahm.

Dies um so mehr, als zwei der genannten Beispiele gerade Petruszyklen enthalten. Daß allerdings die Apostelszenen in der nördlichen Seitenapsis von Müstair auch nur ihrem Inhalt nach vom Oratorium Johannes' VII. her zu erklären seien⁴⁶, kann höchstens in einem sehr eingeschränkten Sinn gelten, da sich diese beiden Werke nur in einem Teil ihrer Motive wirklich berühren (vgl. Teil II). Die Freilegung der karolingischen Wandmalereien von Müstair mit ihren Petruszenen (die sich auf einen Altar mit Apostelreliquien beziehen) hat der ikonographischen Forschung gerade auch für unseren Aspekt einen neuen Boden gegeben, der breiter ist als die wenigen mittelalterlichen Einzelbilder, von denen aus Wilpert auf deren zyklische Vorlage an der „Apsiswand“ von St. Peter zurückschloß⁴⁷. Aber mit alledem ist der feststellbare Bestand an frühmittelalterlichen Petruszyklen noch keineswegs ausgeschöpft, wenn auch alle weiteren Denkmäler nicht im Original oder in Abbildungen, sondern nur in literarischer Bezeugung überliefert sind. Jedenfalls wissen wir von großen Textilwerken des 9. Jahrhunderts, jedes mit ungefähr 18 Petrusbildern⁴⁸; das eine kennen wir durch eine Titulusreihe des Sedulius Scottus, ein zweites aus einer Notiz des Liber Pontificalis, der überdies noch weitere Bildgruppen und Einzelbilder zu diesem Themenkreis nennt (vgl. Teil II und Anhang I). Erst dies alles zusammengenommen bezeugt einen im wesentlichen ähnlichen Bestand einer zyklischen Petrusikonographie, der dann auch weitgehend in der späteren Bildtradition des hohen Mittelalters wiederkehrt (über eine isolierte Zyklusform vgl. unten Anm. 88 und Anhang II).

Dort treffen wir dann überdies sogar den Tatbestand an, daß sich ein solcher Petruszyklus, wenn auch in reduzierter Auswahl, zweimal in einem rechten Querschiff oder doch in einem diesem zugehörigen Raum befindet: in der südlichen Chorkapelle des Domes von Monreale⁴⁹ und im nördlichen Querhausflügel von S. Francesco in Assisi⁵⁰. Daß in Assisi um 1300 mit der römischen Malerschule auch eine römische Ikonographie dominiert, ist aus deren übrigen Werken bekannt. Das alles, der ikonographische Bestand der früh- und hochmittelalterlichen Petrus-

⁴⁶ L. Birchler in: Frühmittelalterliche Kunst, Akten zum III. internat. Kongr. für Frühmittelalterforschung (1954) 221, 224.

⁴⁷ Wilpert (vgl. Anm. 7) schlägt mindestens 9 Szenen vor, von denen aber einige nie in eigentlichen Petruszyklen auftreten: Das gilt für die Heilung der Schwiegermutter Petri (vgl. unten, zu Monreale), besonders aber für die Traditio Legis.

⁴⁸ Vgl. Teil II, Nachweise in Anm. 78, 81.

⁴⁹ O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily* (1949) 199 f. (vgl. Teil II).

⁵⁰ B. Kleinschmidt, *Die Basilica S. Francesco in Assisi II* (1926) S. 45 ff., Tf. 4a/b; vgl. Anhang I, Nr. 6, 7, 17, 18/19.

zyklen und vollends ihre ikonologische Bindung an das rechte Querschiff, läßt einen gemeinsamen Prototyp erkennen, dessen erste Wirkungen um 700 (unter Johannes VII.) einsetzen und sich dann in großer Breite entfalten. Es liegt wohl nichts näher, als diesen Prototyp in Rom zu suchen — und in den „vielen Historien des hl. Petrus“ im Querhaus der vatikanischen Basilika zu finden. Umgekehrt ermöglicht uns diese reiche Tradition aber auch, eine historisch begründete Vorstellung vom ehemaligen Bilderbestand dieses untergegangenen Hauptwerkes zu gewinnen, wenn diese nur nicht den Anspruch eines vollständigen Rekonstruktionsversuches erhebt.

II. Zum ikonographischen Bestand

Wieder ist es allein Grimaldi, dem wir die — hier allerdings viel genauere — Kenntnis eines Mosaikzyklus von Petrusbildern verdanken, die sich an der Nordwand in der Marienkapelle des Papstes Johannes VII. (705—707) am nordöstlichen Ende des Langhauses von St. Peter befand⁵¹ (Tf. 24a). Von den fünf Bildfeldern stehen die oberen vier, nahezu quadratischen Formats, je zu zweien neben- und übereinander — darunter folgte als dritte Zone ein Feld von doppelter Breite, das auch mehrere Szenen enthielt.

Thematisch haben wir hier das älteste (wenigstens durch Kopien bekannte) Beispiel eines Apostelzyklus vor uns, der mit der frühchristlichen Petrus-Ikonographie kaum mehr eine Berührung aufweist⁵².

⁵¹ W. de Grüneisen, *Sainte-Marie Antique* (1911) p. 279 ss.; die Gesamtansicht beider Wände (Grimaldi, *Opusculum*) Pl. LXV,1, der Petruszyklus (dto) Pl. LXVIII,2. — Wilpert *M. M. I.* 388—401, der Petruszyklus (nach Cod. Vat. Barb. lat. 2732 f. 75v) Textabb. 136, dazu S. 399 f. — M. Berchem und E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes* (s. d.) 209—217, der Petruszyklus (nach Cod. Vat. Barb. lat. 2735 p. 89) Fig. 267. Zum einzigen erhaltenen Originalfragment (Petrus, aus dem Jerusalem-Feld) unten Anm. 90.

⁵² Von den frühchristlichen Petruszenen — die nirgends als geschlossener Zyklus erhalten sind — bleiben nur wenige bis ins Mittelalter lebendig: Von einem konstanten Bildtypus kann man fast nur bei der „Rettung aus den Fluten“ sprechen (vgl. Anhang I, Nr. 2), in einem eingeschränkten Sinn allenfalls noch bei der Schlüsselübergabe (ebd. Nr. 4) und der Erweckung der Tabitha (ebd. Nr. 10). Die frühchristliche und die mittelalterliche Hundeszene des Simon Magus ist nach Textquelle und Bildtypus völlig verschieden (vgl. unten, mit Anm. 57 und 64—66; Anhang I, Nr. 16). Über eine Sarkophagszene der Verurteilung beider Apostelfürsten unten, mit Anm. 55. Die Mehrzahl der typischen Petrusbilder des 4./5. Jahrhunderts kehrt im Frühmittelalter nicht wieder (sog. Ansage der Verleugnung; Heilung zweier Witwen; Petronilla; sog. Leseszene; Verhaftung oder Flucht; Quellwunder im Kerker; Gang zum Martyrium. Vgl. G. Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten* 1925). Eine neue Petrus-Ikonographie setzt im 5. Jahrhundert ein (Vision der unreinen Tiere:

Merkwürdigerweise zeigen die ersten drei Szenen eine fast identische Komposition: Die Mittelfigur des lehrenden (oder auch segnenden) Petrus mit zwei großen Schlüsseln überragt nicht nur die knienden Menschengruppen, sondern auch die beiderseitigen Architekturen. Diese drei Bilder unterscheiden sich (nach Grimaldi) fast nur durch ihre Unter- oder Beischriften: CIVITAS HIEROSOLYMA, CIVITAS ANTIOCHIA und ROMA. Also wird das Wirken des Apostels an diesen seinen drei Hauptstätten vorgeführt. Für Antiochia ist hypothetisch doch noch eine genauere Deutung zu ermitteln. Die Verehrenden befinden sich hier nur links im Bild — das Bauwerk rechts kann als Leuchtturm verstanden werden; dann hätten wir möglicherweise den Abschied Petri vor uns: Die Legende verlegt seine Berufung nach Rom gelegentlich in die Zeit seines antiochenischen Aufenthalts⁵³. Mehr geben diese drei Bilder, wenigstens in den Zeichnungen Grimaldis, kaum her.

Das vierte Feld ist dagegen voll deutbar: Nach der apokryphen *Passio Petri et Pauli* ist hier die Disputation der beiden Hauptapostel mit dem Magier Simon vor dem Thron Neros dargestellt⁵⁴. Diese Komposition kehrt mit allen Figuren in gleicher Gruppierung in den zahlreichen späteren Darstellungen derselben Szene — abgesehen von den stilistischen Abwandlungen — fast übereinstimmend wieder (vgl. Anhang I, Nr. 16). Unser Mosaik ist dafür das früheste bezeugte Beispiel.

Ravenna, Triclinium Neons und Tituli des Helpidius Rusticus; vgl. Anhang II, Tit. 18); dazu die in der Vorbemerkung genannte Untersuchung des Verfassers.

⁵³ Unter den alten Petrusapokryphen scheinen nur die pseudoclementinischen Schriften den antiochenischen Aufenthalt zu behandeln — auf ihnen beruhen wohl die späteren Legenden (Mombritius, ed. 2a, Solesmes 1910, I 280—283 und II 362). Ein ziemlich frühes, vielleicht ikonographisches Zeugnis für die Abreise von Antiochia nach Rom in den „Epigrammata“ des 11. Jahrhunderts (oder früher; vgl. Anm. 88 und Anhang I, Nr. 13, Anhang II, Tit. 21/22). Zur lokalen Legende von S. Piero a Grado bei Pisa und ihrer Ikonographie um 1300 vgl. unten, mit Anm. 85. Die antiochenischen Episoden erscheinen erst voll ausgestaltet (verwandt dem Text bei Mombritius I) in den spätesten Malereien der Brancacci-Kapelle (Filippino Lippi; vgl. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting* 1952, col. 800 ff., Szenen Nr. 15/16). — Symbolische Grundlage für das Antiochia-Bild in den Mosaiken Johannes' VII. dürften am ehesten die Vorstellungen um die „Cathedra Petri Antiochiae“ bzw. deren liturgische Feier sein (darüber besonders Th. Klauser, *Die Cathedra im Totenkult*, 1927, 152 ff.). Zur Aktualität des Motivs um 681 vgl. unsere Anm. 39.

⁵⁴ *Passio apostolorum Petri et Pauli* cap. 16 ff.; ed. R. A. Lipsius, *Acta Apostolorum apocrypha I* (1891) p. 133 ss. (zur Datierung der Texte unten, Anm. 56). Nach den älteren *Actus Petri cum Simone* (*Actus Vercellenses*) spielt sich die Auseinandersetzung Petri (ohne Paulus!) nicht vor Nero, sondern zunächst im Haus des Marcellus (cap. 9 ff.), dann vor dem Präfekten Agrippa auf dem Forum ab (capp. 23—28); es ist allerdings zu beachten, daß das Volk cap. 28 den „Caesar“ anruft.

Ein einziges Sarkophagrelief spätkonstantinischer Zeit mit der Vorführung Petri und Pauli vor Nero (?) ist ein Unikum und nicht ganz sicher gedeutet — der Magus scheint zu fehlen, und es handelt sich eher um ein Verhör oder Urteil⁵⁵. Die literarische Grundlage, die die gemeinsame Tätigkeit und Passion Petri und Pauli in Rom schildert, ist gegenüber den isolierten, apokryphen Apostelakten der Frühzeit ein synthetisches Spätwerk⁵⁶ und hat sonst keine Wirkungen in der frühchristlichen Kunst gezeitigt⁵⁷.

Jedenfalls gehört die Fortsetzung im Mosaikzyklus Johannes' VII. ganz nur der mittelalterlichen Ikonographie an. Das untere Breitfeld enthält zwei Doppelszenen, die thematisch klar zu deuten sind, ebenfalls nach der späten, gemeinsamen Passio. Nero, vom Präfekten der Legende begleitet, steht links auf einer Bodenerhebung und schaut auf zu dem Wunder, mit dem der Zauberer Simon sich als Gott erweisen und den Apostel Petrus widerlegen will: Wie eine Wolke schwebt der Magus in der Luft; darunter aber stürzt er wie ein Stein zu Boden. Das ist die Wirkung des Gebets der Apostel: Genau, wie die „Passio“ es differenziert, kniet Paulus betend am Boden, während Petrus stehend die Macht Christi beschwört⁵⁸. Die Szene wird gegenüber der folgenden abgegrenzt durch einen Turm, den man als „insertion motif“ (im Sinne Weitzmanns) verstehen kann. Daß er hier als zylindrisch-konisches Bauwerk aus festen Mauern wiedergegeben wird, weicht von der Legende ab, die ihn als Holzgerüst schildert⁵⁹ — als

⁵⁵ Friessarkophag Madrid, Arch. Mus.; G. Bovini, Sarcofagi paleocristiani della Spagna (1954) p. 150 ss., Fig. 59 (die Literatur p. 151).

⁵⁶ Nach R. A. Lipsius, Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden II,1 (1887) 313 geht die gemeinsame „Passio“ nicht über die Mitte des 5. Jahrhunderts zurück (vgl. dagegen Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl. 1957, Bd. I, 750/751: 3. Jahrhundert, dazu Literaturangaben); jedenfalls können darin enthaltene Einzelmotive beträchtlich älter sein (über frühe Bezeugungen der gemeinsamen Tätigkeit Petri und Pauli in Rom vgl. Lipsius ebd. 342 ff.).

⁵⁷ Die obengenannte Gerichtsszene (Anm. 55) wäre das einzige monumentale Zeugnis aus dem 4. Jahrhundert. Das Hunde-Wunder der mittelalterlichen Petruszyklen (unten, mit Anm. 64—66 und Anhang I, Nr. 16 B) hat mit dem der Actus Vercellenses (cap. 9, 11, 12, ed. Lipsius, Act. Apost. apocr. p. 56 ss.) nichts zu tun — und nur dieses erscheint dreimal auf oberitalienisch-gallischen Sarkophagen (Stuhlfauth a. a. O. S. 3—9; Wilpert, Sarcofagi Testo II p. 350).

⁵⁸ cap. 52 (p. 163 Lipsius; vgl. die griechischen „Praxeis“ cap. 73, ebd. p. 203). Bei diesem knienden Paulus scheint es sich um ein ausgesprochenes Memorialmotiv zu handeln: An der Via Sacra wurde ein Stein mit zwei Eintiefungen (formulae) von den Knien des betenden Apostels gezeigt; Papst Paul I. (757—767) errichtete an dieser Stätte ein Oratorium zum Gedächtnis des Sieges über Simon (Lib. Pont. I 465); vgl. Lugano, NBull. arch. crist. 6 (1900) 60 ss., mit Referat der Hypothesen zur näheren Lokalisierung.

⁵⁹ In cap. 51 und 54 ist zwar nur von einem „Turm“ die Rede (ed. Lip-

solches finden wir ihn dann fast ausnahmslos in den mittelalterlichen Darstellungen (vgl. Anhang I, Nr. 17). Das kann immerhin etwas mißtrauisch machen gegen den Quellenwert der Grimaldizeichnung (oder den Erhaltungszustand des kopierten Originals), berechtigt aber noch nicht zu bestimmteren Folgerungen. Schwerwiegender ist jedoch eine seltsame Störung in der Kontinuität der phasenhaften Bilderzählung. Die beiden Apostel sind, meist in genau gleicher Stellung links vom Turm, ein geläufiger Bestandteil der späteren Ikonographie. Aber im Ablauf des Geschehens gehören sie zum Flug und Sturz des Magus, und später begegnet uns die Komposition regelmäßig so, daß Simon sich nach rechts hin von diesem Turm aus erhebt und hier auch abstürzt. Im Oratorium Johannes' VII. sind demgegenüber also die zwei Phasen der mißglückten Himmelfahrt links, weitab vom Turm, zusammengezogen, die zugehörigen Apostel aber davon abgewendet (man beachte den Beschwörungsgestus Petri) und rechts als Gruppe isoliert. Das legt nun doch die Schlußfolgerung nahe, daß im Mosaik der vatikanischen Marienkapelle bereits bekannte Bildelemente selbständig umgruppiert wurden, was auf Kosten der ursprünglichen, szenischen Einheit ging; einen Grund mögen wir in der kompositionellen Absicht vermuten, den Turm als Grenzmotiv zum nächsten Szenenbild zu verwenden.

Dieses stellt zwei Ereignisse in enger Einheit dar, obwohl sie sich topographisch in weiter Entfernung voneinander abspielten: Die Enthauptung des Paulus ist unmittelbar über dem rechten Querbalken des Kreuzes eingefügt, an dem Petrus den Tod erleidet. Die kleinfigurige Zusammenfassung der beiden Martyrien ist schwerlich nur aus der Raumnot der Mosaizisten zu erklären^{59a} — es handelt sich auch in diesem Doppelmartyrium um einen eigentlichen, mehrfach bezeugten Bildtypus⁶⁰; dieser geht historisch im Grunde von der gemeinsamen, liturgischen Commemoratio der Apostelfürsten aus⁶¹ und bringt in

sus p. 163, 165), aber nach cap. 30 (p. 145) wird ausdrücklich die Errichtung eines hölzernen Gerüsts beschlossen.

^{59a} Unter den vielen Grimaldi-Kopien des Petruszyklus zeigt die Mehrzahl (so alle in Anm. 51 genannten) in den zwei oberen Zonen Bildfelder von ungefähr quadratischem Format. In zwei Gesamtkopien der Dekoration dagegen (Vat. lat. 6439 und 8404) erscheinen sie als Querrechtecke; dementsprechend ist hier auch das untere Feld breiter — und die Enthauptung Pauli ist neben, nicht über die Kreuzigung Petri gerückt. Welche Form nun authentisch ist, kann vielleicht die durch St. Waetzoldt (dem der Verfasser die Kenntnis des Materials verdankt) vorbereitete Kopienkritik klären (vgl. Anm. 3).

⁶⁰ Vgl. Anhang I, Nr. 18/19, Bildtypus A.

⁶¹ Wie es vom historischen Kern — der gemeinsamen Commemoratio des 29. Juni an der Via Appia — zur legendären Konstruktion des doppelten Martyriums am gleichen Tage kam, ist ein Problem der Text- und Liturgiegeschichte. Die Ikonographie kann dazu nur die nicht ganz sicher zu deutende Sarkophagszene (Anm. 55) als möglicherweise sehr frühes Zeugnis beitragen.

szenischer Verbildlichung gerade die Einheit ihres Zeugnistodes als den Ruhmes- und Rechtstitel der Kirche Roms zur Anschauung.

Der Mosaikzyklus Johannes' VII. kann keinesfalls einfachhin als die Vorlage für die Petrus-Paulus-Szenen in St. Johann in Müstair um 800 namhaft gemacht werden⁶² (Tf. 20b). Solange ein Großteil der karolingischen Wandbilder in der nördlichen Nebenapsis noch durch die romanischen Übermalungen vom Ende des 12. Jahrhunderts verdeckt ist (die das gleiche Gesamthema wiederholen, aber mit bedeutsamen Abwandlungen)⁶³, können wir überhaupt nicht viel mehr als eine einzige Szene in beiden Werken ikonographisch vergleichen: die Disputation der beiden Apostel mit dem Magus vor Nero (Tf. 24a). Hier stimmt allerdings, wenn wir von der Abweichung der künstlerischen Gestaltung und vor allem auch von den karolingischen Kostümen absehen, die Erzählung und Gruppierung sehr wesentlich überein. Thematisch bemerkenswert ist dabei gerade das gemeinsame Fehlen eines legendären Detailmotivs, das literarisch aus der *Passio Petri et Pauli* stammt und später mehrfach dargestellt wird (vgl. Anhang I, Nr. 16): Der Magus zaubert zwei Hunde hervor, die Petrus anfallen, aber verschwinden, als dieser ihnen ein gesegnetes Brot entgegenhält⁶⁴. Diese Phase der Disputation war nach Grimaldis Zeugnis in einem weiteren Apostelzyklus im Porticus von St. Peter aus dem 13. Jahrhundert gewählt⁶⁵ — sie erscheint bereits in Müstair in der Übermalung um 1200⁶⁶, die also hier nicht nur vom karolingischen Vorgänger am Ort abweicht, sondern eindeutig (direkt oder indirekt) auf ein weiteres Vorbild in

Die eigentlichen Martyrien sind dann erstmals im Oratorium Johannes' VII. (bzw. in dessen Vorlage?) bezeugt.

⁶² Vgl. oben S. 243. Über die karolingischen Malereien von Müstair liegt noch immer nur eine vorläufige Gesamtpublikation vor von L. Birchler in: *Frühmittelalterliche Kunst, Akten zum III. internat. Kongreß für Frühmittelalterforschung* (1954) 179—252 (zum Apostelzyklus 219—225); dazu besonders G. de Francovich, *Arte Lombarda* 2 (1956) 28—50 (Apostelszenen Fig. 13—16).

⁶³ Vgl. J. Zemp und R. Durrer, *Mitteilungen der Schweizer. Gesellschaft für Erhaltung hist. Kunstdenkmäler V—VII* (1906—1910) Pl. LXIII, B und S. 56 ff. (zur Datierung). Auch diese späteren Malereien sind ungenügend publiziert und bearbeitet.

⁶⁴ *Passio Petri et Pauli* cap. 27, p. 143 Lipsius. Über den Unterschied zur frühchristlichen Hundeszene vgl. oben Anm. 57.

⁶⁵ Zum Monument und seiner Datierung unten, Anm. 84. Grimaldi konnte von der genannten Szene keine Abbildung mehr geben, weil hier 1606 die Abbrucharbeiten schon im Gange waren; seine Beschreibung bei Wilpert *M. M. I 403* und (ganz abgedruckt) bei d'Achiardi (vgl. Anm. 83) p. 257.

⁶⁶ Vgl. L. Birchler a. a. O. S. 222. (Die hier abgelöste romanische Schicht ist unpubliziert). Es scheint, daß hier in mehreren Feldern noch weitere Phasen dieser Disputation dargestellt waren (und zwar in der oberen Bilderzone). Schon deshalb kann nicht der römische Porticus-Zyklus das Vorbild für Müstair II sein, sondern ein anderes, unbekanntes Monument, das aber gleichfalls in Rom zu vermuten sein wird: Die Disputation vor Nero in mehreren Phasen (mit

Rom selbst zurückgreift. Demgegenüber gehen also die beiden frühmittelalterlichen Werke, das Oratorium Johannes' VII. und die karolingische Schicht von Müstair, ikonographisch zu einer Gruppe zusammen.

Vom älteren Himmelflug Simons ist in Müstair nur ein ganz kleines Stück freigelegt: zwei fledermausähnliche, flatternde Dämonen, die nach dem Text der Passio den Zauberer in die Luft tragen⁶⁷. Wir finden diese Schemen fast übereinstimmend in den mittelalterlichen Darstellungen des Themas⁶⁸ — nicht aber in Grimaldis Kopien aus dem Oratorium (Tf. 23 a); das könnte jedoch wieder mit einem unkenntlichen Befund des Originals zu tun haben, besagt also nicht zwingend, daß dieses Motiv unter Johannes VII. nicht dargestellt war. Damit sind nun aber die erkennbaren Übereinstimmungen zwischen dem römischen Mosaik um 705 und der karolingischen Bilderfolge in Graubünden erschöpft — der noch sichtbare Rest in Müstair, der immerhin aus drei fast vollen Szenen besteht, hat nichts mit bekannten, älteren Bildüberlieferungen zu tun.

Der Apsiszyklus in Müstair zieht sich durch drei mit Ornament- und Inschriftbändern abgesetzte Zonen hin; vertikale Rahmungen scheinen zu fehlen, dafür trennen markierende Architekturen die einzelnen Szenen fast feldartig voneinander ab. Von der ersten Szene oben links ist nicht ganz die Hälfte erhalten und läßt — abgesehen von der (ganz rechts) aus einem Tor heraustretenden Gruppe vornehm gekleideter Männer — als Hauptmotiv eben noch eine wuchtige Profilgestalt im Apostelmantel erkennen, die sich, lebhaft schreitend, stark und schwer nach vorne beugt (Tf. 25 a). Die Deutung (und vorsichtige Ergänzung) als Lehr- oder Wunderszene Petri⁶⁹ wird dem Fragment schwerlich gerecht: Eine genaue ebenso bewegte Figur ist aus der mittelalterlichen Ikonographie sehr wohl bekannt und fast übereinstimmend in Monreale (Tf. 25 b) und noch häufig sonst anzutreffen⁷⁰. Es ist Petrus

Hundegeschichte und Totenerweckung, alles nach der „Passio“) findet sich ikonographisch außerdem am Portal der Kathedrale von Sessa (E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 1905, p. 173) und in französischen Fensterzyklen des 13. Jahrhunderts (Chartres: Houvet — Delaporte, *Vitraux de Chartres* s. d. Pl. I, 88). Als Vorlage ist ein besonders ausführlicher Zyklus von Magus-Szenen zu postulieren, wie man ihn vielleicht am ehesten im „Oratorium ad Silices“ Pauls I. (vgl. Anm. 58) vermuten möchte, ohne daß aber irgendwelche Quellen dort die Existenz von Malereien zu bezeugen scheinen. Jedenfalls fehlen aber auch Traditionszeugen dafür, daß diese Teilmotive und -szenen etwa im Querhauszyklus von St. Peter vorhanden gewesen wären: Hundegeschichte und Totenerweckung sind ikonographisch nicht vor dem Ende des 12. Jahrhunderts belegt.

⁶⁷ cap. 56, p. 167 Lipsius.

⁶⁸ So in Tuscania (vgl. Anm. 92), Palermo, Monreale usw. (meist lassen sie den Magus auf das Gebet Petri hin fallen).

⁶⁹ Birchler a. a. O. 222 (mit weiteren Deutungsvorschlägen).

⁷⁰ Das Fragment der Hauptfigur erscheint in Rückenkontur, Bewegung

bei der Umarmung mit Paulus, der — nach cap. 3 der „Passio Petri et Pauli“⁷¹ — zur Unterstützung seines Gefährten für den Endkampf mit Simon von Gott herbeigerufen wurde: Petrus eilt ihm mit den Resten der römischen Gemeinde entgegen, und auf der ostiensischen Straße begrüßen sich beide mit großer Freude. Es mag überraschen, diese — bisher nicht vor dem 11. Jahrhundert nachweisbare — Darstellung⁷² bereits um 800 in Graubünden vorzufinden — aber die eben noch ausreichenden Reste in Müstair lassen den späteren Bildtypus wohl unzweifelhaft erkennen, und die genannte Textgrundlage ist um diese Zeit längst vorhanden und geläufig.

Die folgende Szene oben, rechts vom Apsisfenster, scheint eine Predigt des Paulus in Rom darzustellen, die nach cap. 5 ff. der Passio⁷³ dem großen Kampf mit Simon Magus vorausgeht. Auch hier bietet — ebenso wie für die Begrüßung im ersten Feld — keineswegs das Oratorium Johannes' VII. eine mögliche Bildquelle, denn dort gibt es nur eine römische Predigt Petri, und diese ist eher repräsentativ als szenisch komponiert. Müstair scheint hier sogar den Rahmen eines reinen Petruszyklus zu sprengen, bleibt allerdings der Textgrundlage in der Passio Petri et Pauli nahe, wonach Petrus den Paulus auf dem Forum bereits im Gespräch mit den erregten Juden von Rom antrifft, in das dann auch er eingreift; der Predigt Pauli kommt hier die führende Rolle zu, und dem scheint die Darstellung von Müstair wörtlich zu entsprechen. Es muß uns aber aufmerken lassen, daß die spätere mittelalterliche Ikonographie im gleichen Zusammenhang auch eine gemeinsame Predigt Petri und Pauli vor den römischen Juden kennt: In den Prüfeninger Apostelvitens aus dem späten 12. Jahrhundert folgt sie als zweites Bild auf die Begrüßungsszene vor den Toren Roms⁷⁴ — also immerhin in gleicher zyklischer Verbindung wie schon in Müstair. Wiederum abweichend davon enthielt ein abgekürzter Petrus-Paulus-Zyklus vermutlich des 11. Jahrhunderts in Rom selbst, in der Kirche S. Andrea in Catabarbara (der alten Bassus-Basilika), die Predigten der beiden Apostel als zwei selbständige Szenen, aber zusammengefaßt durch die rahmenden Mauern und Bauten der Stadt Rom⁷⁵. Das alles

und Gewandung besonders ähnlich dem Petrus in Monreale (O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 1949, Pl. 83).

⁷¹ p. 121 Lipsius. Die Szene fehlt nicht nur in den erhaltenen Stücken der älteren *Actus Petri cum Simone*, sondern ist dort ausgeschlossen, weil nach den Anfangskapiteln Paulus Rom verläßt, ehe Petrus ankommt, um den Magus allein zu überwinden.

⁷² Zu Tuscania (um 1100) unten, mit Anm. 92; zur Frage eines byzantinischen Prototyps Anm. 95.

⁷³ p. 123—129 Lipsius.

⁷⁴ In *clm* 15074 fol. 15' (3. Drittel 12. Jahrhundert); A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei* (1924) Abb. 49, dazu S. 49 f., 99 f. Das Blatt ist der Rest eines größeren Petrus-Paulus-Zyklus; mindestens zwei Bildseiten zu diesem Textabschnitt (Quaternio I und II) scheinen zu fehlen (a. a. O. S. 99).

⁷⁵ Ebenfalls einzig bekannter Rest eines größeren Zyklus (auf den nachträglich eingesetzten Füllungen der ehemaligen Fenster). Bezeugt durch ein

heißt doch wohl, daß eine komplexe Bildüberlieferung oder doch Bildvorstellung vorlag, aus der im Einzelfall die Szenen je nach Bedarf und Möglichkeit ausgewählt werden konnten (vgl. Anhang I, Nr. 15).

Die zweite Bildzone in Müstair war vermutlich auch schon in der karolingischen Fassung ganz der Auseinandersetzung der Apostel mit Simon Magus gewidmet, wenn davon, wie erwähnt, bisher auch nur die erste Szene und ein kleines Fragment der zweiten zu beurteilen ist. Die den Rest verdeckenden Malereien um 1200 folgen mit einigen Abweichungen dem später im Süden üblichen Erzählungstypus (vgl. Anhang I, Nr. 17). Die ältere Komposition muß, dem Platz der fliegenden Dämonen nach zu schließen, ähnlich verteilt gewesen sein; es ist unwahrscheinlich, daß hier um 800 Nero von links her (das wäre in dem gedrückten Raum unter dem Fenster) teilnahm wie im Oratorium Johannes' VII.

Vom dritten und letzten Bilderstreifen in Müstair ist nur links der Anfang der karolingischen Schicht freigelegt: der thronende Nero mit seinen Trabanten — die ganze Gruppe ist nach rechts hin offen, wo zweifellos die Martyrien der beiden Apostel folgten, ähnlich wie in der spätromanischen Übermalung. Die Anwesenheit des Kaisers als Richter ist zwar im Text der Passio begründet⁷⁶, scheint aber ikonographisch ein Unikum zu sein, wenigstens in der mittelalterlichen Monumentalkunst⁷⁷. Der noch verbleibende Bildraum, der jetzt von den Malereien um 1200 eingenommen wird, ist für die beiden Hinrichtungen verhältnismäßig breit. Tatsächlich zeigt die spätere Schicht hier nach der Kreuzigung Petri und der Enthauptung Pauli (beide großformatig und selbständig, wenn auch nicht in abgetrennten Feldern; vgl. Anhang I, Nr. 18/19) auch noch eine „Beweinung“ an einem Sarkophag — zweifellos eine Art Kontraktion der mehreren Beisetzungs- und Reli-

Aquarell in Windsor (Wilpert M. M. I Abb. 41, S. 159; Lugli, Riv. arch. crist. 9 [1932] p. 254, Fig. 20); Ciampini, Vetera monumenta, 1699, I Tav. XXV. Die Art der Komposition und die Wiedergabe der Architekturen sprechen für eine Datierung nahe den Wandpfeilermalereien von S. Clemente, um 1100. In der Unterzone die beiden Martyrien. Besonders merkwürdig scheint dabei die seltsame „Rahmung“ um den Gekreuzigten zu sein — vermutlich ein gewölbt konisches Bauwerk: also die umstrittene „Meta“ beim Vatikan, später als Grabmal gedeutet und also schon hier als topographisches Motiv verwendet. (In den Porticusmalereien entsprach dem nach Grimaldis Zeichnung eine Pyramide mit geraden Kanten, während die Kopie in S. Piero a Grado ebenfalls die Form der gerundeten „Meta“ zeigt; beide Abbildungen bei d'Achiardi — vgl. Anm. 85 — Fig. 16/17.)

⁷⁶ cap. 58, p. 169 Lipsius; vgl. auch die „Praxeis“ cap. 80, p. 213. Nach dem älteren Linus-Martyrium war Petrus allein und ausdrücklich nicht von Nero verurteilt worden (cap. 8 und 17, p. 9/10 und 21 Lipsius).

⁷⁷ Vgl. Anhang I, Nr. 18/19. Je ein Richter bei den beiden Apostelmartyrien in einem Initial des Drogosakramentars von Metz, 9. Jahrhundert; beide sind ungekrönt, der zweite verliert das Urteil, ist also sicher kein Kaiser (L. Weber, Einbanddecken, Elfenbeintafeln, Miniaturen usw., 1913, Tf. 19, 2).

quiengeschiedten, die erst in der römischen Zyklusform des 13. Jahrhunderts auftreten (vgl. Anhang I, Nr. 20 B); man darf mit besonderer Spannung erwarten, was an dieser Stelle künftige Freilegungsarbeiten in der karolingischen Schicht zutage bringen werden.

Schon die karolingischen Apostelszenen von Müstair haben, allen gesicherten Beobachtungen zufolge, eine weit verstreute Fülle von ikonographischen Parallelen, die aber größtenteils nicht dem frühen, sondern erst dem hohen Mittelalter angehören. Das heißt, daß hier, im ganzen gesehen, eine zyklische Überlieferung größeren Umfangs voraussetzen ist, die über das 12. Jahrhundert hinaus lebendig bleibt und einzelne Bildtypen teils in fast wörtlicher Übereinstimmung des Grundbestandes wiederholt, teils auf Grund literarischer Quellen oder eigener, stilistisch-kompositioneller Tendenzen abwandelt, bereichert oder auch weitgehender neu gestaltet. Die Mosaiken im Oratorium Johannes' VII. sind thematisch zu karg, um als Ursprung für diese ikonographische Tradition in Frage zu kommen. Müstair, das ja keinesfalls ein Schöpfungswerk sein kann, ist frühester, erhaltener Zeuge für einen ungleich umfänglicheren und eindrucksvolleren Bestand an Petrus- und auch damit verbundenen Paulusszenen, und es deckt sich nur gewissermaßen zufällig (soweit man diesen Ausdruck für Auswahlgruppen aus einer großen Zyklusüberlieferung gebrauchen kann) mit einigen jener Bildfelder, die uns durch Grimaldis Zeichnungen unzureichend genug bekannt sind.

Das scheint, wenigstens ein Stück weit, anders zu sein bei einem weiteren Denkmal der frühmittelalterlichen Petrusikonographie, das wir zwar nur literarisch kennen, aber doch einigermaßen im vollen Umfang seines Bildbestandes. Es war ein seidenes „Pallium“, das heißt ein Pluviale (wie der Vergleich mit dem späteren Kunigundenmantel sicher ergibt, siehe unten), und wurde von der Kaiserin Irmingard († 851), Gemahlin Lothars I., dem heiligen Petrus — also wohl nach St. Peter in Rom — dediziert. Die Tituli für dieses „textile munus amoris“ verfaßte der gelehrte und weitgereiste Ire Sedulius Scottus⁷⁸. Nach der Überschrift waren daran die „virtutes“ des Apostels Petrus dargestellt, was aber nicht nur Wunder, sondern auch allgemeiner Ereignisse aus der heiligen Geschichte meinen kann. Der Text enthält nun aber mancherlei Schwierigkeiten: Die gekennzeichneten Szenen folgen sich teilweise in einer merkwürdigen Verwirrung der biographischen Chronologie; Zusammenhängendes ist auseinandergerissen, und auch die Einschübe gehören sicher ihrerseits wieder in andere Szenengruppen⁷⁹.

⁷⁸ Der Text ed. von L. Traube, *Mon. Germ. Hist., Poet. lat.* III (1896) 187—188. Dazu J. v. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst* (1892) 349 ff.; ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, *Sitzungsberichte d. Akad. d. Wiss. Wien, phil.-hist. Kl.* 23 (1890), II (1891) S. 98 f. — Zu den bekannten Lebensdaten des Dichters vgl. *Lex. für Theol. und Kirche* (1. Aufl.), Bd. IX (1937) 400.

⁷⁹ Vgl. die Notierung der Unstimmigkeiten in Anh. I, besonders Nr. 6 ff. und 12 A/B usw.

Die Mehrzahl der Ereignisse ist in einem einzigen Vers behandelt, andere sind dagegen mit zwei oder drei Zeilen bedacht. Zum Verständnis des zugrunde liegenden Befundes verhilft uns nun aber ein nicht sehr viel späteres Werk der gleichen Kunstgattung: der Mantel der heiligen Kunigunde in Bamberg, eine regensburgische Arbeit des frühen 11. Jahrhunderts. Die 16 Medaillons auf dessen Vorderseite bieten gleichfalls einen Petruszyklus⁸⁰. Auch hier sind einige der Szenen über zwei oder drei Felder verteilt und haben eine entsprechende Zahl von Titulustexten (besonders erhellend ist die Erweckung der Tabitha mit drei Bildphasen wie bei Sedulius — und wie noch viel später in Vercelli und andernorts, vgl. Anh. I Nr. 10). Auch hier ist die chronologische Abfolge der Ereignisse nicht ganz korrekt und konsequent durchgeführt. Und man darf sich von da aus wohl vorstellen, daß eine übersichtliche, „richtig“ ablesbare Verteilung des doppelt so umfangreichen, karolingischen Petruszyklus als einziges Thema eines großen, liturgischen Mantels eine kaum lösbare Aufgabe darstellte. Denn die 52 Bildverse des Sedulius Scottus lassen uns nun auf ebenso viele Medaillonfelder schließen, in denen aber nur ungefähr 18 Ereignisse dargestellt gewesen sein dürften. Nach Maßgabe der bekannten Lebensdaten des Titulisdichters muß die Stiftung der Kaiserin Irmingard gegen oder um 850 gearbeitet sein (die Schlußverse könnten auch schon auf ihren Tod anspielen). Aus den gleichen Jahren haben wir nun aber auch Nachricht von einer großen Schenkung des Papstes Leo IV. (847—855) nach St. Peter: 18 Vorhänge mit Darstellungen einer Petrusvita⁸¹. Wir werden vermuten dürfen, daß das Programm der kaiserlichen Motivgabe mit der Ikonographie gleichzeitiger römischer Kunst in Verbindung steht. Das bestätigt sich bei der Betrachtung ihrer Einzelmotive.

Im ganzen begleitet das Gedicht des Sedulius das apostolische Leben Petri von seiner Berufung über die kanonischen und apokryphen Apostelgeschichten bis zum Martyrium. Die letzten Versgruppen lassen uns dadurch aufhorchen, daß als Wirkungsstätten Jerusalem, Antiochien und Rom genannt werden; dann folgen der Kampf mit Simon Magus (im Beisein Pauli), dessen Flug und Sturz und schließlich die gemeinsame Hinrichtung der Apostelfürsten. Dieser Abschnitt scheint sich in der Szenenwahl so völlig mit dem Oratoriumszyklus Johannes' VII. zu decken, daß an einem ikonographischen Zusammenhang nicht zu zweifeln ist: Die Bilderfolge am Pallium der Kaiserin Irmingard ist sicher ohne die Abhängigkeit von diesem oder doch einem sehr ähnlichen Vorbild nicht zu erklären.

Voraus gehen nun allerdings bei Sedulius Scottus mindestens zwölf Szenen Petri, die im Oratorium Johannes' VII. fehlen. Einige

⁸⁰ E. Bassermann-Jordan und W. Schmid, *Der Bamberger Domschatz* (1914), Nr. 13, Tf. VI (Bildliste Nr. 50—65); Katalog: *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Ausstellung München, Bayerisches Nationalmuseum 1955, Nr. 25 (Bildliste Nr. 48—63).

⁸¹ *Lib. Pont.* (Duchesne) II, 111 no. 23: *fecit in ecclesia beati Petri... vela... habentia storiā beati Petri apostoli, numero XVIII.*

davon sind zwar in der ungefähr gleichzeitigen und der späteren Bildtradition verstreut als geläufig zu belegen⁸², ohne daß wir aber daraus weitere Folgerungen ziehen können. Gerade das umfangreichste und zugleich späteste Denkmal der mittelalterlichen Petrus-Ikonographie stellt uns aber hier vor einen überraschenden Tatbestand. Die Wandmalereien im Mittelschiff von S. Piero a Grado bei Pisa um 1300 sind längst dadurch bekannt, daß sie in ihrem letzten, zyklischen Teil fast wörtlich eine Folge von Bildern wiederholen, die den Porticus vor der Peterskirche in Rom schmückten⁸³: Vom Disput der Apostel mit Simon Magus bis zur Reliquiengeschichte und den Szenen mit Konstantin bietet Pisa nichts anderes als eine Kopie der Porticusmalereien in Rom, die ihrerseits eine spezifisch römische Version der Petrusgeschichte auf dem Stand des 13. Jahrhunderts darstellen⁸⁴ (vgl. Anhang I, Nr. 15 bis 20, B). Abgesehen von dieser Reihe von zwölf Szenen, bietet Pisa nun aber über die linke Längswand hin eine eigentlich neutestamentliche Folge von Petrus-Szenen aus den Evangelien und der Apostelgeschichte, die nur gegen Ende um einige in der lokalen Tradition dieser Kirche begründete Legendenbilder erweitert ist, wonach Petrus, aus Antiochia kommend und durch einen Sturm verschlagen, nicht in Ostia, sondern bei Pisa italienischen Boden betreten habe⁸⁵. Die vorausgehenden zehn Felder schließlich haben nach thematischem Inhalt und Reihenfolge in der Geschichte der Ikonographie, soweit wir sie übersehen, gleichfalls eine nahezu völlig übereinstimmende Parallele — und diese ist der karolingische Palliumzyklus nach Sedulius Scottus. Vergleichen wir diese zwei Zyklen Bild um Bild (Anhang I), so zeigen sich beiderseits nur geringfügige Auslassungen oder Umstellungen, die den einheitlichen Bestand nicht berühren⁸⁶. Das geht so weit, daß der gut begründete Vorschlag d'Achiardis über den Inhalt eines zerstörten Bildfeldes in S. Piero a Grado durch den entsprechenden Vers des Sedulius voll bestätigt wird⁸⁷.

⁸² Vgl. Anhang I, Nr. 2, 4, 5, 11, 12 u. a.

⁸³ P. d'Achiardi, *Gli affreschi di S. Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della Basilica Vaticana: Atti del congresso internaz. di scienze storiche* (1905) Vol. VII. (1905) 193—285. Mit der römischen Vorlage übereinstimmend die Nummern 17—28 d'Achiardi (p. 212—233); vgl. unseren Anhang I, Nr. 16—20, B 7.

⁸⁴ Neun (von den zehn) Grimaldi-Zeichnungen bei d'Achiardi a. a. O. Fig. 14 ss., dazu Grimaldis Text p. 257. Außerdem Wilpert M. M. I 402—409, mit Abb. 137—143. Zur Datierung Muñoz, *NBull. arch. crist.* 19 (1913) 175—180 und Cerrati, ed. *Alfarano* (*Studi e Testi* 26, 1913) p. 16 s. (mit Lit.): Die Legende von den Apostel-Ikonen Konstantins ist nicht vor 1200 möglich.

⁸⁵ Zur lokalen Legende d'Achiardi p. 193/194, zu den entsprechenden Bildern in S. Piero a Grado (Felder 11—14/15?) ebd. p. 208—210 mit Figg. 9/10. Allgemeines zum Antiochia-Motiv oben Anm. 53.

⁸⁶ Bei Sedulius geht das Wunder des Zinsgroschens (v. 4) der Rettung Petri (v. 5/6) voraus (in Pisa Feld 3 und 2).

⁸⁷ In dem völlig zerstörten Feld 4 vermutet d'Achiardi p. 204 die Schlüssel-

Diese beiden, zeitlich und räumlich so weit auseinanderliegenden Petruszyklen, das Pallium der Kaiserin Irmingard und die Wandmalerei von S. Piero a Grado haben nun auch geschichtlich doch einen ganz wesentlichen Berührungspunkt: Ihre ikonographischen Vorlagen sind sicher in Rom oder — für das karolingische Werk — wenigstens in einer von dort ausgehenden Bildtradition anzunehmen. Das beweist jedenfalls gerade der abweichende Schluß an beiden Orten: in Pisa mit den Porticusmalereien an der vatikanischen Basilika, im Vorhangzyklus mit den Mosaiken Johannes' VII. zusammengehend. Die schlagende Übereinstimmung im vorausgehenden Zyklusteil kann gleichfalls nicht zufällig sein; wohl folgt dieser beide Male dem historischen Gang der Petrusvita nach den Evangelien und Akten, aber die Auswahl der Szenen hätte auf dieser Grundlage auch durchaus anders ausfallen können, wie etwa ein Epigrammzyklus zeigt, der im 11. Jahrhundert bezeugt ist, ohne daß wir ein zugehöriges Monument oder den Ursprung kennen⁸⁸.

Wir sehen uns damit zu der Annahme oder sogar Feststellung berechtigt, daß die Stiftung der Kaiserin Irmingard und die Wandmalereien von S. Piero a Grado eine gemeinsame Vorlage in Rom voraussetzen. Durch Sedulius Scottus ist der Bilderbestand eines römischen Petruszyklus dieser Gattung vor 850 gesichert. Es erklärt aber auch schon die oben erörterten Unstimmigkeiten im unteren Petrus-Paulus-Feld Johannes' VII. leichter, wenn wir davon ausgehen, daß diese Mosaiken um 705 bereits eine bestehende, ikonographische Bildprägung nach eigenen Kompositionsprinzipien umgestalten konnten. Selbst für die dreimalige, symmetrisch schematisierte Petruspredigt dort sind

übergabe, weil Petrus im nächsten Feld bereits die Schlüssel trägt. Dem entspricht genau die Reihenfolge bei Sedulius: (v. 7) *Aetherae solimae Petrus fit claviger almus* (v. 8) *Cui dat ovile deus triplicis post famem amoris*. Vgl. Anhang I, Nr. 4, 5.

⁸⁸ „Epigrammata super operibus apostoli Petri“, ed. G. Harster, *Novem vitae sanctorum metricae* (1887) p. 12—14. Der Text ist in zwei Handschriften aus Tegernsee (11. Jhdt.) und Benediktbeuren (um 1065) bekannt (clm 18625 und 4503); in der ersten folgt er auf eine gleichfalls metrische, aber in jeder Hinsicht andersartige *Passio Petri et Pauli* römischen Ursprungs und Motivcharakters (Magusgeschichte und Martyrium, dazu „*Facta Neroniana*“, Harster p. 1—12). Die Epigrammata berühren sich damit nur gerade insoweit, als sie die Vorgeschichte Petri bis zur Abreise von Antiochia (vgl. Anm. 53) nach Rom behandeln. Ob es sich um einen rein literarischen Epigrammzyklus oder um Bildtituli handeln kann, hat erst die zuständige Forschung zu prüfen. In unserem Anhang II werden die Motive mit einigen Hinweisen auf bekannte Ikonographie zusammengestellt. Es ergibt sich dabei vor allem, daß die Epigrammata sich nur an kanonische Textquellen halten (auch „*Antiochia*“ ist in Gal. 2, 11 begründet!) und die Apokryphen folgerichtig vermeiden: Simon Magus tritt in Tit. 15 nur als „Simonist“ auf, wie die kanonische Apostelgeschichte es cap. 8, 18—24 schildert, und die römischen Legenden fehlen oder sind höchstens aus dem „*rite perit*“ (v. 350 Harster) herauszuhören.

von der Voraussetzung einer älteren und breiteren Bildtradition aus neue Verständnismöglichkeiten eröffnet: Wir fanden in Müstair und andernorts mehrere, echt narrativ aufgefaßte Predigtszenen als Bestandteile dieser zyklischen Überlieferung vor — und im Mosaik Johannes' VII. wären solche Vorlagen dann im Sinne einer stereotypen Repräsentation umgebildet worden, um den Autoritätscharakter dieser Lehrtätigkeit zum Ausdruck zu bringen⁸⁹. (Dabei ist zu beachten, daß das einzige erhaltene Fragment aus diesem Petruszyklus — der lehrende Apostel, vermutlich aus dem Jerusalemfeld — nicht ganz die großformige Wucht zu zeigen scheint, die uns aus Grimaldis Kopien entgegentritt⁹⁰.)

Wenn solche Vermutungen auch für sich allein nicht zwingend über die Wende zum 8. Jahrhundert hinaus zurückführen, so bleibt doch sicher, daß die seit Müstair ab 800 bezeugte, feste Bildtradition eines fast kanonischen Petruszyklus von einem viel größeren Werk aus seinen Ausgang genommen haben muß. Daß solche Zyklen — wenn auch in wechselnder Auswahl der Szenen — später mehrfach im Bereich eines rechten Querschiffes auftreten, dürfte für die Frage nach dem Archetypus stark ins Gewicht fallen: Außer Monreale und Assisi⁹¹ sind hierzu schon die Malereien in S. Pietro in Tuscania vom Ende des 11. Jahrhunderts zu nennen. Am südlichen Vierungsbogen sind zwar nur noch fünf Szenen bestimmbar⁹², aber alle sind ikonographiegeschichtlich Bestandteile des uns bekannten Gesamtzyklus⁹³ — beim Disput mit dem Magus finden wir sogar eine in den Grundelementen mit der gleichen Szene in Müstair vergleichbare Architektur, wenn auch

⁸⁹ Als Vergleich zu dieser Tendenz ist immerhin zu beachten, daß auch in den „Epigrammata“, Tit. 20 Petrus als Lehrautorität im kanonistischen Sinn auf dem Apostelkonzil von Jerusalem erscheint: (Überschrift) *Petrus ecclesiae causas dicit* (vv. 359/360). *Legales ritus vellent cum extollere quidam — Sublevat ecclesiam fasce gravante Petrus* (p. 14 Harster).

⁹⁰ Abbildung bei de Grüneisen (vgl. Anm. 51) Fig. 236 und Berchem-Clouzot (dto) Fig. 268. Daß es sich um die Figur aus dem ersten Bildfeld handeln muß, zeigt (im Vergleich mit Grimaldi) die Haltung der Schlüssel, die in den beiden anderen Feldern die Schultern überschneiden müßten.

⁹¹ Vgl. oben Anm. 49, 50.

⁹² Ch. A. Isermeyer, *Röm. Jahrb. für Kunstgesch.* 2 (1938) S. 294 ff., 303, mit Abb. 255, 256 (Begegnung Petri und Pauli und Sturz des Magus); weitere Abb. bei F. Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV* (1945), Tav. 116 (Heilung des Lahmen) und Tav. 115, 2 (Disput mit dem Magus).

⁹³ Vgl. Anhang I, Nr. 6, 12 (hier nur durch Titulusrest identifizierbar), 14, 16, 17. Ein weiteres Bildfeld (das letzte der oberen Zone; folgt auf die Befreiung in Jerusalem) ist inhaltlich nicht mehr zu bestimmen. Falls der Zyklus chronologisch geordnet war, kommt schwerlich ein anderes Motiv in Frage als „Antiochia“ (vgl. Anhang I, Nr. 13); die Beschreibung der Fragmente (Isermeyer S. 294) gestattet keine sichere Deutung auf eine der dort spielenden Szenen (nach den beiden in unserer Anm. 53 genannten Texten bei Mombritius: Paulus besucht Petrus im Kerker von Antiochia; Petrus erweckt den Sohn des Präfekten Theophilus; Heilung eines besessenen, geketteten Mädchens).

durchaus umgesetzt in die Formensprache der römischen Malerei um 1100. Daß Tuscania und Monreale im Petruszyklus trotz aller Abweichung der künstlerischen Ergebnisse eine identische Vorlage voraussetzen, wurde schon von der kunstgeschichtlichen Forschung erkannt⁹⁴. Tatsächlich können wir von hier aus jetzt sogar vereinzelt, ikonographische Details des Archetypus genauer festlegen: Wenn in Palermo und Monreale bei der Begrüßung der zwei Apostel nur ein einzelner Mann hinter Petrus im Tor von „Rom“ steht, so erweist sich dies als sekundäre Reduktion. In Müstair und Tuscania finden wir hier jeweils eine dichtgedrängte Menschengruppe (die allerdings in Tuscania schon vielleicht sinnwidrig verdoppelt erscheint, da ja nach der Legende Paulus wohl allein aus Spanien zurückkam, um Petrus und der römischen Gemeinde beizustehen; Hier hätte also bereits ein reines Kompositionsprinzip über den illustrierenden Bildgehalt dominiert)⁹⁵.

Die sizilianischen Petruszyklen umfassen in der Cappella Palatina von Palermo und im Dom von Monreale nur die Szenen aus der Apostelgeschichte und den Apokryphen, dabei insbesondere wieder die römischen Hauptereignisse: Begrüßung, Magus und Martyrium⁹⁶. Weitere Szenen aus den Evangelien könnte man in Monreale dem Petruskreis zurechnen⁹⁷ — sie gehören aber vielmehr zum Bestand des neu-

⁹⁴ Isermeyer S. 295, vgl. S. 305.

⁹⁵ Vgl. die abweichende Interpretation des Bildtypus von Tuscania bei Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, p. 297 (cassinensische Variante einer byzantinischen Vorlage). Die Komposition hat zwar mit dem wichtigsten byzantinischen Beispiel (Psalter Athen, Nat. Bibl. Nr. 7: Buberl, *Denkschr. Akad. d. Wiss. Wien, phil.-hist. Kl.* 60/2, 1917, Fig. 39) das eine gemeinsam, daß Petrus von links her kommt — aber diese Illustration stammt erst aus dem 12. Jahrhundert, und der Zyklus von Tuscania ist im ganzen ikonographisch und stilistisch eng mit Rom verbunden. Die östliche Kunst kann sehr wohl seit alters Petruszenen gekannt haben (Toqale II usw.; vgl. Demus S. 346 f., Anm. 379 ff.) — aber gerade jene, die uns mit ihrer römischen Lokalsymbolik berühren, sind in Byzanz nicht vor dem 11./12. Jahrhundert belegt (vgl. unsere Anm. 98). — Die Frage nach dem Verhältnis zu byzantinischen Vorlagen ist seit der Freilegung von Müstair I neu zu stellen: Falls solche hier beteiligt sind, muß deren Wirksamkeit vor dem späten 8. Jahrhundert, wahrscheinlich sogar geraume Zeit vor dem Bildersturm eingesetzt haben (dazu die in der Vorbemerkung genannte Untersuchung des Verfassers). Und das gilt zunächst für den Leben-Jesu-Zyklus; die mittelalterliche Tradition der Petruszenen spricht dagegen eher für deren römischen Charakter und Ursprung, wenigstens in der breiten Ausgestaltung der Magus-Ereignisse u. a.

⁹⁶ Nachweise im Anhang I, Nr. 12 A, 6, 9, 10, 14, 16, 17 (Nr. 18, das Martyrium, nur in Monreale); unsere Aufzählung folgt der unchronologischen Anordnung beider Monumente: Kerker und Befreiung in Jerusalem stehen am Anfang.

⁹⁷ Rettung aus dem Meer (Demus Pl. 85 B; vgl. aber Anhang I, Nr. 2: kommt auch in reinen Petruszyklen vor); Heilung der Schwiegermutter (Demus Pl. 86 B); Erscheinung Jesu am See (Petrus schwimmend; Demus Pl. 74).

testamentlichen Zyklus, der einen geschlossenen Traditionskomplex für sich darstellt. Petrus ist darin nicht akzentuiert, Berufung, Schlüsselübergabe und anderes fehlen — die hier fast allein vertretene Heilung der Schwiegermutter Petri stammt schwerlich, wie Wilpert vermutete (vgl. Anm. 47), aus dem beherrschenden Prototyp der mittelalterlichen Apostelikonographie. Dagegen dürfte dieser für den eigentlichen Petruszyklus von Palermo und Monreale das Vorbild gewesen sein, das kaum in der byzantinischen Kunst zu suchen ist, wie Demus annimmt⁹⁸: Die Freilegung und Deutung des Fragments der Begrüßungsszene in Müstair um 800 entzieht hier wohl allen östlichen Herleitungen den Boden, zumal gerade dieses Motiv in Rom selbst oft genug bezeugt ist⁹⁹.

Römischer Herkunft ist die Ikonographie der von Sedulius Scottus beschriebenen Vorhangbilder um 850 ebenso sicher wie die der Wandmalereien von S. Piero a Grado bei Pisa um 1300. Der römischen Malerschule gehören die Petrusbilder in Tuscania um 1100 an und ebenso der Auswahlzyklus im Querhaus von S. Francesco in Assisi am Ende des 13. Jahrhunderts. Und wenn auch die Mosaiken Johannes' VII. keine sichere Behauptung gestatten, daß sie bereits jene gleiche Vorlage voraussetzen, auswählen und umgestalten, so finden wir doch wenigstens vor der Zeit von Müstair kein anderes Monument bezeugt, das als Ur-

⁹⁸ Zur Argumentation mit der Begegnungsszene vgl. Anm. 95. Sehr ähnlich liegen die Verhältnisse um die Magus-Geschichte. Zu den von Demus genannten Beispielen des Himmelfluges bzw. Sturzes kommt zwar noch der Physiologus von Smyrna aus dem 11. (?) Jahrhundert hinzu (Strzygowski, Bilderkreis des griech. Physiologus, 1899, S. 17) — aber auch damit ist kein Alter und keine ikonographische Kontinuität zu belegen, die sich mit der Tradition des römischen Bildtypus vergleichen ließe. Demus vermerkt vielmehr selbst (p. 347 Note 395), daß in einigen byzantinischen Marginalpsaltern der Disput bzw. die Überwindung des Magus in Samaria (nach der kanonischen Apostelgeschichte cap. 8) dargestellt ist (Näheres dazu auch Strzygowski a. a. O. S. 89). Hier scheint es sich um eine original byzantinische bzw. östliche Ikonographie zu handeln (vgl. Anhang II, Tit. 15: Epigrammata).

⁹⁹ Vgl. Anhang I, Nr. 14; zur römischen Provenienz in Tuscania oben, Anm. 92 ff. Die Szene erscheint außerdem im letzten Bildfeld des großen Pauluszyklus von S. Paolo fuori le mura, ist dort aber nicht datierbar (cod. vat. Barb. lat. 4406 fol. 126 neuer Paginierung; unpubliziert und unbearbeitet). Daß hier ziemlich sicher die Begrüßung der Hauptapostel in Rom gemeint ist (die vorausgehende Szene ist vermutlich die Entlassung Pauli während dessen ersten römischen Aufenthalts durch Nero; die benutzte Textgrundlage ist noch nicht geklärt), kann bedeutsam sein für die Datierung: Seit dem 13. Jahrhundert wird die gleiche Figurengruppe in Rom für den Abschied Petri und Pauli vor ihrem Martyrium verwendet (Wandmalereien in S. Costanza, vgl. Wilpert M. M. I S. 315 und Cerrati, ed. Alfano 1914, *Studia e Testi* 26, p. 17 s.; vgl. auch ein Tafelbild bei Kaftal, *Saints in Tuscan Painting*, Fig. 925. Textgrundlage ist die Epistula Ps.-Dionysii ad Timotheum, vgl. *Bibl. hagiogr. lat.*, „Petrus“ Nr. 11).

sprung einer so mächtigen Bildtradition in Frage käme, als eben die „vielen Historien des heiligen Petrus“ an der Querhauswand der Peterskirche. Daß diese Bildtradition spätestens mit Müstair, also gegen Ende des 8. Jahrhunderts, in ihrem vollen Umfang wirksam ist, vor 700 aber nicht festgestellt werden kann, dürfte sich mit unserer Interpretation des rätselhaften Epigramms am Rand der Apsis treffen, wonach dieser Mosaikzyklus in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden wäre (vgl. Teil I). Und es kann wohl schwerlich eine angemessenere Erklärung geben für die viele Jahrhunderte überdauernde Kontinuität einer Bildüberlieferung, die sich im ganzen wie in zahlreichen Detailmotiven als ungewöhnlich fest geprägt erweist, als ein allen ikonographischen Bezeugungen vorausgehender, überragend eindrucksvoller Petruszyklus beim Grab des Apostels selbst. Daß dieser aus einer hochgespannten Auseinandersetzung Roms mit dem „neurömischen“ Osten entstand als Monument für die unerschütterliche Integrität von Kirche und Orthodoxie, macht ihn vollends zu einem Symbol, das die abendländische Bilderwelt des Mittelalters — und zwar noch weit über die von uns beigezogenen, unmittelbaren Zeugen hinaus¹⁰⁰ — mitbestimmt und beherrscht.

ANHANG I

Die Szenen (nach dem Zeugnis der Tradition)

Vorbemerkung: In der folgenden Liste sind unter laufenden Nummern nur solche Szenen geführt, die mit begründeter Wahrscheinlichkeit vom Petruszyklus im Querhaus der vatikanischen Basilika abzuleiten sind. Weitere Petrus-Szenen, die nicht mit ausreichender Sicherheit diesem Traditionsbestand zuzurechnen sind, haben dagegen keine selb-

¹⁰⁰ In der vorausgehenden Untersuchung und in der folgenden Rekonstruktionsliste wurden grundsätzlich nur solche Monumente beigezogen, für die ein direkter oder indirekter Zusammenhang mit dem frühmittelalterlichen Prototyp in Rom unter geschichtlichen oder motivischen Aspekten begründet anzunehmen ist. Die Petruszenen des Rotulus von Vercelli (nach Wandmalereien des 12. Jahrhunderts) und des in der Motivwahl verwandten Hortus Deliciarum sind nur gelegentlich in der Statistik der Anhänge I und II verwertet, ohne Schlußfolgerungen, da es sich um Zyklen zur ganzen Apostelgeschichte handelte. Auch weitere Petruszyklen werden nur selektiv beigezogen, wo sie das Bestehen einer Bildtypentradition bezeugen mögen. Ein Eingehen auf die Brancaccikapelle und weitere, spätere Zyklen wurde bewußt vermieden, da zunächst der ältere Bildbestand als deren Vorstufe zu klären ist.

Nachtrag: Möglicherweise wird der gesamte Fragenkomplex demnächst auf eine neue Basis gestellt mit der (im Gespräch angekündigten) Veröffentlichung byzantinischer Illustrationen zum Praxapostolos durch Herrn Professor Kurt Weitzmann (vgl. dazu oben Anm. 95, 98 sowie Anh. II, Tit. 15).

ständige Nummer, sondern werden mit Stern (*) an die chronologisch vorausgehende angeschlossen.

Als maßgebliche Hauptzeugen sind „Sedulius Scottus“ (Palliumzyklus um 850; Nachweise oben, mit Anm. 78) und „Pisa“ (Wandmalereien in S. Piero a Grado bei Pisa um 1300; vgl. oben, mit Anm. 83) gewertet; fast gleichrangig, mit den in Teil II ausgeführten Einschränkungen, die Zyklen im Oratorium Johannes' VII. (Tf. 24 a und Anm. 51 ff., 59 a, 90), „Müstair I“ (um 780—800; Tf. 24 b u. 25 a und Anm. 62) und Tuscania (vgl. Anm. 92—95). Nicht kontrollierbare, unsichere Zeugen und solche mit bereits stärker abgewandelten, aber noch verwandten Bildtypen werden mit „vgl.“ angefügt. Die bei deren Zitierung gebrauchten Abkürzungen sind größtenteils bereits im Textteil entschlüsselt. Soweit öfter auftretend, werden sie hier zusammengestellt:

- „Vorhangbilder Rom“: Päpstliche Stiftungen des 9. Jahrhunderts, mit Themenangabe erwähnt vom Liber Pontificalis; zitiert nach ed. Duchesne.
- „Epigrammata“: Tituluszyklus (?), 11. Jahrhundert; Angaben oben Anm. 88, dazu unten Anhang II.
- „Kunigundenmantel“ (Bamberg): vgl. oben, mit Anm. 80.
- „Idensen“ (Niedersachsen): Wandmalereien um 1130; R. Ehmke, Der Freskenzyklus von Idensen (1958) 38—48. Die Petrusikonographie teilweise eng verwandt mit der (späteren) Erlanger Bibel, also aus südostdeutscher Bildüberlieferung? (Für Regensburg ist außer dem Kunigundenmantel und dem clm 13074 noch ein Petruszyklus in St. Emmeram gesichert.)
- „Palermo“ und „Monreale“: Mosaiken um 1140 bzw. 1180; Tafelzitate nach Demus a. a. O. (vgl. Anm. 49, 95 ff.).
- „Vercelli“: Rotulus, Wiedergabe ehemaliger Wandmalereien in der Kathedrale; zitiert nach Cipolla, *Miscell. di storia italiana ser. III. vol. VI* (1901) 3—12 (ohne Korrektur der Irrtümer des Zeichners).
- „Hortus“ (Deliciarum): Elsässische Miniaturen um 1200 (Apostelzyklus nur fragmentarisch in Kopien bekannt); zitiert nach der Numerierung von de Lasteyrie, verwertet bei A. Straub et G. Keller, *Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum* (1879 bis 1899) p. 33.
- „Müstair II“: Übermalung der karolingischen Fresken, um 1200; vgl. Anm. 63, 66.
- „St. Peter, Porticus“: Wandmalereien des frühen 13. Jahrhunderts; Nachweise in Anm. 84.
- „Sessa“: Reliefzyklus am Portalbogen der Kathedrale, vgl. Anm. 66.
- „Assisi“: Malereien im rechten Querschiff der Oberkirche von S. Francesco, vgl. Anm. 50.

Weitere Einzelwerke (3 Altäre, Toscana, 13. Jahrhundert) werden zitiert nach E. „Garrison“, *Italian Romanesque Panel Painting* (1949) und G. „Kaftal“, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting* (1952).

- Nr. 1: Berufung des Petrus und Andreas am See (Mt. 4, 18—20; vgl. Lk. 5, 1—11: Reicher Fischfang)
 = Sedulius Scottus v. 1, 2 (und 3?)
 = Pisa, Feld 1 (Beschreibung d'Achiardi p. 202 s.)
 vgl. Epigrammata (Anh. II) Tit. 2.
 vgl. Altar Siena (Garrison Nr. 376; Kaftal Fig. 904)
 vgl. Altar New Haven (Garrison Nr. 366, Kaftal Fig. 723: abweichender Bildtypus: Petrus folgt Christus)
 NB. Pisa weicht in der Darstellung von der üblichen Ikonographie dieser Szene (im Leben-Jesu-Zyklus, seit 6. Jhd.) ab: Die Brüder befinden sich vor Christus auf dem Land, das erste Schiff ist leer.
- Nr. 2: Rettung Petri aus den Fluten (Mt. 14, 25—31)
 = Sedulius Scottus v. 5, 6
 = Pisa, Feld 2 (d'Achiardi p. 203)
 vgl. Vorhangbild Rom (Lib. Pont. II 32 n. 107: Leo III.)
 vgl. Epigrammata Tit. 3
 Zur ikonographischen Überlieferung vgl. W. Paeseler, Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte 5 (1941) 142—150.
- Nr. 3: Zinsgroschen (Stater im Fisch; Mt. 17, 24—27)
 = Sedulius Scottus v. 4 (oder 3, 4?)
 = Pisa, Feld 3 (d'Achiardi p. 203: zur Reihenfolge oben Anm. 86)
 (vgl. auch Rabulas-Evglr fol. 9a)
 vgl. S. Angelo in Formis (um 1100, im Evangelienzyklus: Fischender Petrus, auf Klippe sitzend, ähnlich Pisa)
- Nr. 4: Schlüsselübergabe (Mt. 16, 19)
 = Sedulius Scottus v. 7 („fit claviger almus“)
 = Pisa, Feld 4? (zerstört, vgl. aber oben Anm. 87)
 vgl. Vorhangbild Rom (Lib. Pont. II 2 n. 7: Leo III.)
 vgl. Kunigundenmantel (Hand Gottes)
 vgl. Epigrammata Tit. 5
 vgl. Altar Garrison Nr. 366, Kaftal Fig. 723
 Zur älteren Ikonographie vgl. W. Schumacher: RQS 54 (1954) 140
- Nr. 5: Übertragung des Hirtenamtes (Jo. 21, 15—18)
 = Sedulius Scottus v. 8 (und 9?)
 = Pisa, Feld 5 (d'Achiardi p. 204)
 vgl. Relief am Arnulfziborium, München (motivisch Pisa nahe)
 vgl. Epigrammata Tit. 9
- Nr. 6: Lahmenheilung am Tempel (mit Johannes) (Apg. 3, 1—10)
 = Sedulius Scottus v. 17 (unchronologisch)
 = Pisa, Feld 6 (d'Achiardi p. 204, Fig. 6)

- vgl. Epigrammata Tit. 12; vgl. Kunigundenmantel usw.
 vgl. Tuscania, 1. erhaltenes Bildfeld (Hermanin Tav. 116)
 vgl. Palermo (Demus Pl. 42 A); Monreale (ebd. Pl. 81 B)
 vgl. Assisi, 1. Bildfeld (Kleinschmidt II S. 46)
- Nr. 7: Lehr- und Heiltätigkeit in Jerusalem (mehrere Szenen?)
 = Sedulius Scottus vv. 10, 15, 28
 Bemerkung: Sedulius schaltet nach der Rückkehr Petri aus dem Kerker (unten, Nr. 12 B) eine Lehr- und Heiltätigkeit in Jerusalem ein, die für diese Zeit von der Apostelgeschichte 12, 17 ausdrücklich ausgeschlossen wird.
 = Pisa, Feld 7 (d'Achiardi Fig. 7: Heilung durch den Schatten Petri, Apg. 5, 11—16)
 vgl. Oratorium Johannes' VII., 1. Feld (Abb. 3)
 vgl. Epigrammata Tit. 11 (Pfingstpredigt); Tit. 20 (Apostelkonzil; vgl. oben Anm. 89)
 vgl. Hortus Nr. 214, 215, 218 (Petrus bekehrt Juden), 225 (Heilung durch Schatten)
 vgl. Assisi, 2. Bildfeld (Heilung durch Schatten, mit Lehrmotiv? Kleinschmidt II S. 47: von anderen auf Ananias u. Saphira gedeutet)
- Nr. 8: Strafwunder an Ananias und Saphira (Apg. 5, 1—11)
 (Sedulius Scottus: fehlt — falls nicht unter den zu Nr. 7 genannten Versen enthalten)
 = Pisa, Feld 8 (d'Achiardi Fig. 8; Kaftal Fig. 910)
 vgl. Epigrammata Tit. 14
 vgl. Lateran, Zyklusrest in einer Kapelle, 11. Jhdt? (Wilpert M. M. IV Tf. 238, 1; dazu I S. 368)
 Zur älteren Ikonographie vgl. J. Kollwitz, Die Lipsanothek von Brescia (1933) S. 29 f.
- Nr. 9: Heilung des lahmen Aeneas (Lydda; Apg. 9, 33—35)
 = Sedulius Scottus v. 11
 (Pisa: fehlt)
 vgl. Epigrammata Tit. 16
 vgl. Palermo (Demus Pl. 42 A); Monreale (ebd. Pl. 82 A)
 vgl. Altar Garrison Nr. 366, Kaftal Fig. 723
- Nr. 10: Erweckung der Tabitha (Joppe; Apg. 9, 36—42)
 = Sedulius Scottus vv. 12—14 (mehrere Phasen oder Nebenszenen?)
 = Pisa, Feld 9 (d'Achiardi p. 207)
 vgl. Kunigundenmantel (3 Felder)
 vgl. Vercelli (3 Szenen)
 vgl. Palermo (Demus Pl. 42 B); Monreale (ebd. Pl. 89, oben links)

Nr. 10*: Vision der unreinen Tiere (Joppe; Apg. 10, 9—17; 11, 5—10)

Eine Darstellung fehlt bei Sedulius Scottus und in Pisa (ebenso wie in Tuscania, Palermo, Monreale, Assisi usw.).

Im weiteren Umkreis von Rom findet es sich lediglich am Portal der Kathedrale von Sessa (E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, 1902, p. 772), außerdem in den „Epigrammata“ usw.; das ikonographische Vergleichsmaterial wird deshalb im Anhang II zu Titulus 18 geboten.

Nr. 11: Petrus in Caesarea (Bekehrung und Taufe des Cornelius; Apg. 10)

= Sedulius Scottus v. 16 (Katechese), v. 21 (Taufe des Cornelius)

Bemerkung: Die Verse sind sinnwidrig durch die Geschichte der Einkerkung und Befreiung Petri in Jerusalem (unsere Nr. 12 A) voneinander getrennt. Möglicherweise ist sogar durch ein Mißverständnis des Dichters (oder in dessen Vorlage) die Taufe des Cornelius nach Antiochia verlegt (v. 22, vgl. unsere Nr. 13).

Eine Darstellung von bemerkenswerter Übereinstimmung findet sich auf einer zweiteiligen Elfenbeintafel der Metzger Schule in Florenz, *Mus. Naz.* (A. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen I*, 1914, Nr. 108): Oben Petrus (mit Paulus), eine Männergruppe in Soldatentracht belehrend, unten einen Mann taufend.

(Pisa: fehlt)

vgl. Epigrammata Tit. 17

vgl. Idensen (2 Phasen)

vgl. Vercelli (3 Phasen)

vgl. Hortus Nr. 227 (Taufe)

vgl. Sessa, Portal (Bertaux l. c., vgl. oben Nr. 10*): 3 Szenen: Petrus von einem Engel in die Stadt ‚Caesarea‘ geführt — Petrus segnet Cornelius — Traum von den Tieren (vgl. Anhang II Tit. 17/18)

Nr. 12 A: Befreiung Petri aus dem Kerker in Jerusalem (Apg. 12, 1—12) (Ikonographie: üblicherweise zwei Phasen: Petrus im Kerker, vom Engel besucht; Petrus vom Engel hinausgeleitet)

= Sedulius Scottus vv. 18—20 (2 Phasen)

= Pisa, Feld 10 (d'Achiardi p. 207)

vgl. Vorhangbilder Rom: *Lib. Pont.* I 499 n. 45 (Hadrian I.); *Lib. Pont.* II 53 n. 5 (Paschalis I.)

vgl. Epigrammata Tit. 19

vgl. Tuscania, 2. Feld (nur Titulus erkennbar)

vgl. Palermo (Demus Pl. 41 B: 2 Phasen, übereck)

vgl. Monreale (ibid. Pl. 82 B, C: 2 Bildfelder)

vgl. Altar Siena (Garrison Nr. 376, Kaftal Fig. 905: 2 Phasen)

- vgl. Altar New Haven (Garr. 366, Kaftal Fig. 723; Sonderform: Engel fliegt von außen gegen den Kerker)
 vgl. Altar Panzano (Garrison Nr. 374, Kaftal Fig. 885; ähnlich)
- Nr. 12 B:** Rückkehr Petri ins Haus der Mutter des Markus (Apg. 12, 12—17)
 = Sedulius Scottus vv. 25—27 (Schilderung ist durch Antiochia- und Romszenen getrennt von dem chronologisch vorausgehenden Abschnitt vv. 18—20); zu v. 28 vgl. Bemerkung zu unserer Nr. 7.
 Ikonographisches Vergleichsmaterial zu dieser ausführlichen Bilderzählung findet sich erst in französischen Glasmalereien des 13. Jhdts. (Semur en Auxois; Tervarent, *Énigmes de l'art du moyen-âge I*, 1938, p. 18)
- Nr. 13:** Petrus in Antiochia (Textquellen: vgl. Anm. 53)
 = Oratorium Johannes' VII., 2. Petrusfeld (Abschied? vgl. S. 245)
 = Sedulius Scottus v. 22 (Antiochia potens cuius mox lampade gaudet; zur Verbindung mit der Taufe des Cornelius, v. 21, vgl. Bemerkung zu unserer Nr. 11)
 = Pisa, Feld 11? (Abschied von A.; d'Achiardi p. 208, Fig. 9: Wiedergabe des jetzt zerstörten Bildfeldes aus dem 18. Jhd., unzuverlässig). Es folgt Feld 12: Meerfahrt von Antiochien nach Pisa (d'Achiardi Fig. 10, Kaftal Fig. 919; vgl. unsere Anm. 85)
 vgl. Epigrammata Tit. 21 (Ankunft in A.); Tit. 22 (Abreise nach Rom)
 Für eine entsprechende Szene in Tuscania vgl. Anm. 93
- Nr. 14:** Begrüßung Petri und Pauli in Rom (Ankunft Pauli)
 (Zu den Textquellen und ihrer Bedeutungsverschiebung vgl. oben Anm. 67 und 99)
 = Müstair, Nördl. Seitenapsis, 1. Bild (Tf. 25a)
 = ? Sedulius Scottus v. 23 (Aurea Roma cluit Petro Pauloque refulgens; kann ebensogut eine Predigtszene o. ä. beschreiben, vgl. unsere Nr. 15)
 = ? Pisa, Feld 16 (Thema unkenntlich; 1. Feld der rechten Wand — es folgt Disputation mit dem Magus, unsere Nr. 16)
 vgl. Tuscania (1. Bild der unteren Zone), vgl. Anm. 95
 vgl. Palermo (Demus Pl. 43 A); Monreale (Tf. 25b)
 vgl. clm. 13074 (Boeckler a. a. O. — vgl. Anm. 74 u. Abb. 49; für die Tradition besonders bedeutsam, weil darauf eine Predigtszene folgt ähnlich wie in Müstair, vgl. unsere Nr. 15)
 vgl. Rom, S. Paolo; S. Costanza (oben Anm. 99)
 Byzantinische Beispiele:
 vgl. Athen, Nat. Bibl. Ms. 7 (12. Jhd., dazu oben Anm. 95)
 vgl. Vat. gr. 752 (Tikkanen, Psalterillustration I, 1900, Abb. 130: symbolische Komposition — die Hauptgruppe umgeben von weiteren Aposteln mit Büchern)
 vgl. Vat. gr. 1927 (ed. De Wald Pl. 23, dazu Demus l. c. p. 347)

Nr. 15: Predigt Petri, Pauli oder Petri und Pauli in Rom
(Textquelle: Passio SS. apostolorum Petri et Pauli capp. 5—11,
p. 123—129 Lipsius)

= Oratorium Johannes' VII., 3. Bild (nur Petrus)

= ? Sedulius Scottus v. 23? (vgl. Bemerkung zu Nr. 14)

= Vorhangbild Rom (Lib. Pont. II, 119 n. 55; Leo IV.; nur Petrus)

= Müstair, Apostelzyklus, 2. Bild (nur Paulus; vgl. oben S. 250)

vgl. Rom, S. Andrea Catabarbara, um 1100 (Nachweise in Anm. 75; Petrus und Paulus, 2 Predigtbilder)

vgl. clm. 13074 (Nachweis Anm. 74 und Nr. 14: Predigt Petri und Pauli, genau nach apokrypher Textgrundlage; folgt auf Begrüßungsszene, ähnlich wie in Müstair)

Nr. 16: Disput der Apostel mit Simon Magus vor Nero

(Textquelle: Passio capp. 16 ff., p. 133 ff. Lipsius)

Typus A: Frühmittelalter (ohne Hunde — für Sedulius nicht gesichert)

= Oratorium Johannes' VII., 4. Bild (Tf. 24a)

= Müstair I, 3. Bild (Tf. 24b)

= ? Sedulius Scottus v. 24 (Hos contra vehitur Simon Magus arte strophoso). Das Fehlen der Hunde in allen Beispielen vor 1200 spricht dafür, daß dieser Bildtypus auch hier vorlag.

= Tuscania, 2. Bild der unteren Zone (Hermanin Tav. 115, 2)

vgl. Palermo (Demus Pl. 43 B); Monreale (ebd. Pl. 83)

Typus B.: 13. Jahrhundert: mit Hunden oder mehrere Szenen St. Peter, Porticus (vgl. oben Anm. 65, 84)

Pisa, Feld 17 (d'Achiardi p. 212)

Müstair II (vgl. oben Anm. 66; dort auch die weiteren Beispiele für mehrphasige Bilderzählungen)

Bemerkung: Von unserer Nr. 16 ab folgt S. Piero a Grado bei Pisa wörtlich dem Porticus-Zyklus von St. Peter aus dem 13. Jahrhundert und verliert damit seinen Bezeugungscharakter für den frühmittelalterlichen Mosaikzyklus im Querschiff der vatikanischen Basilika.

Nr. 17: Himmelflug und Sturz des Simon Magus (mit Nero und den betenden Aposteln; zur Textquelle oben, Anm. 54, 58, 59)

= Oratorium Johannes' VII. (Tf. 24a, unteres Feld, links: Simon zweimal: fliegend und stürzend, also 2 Phasen; ohne tragende Dämonen? Zur Umstellung älterer Bildelemente oben S. 247)

= Müstair I (restlicher Bildraum der 2. Zone? Noch verdeckt, nur die 2 Dämonen freigelegt, die jedenfalls Simon nicht mehr tragen, sondern bereits fallen ließen)

= Sedulius Scottus vv. 29, 30 (anzuschließen an v. 24); Text: Fertur in astra volans Simon mirabile monstrum

Labitur infelix, moritur fractoque cerebro

(also Simon 2mal dargestellt? 2-Phasen-Komposition?)

vgl. Fulda, Buchmalerei (3mal; vgl. Zimmermann, Kunstgesch. Jahrb. der k. k. Zentralkomm. 4, 1910, S. 49; Hauptbeispiel:) Göttingen, Univ. Bibl. Ms. 231 (um 975; G. Richter und Schönfelder, Sacramentarium Fuldense, 1912, Tf. 31)

Bildtypus vergleichbar den 2 unten genannten Altären

vgl. Tuscania (Isermeyer Abb. 256) (Turm: Holzgerüst)

vgl. Palermo (Demus Pl. 37); Monreale (ebd. Pl. 83) (Holzgerüste)

vgl. St. Peter, Porticus, Bild 2 (Wilpert Abb. 137, Grimaldi) (Gerüst)

vgl. Pisa, Feld 18 (Beschreibung d' Achiardi p. 216)

vgl. Assisi, 3. Bild (Kleinschmidt II Abb. 22, 23) (Holzgerüst)

vgl. Altäre Garrison Nr. 376 und 366 (Kaftal Fig. 904 und 723); Bildtypus ähnlich Fulda (vgl. auch zu Nr. 18)

vgl. Sessa, Portal (Flug und Tod; Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, 1902, Fig. 390, p. 173)

Ergebnisse: Es zeichnen sich schon früh mehrere Bild- oder Erzählungstypen ab, die vielleicht aus einer zweiphasigen Vorlage (Flug und Absturz) erklärbar sind. Der Porticuszyklus scheint nur das Auffliegen darzustellen, während sonst meist der Absturz gewählt wird (Müstair I und II; Tuscania, Sizilien, Assisi. Vgl. auch das Vorkommen der Szene auf irischen Steinkreuzen).

Über den singulären Turm im Oratorium Johannes' VII. vgl. S. 246.

Die abweichende Architektur (und Komposition) von Fulda und den Altären könnte auf einen zweiten Prototyp verweisen (vgl. Anm. 58, 66 zum Oratorium „ad Silices“).

Nr. 17*: Domine Quo vadis (Textquelle: Linus-Martyrium cap. 6 = Actus Vercellenses cap. 35, p. 7 s. Lipsius)

St. Peter, Porticus, Bild 3 (Wilpert M. M. I Abb. 138) Pisa, Feld 19 (d'Achiardi p. 216)

(Weitere Beispiele 13. Jahrhundert: Frankreich, Plastik und Fenster)

Die Szene kommt bei den Traditionszeugen des frühmittelalterlichen Petruszyklus (ebenso wie in dessen Quelle, der „Passio Petri et Pauli“, vgl. Anm. 54, 56) nicht vor und scheint demnach in den Querhausmosaiken von St. Peter gefehlt zu haben. Ihr Auftreten in den Porticusmalereien des 13. Jahrhunderts bezeugt, daß hier synthetisch auf verschiedene, ältere Texttraditionen bzw. lokale Legenden zurückgegriffen wurde.

Nr. 18/19: Kreuzigung Petri — Enthauptung Pauli

(Quelle: „Passio“ capp. 58 ss., p. 169 ss. Lipsius; Gemeinsame Verurteilung durch Nero selbst; dazu oben Anm. 76 und 61)

1. Gruppe (Typus A): Doppelszene (in Bildeinheit)

= Oratorium Johannes' VII. (Tf. 24a, unteres Feld rechts; vgl. S. 247)

= ? Müstair I (Martyrien noch verdeckt durch spätrömische Malereien, vgl. Tf. 24b; daß in der karolingischen Schicht links Nero als Richter sitzt, nach rechts hin schauend, spricht für Darstellung der Martyrien als Bildeinheit, wenn auch vermutlich nebeneinander ähnlich Müstair II)

vgl. Vorhangbild Rom (Lib. Pont. II, 2 n. 7: Leo III.; war für das Fest des 29. Juni bestimmt; also wohl Bildeinheit im Sinn von Anm. 61?)

vgl. Fuldaer Sakramentar Göttingen (wie Nr. 17; Bildtypus ähnlich dem Oratorium Johannes' VII.)

vgl. Rom, S. Andrea Catabarbara (vgl. Anm. 75 und Nr. 15; die Martyrien ohne Abtrennung nebeneinander, vgl. Müstair II)

vgl. Altar Garrison Nr. 366, Kaftal Fig. 723 (Komposition ähnlich Fulda; vgl. die entsprechende Feststellung zu Nr. 17)

2. Gruppe (Typus B): Zwei selbständige Szenen (meist abgetrennt)

Drogosakramentar (vgl. Anm. 77: zwar im gleichen Initialfeld, aber jedes Martyrium mit eigener Richterfigur)

(Rom S. Andrea Catabarbara und Müstair II: vgl. oben)

Monreale (Demus Pl. 81 A; 77 A: Petrus- und Pauluszyklus sind hier je als Ganzes selbständig)

St. Peter, Porticus, Bilder 4/5 (Wilpert M. M. I Abb. 139, 140)

Pisa, Felder 20, 21 (d'Achiardi Fig. 17, 19)

Assisi, Bilder 4/5 (Kleinschmidt II, Abb. 24, 25)

Altar Garrison Nr. 374, Kaftal Fig. 885 (vgl. auch Garrison Nr. 376, Kaftal Fig. 905: nur Petrus)

Ergebnis: Aus den Bildtraditionen läßt sich keine Gewißheit gewinnen, welcher Bildtypus im Querhauszyklus von St. Peter vorlag.

Nr. 20 ff.(?): Schluß des Zyklus

1. Gruppe: Keine weiteren Szenen (Typus A)

Oratorium Johannes' VII.; Sedulius Scottus; Palermo; Monreale; Assisi

Am Stephaneschi-Altar die (Seelen-)Himmelfahrt beider Apostel als Nebenszene zu den beiden Martyrien, nicht als selbständiges Bild (Textquelle: Version C der „Passio“ cap. 13, p. 234 Lipsius: ipsi vero in caelum recepti sunt)

2. Gruppe: Beisetzungen und Reliquiengeschichte (Typus B)

Nur im Porticus von St. Peter (13. Jhdt.) und in S. Piero a Grado (motivisch fast völlig übereinstimmend. Ausnahme: Tod Neros, Darstellung und Stellung im Zyklus verschieden)

- B¹: Bestattung Petri
Porticus, Bild 7 (Wilpert S. 407; d'Achiardi Fig. 207)
Pisa, Feld 22 (d'Achiardi Fig. 21)
- B²: Bestattung Pauli
Porticus, Bild 8 (Wilpert a. a. O.)
Pisa, Feld 23 (d'Achiardi Fig. 22)
- B³: Tod Neros (nach „Passio“ cap. 65, p. 175 Lipsius; vgl. W. Hug, Hist. Jahrb. 49, 1929, S. 615)
Kunigundenmantel (2 Felder; Nero von Wölfen gefressen)
Porticus, Bild 6 (Mitte! Nur Beschreibung Grimaldis, Wilpert S. 407: Selbstmord Neros usw.)
Pisa, Feld 24 (d'Achiardi Fig. 25; von Wölfen gefressen)
- B⁴: Raub und Bergung der Leiber ad Catacumbas (Passio cap. 66; zur Legendengeschichte d'Achiardi p. 256; vgl. Kirschbaum, Gräber der Apostelfürsten ²1959, 204 ff.)
Porticus, Bild 9 (d'Achiardi Fig. 26, dazu Wilpert S. 407)
Pisa, Feld 25 (d'Achiardi Fig. 27; Kaftal Fig. 925)
- B⁵: Erhebung (Pisa: endgültige Beisetzung) der Leiber ad Catacumbas (Textquellen wie B⁴)
Porticus, Bild 10 (d'Achiardi Fig. 28; Wilpert S. 408)
Pisa, Feld 26 (d'Achiardi Fig. 30; Kaftal Fig. 927)
- B⁶⁻⁷: Die beiden noch übrigen, gemeinsamen Bildthemen der beiden Zyklen sind für die Frage nach einer älteren Bildtradition jedenfalls ohne Belang, weil die hier illustrierte Legende nicht früher entstanden sein kann als gegen 1200 (vgl. oben Anm. 84).

In der spätromanischen Schicht von Müstair (um 1200) schließt der Apostelzyklus mit einer Bestattungs- oder Beweinungsszene, die sich als Entsprechung bzw. Kontraktion der unter B¹, ², ⁴, ⁵ genannten römischen Reliquienszenen erklären lassen könnte. Da nun aber auch in der (bisher noch nicht freigelegten) karolingischen Schicht von Müstair die ganze untere Zone sicher den Martyrien vorbehalten war und der Bildraum dafür ungewöhnlich breit wäre, ist auch in dieser Schicht eine ähnliche Grabesszene zu vermuten. Diese wäre dann als Zeugnis für das Vorhandensein mindestens eines oder auch mehrerer entsprechender Motive im frühmittelalterlichen Querhauszyklus von St. Peter zu bewerten.

ANHANG II

Die Einzelmotive der „Epigrammata super operibus Apostoli Petri“
(11. Jahrhundert?)

Zur Edition und Überlieferung vgl. oben Anm. 88. Ob es sich um Bildtituli handeln kann oder muß, ist ungeklärt. Im Folgenden werden die 22 Überschriften und Strophen (mit Numerierung) kurz inhaltlich

umschrieben, dazu Hinweise auf das Bestehen oder Fehlen einer entsprechenden Ikonographie gegeben, möglichst als Verweis auf die Daten des Anhangs I.

Als besonders bemerkenswert ist hervorzuheben, daß die „Epi-grammata“ (im Gegensatz zum Petruszyklus des Frühmittelalters in der vatikanischen Basilika und fast allem sonst Bekannten) sämtliche Motive dem kanonischen Neuen Testament entnehmen und die Apokryphen folgerichtig ausschließen (am auffälligsten bei Tit. 16: Simon Magus, nur nach Apostelgesch. 8; Tit. 21/22 „Antiochia“ ist im Galaterbrief 2, 11 kanonisch begründet).

- 1) Berufung Petri durch Vermittlung des Andreas (nach Joh. 1, 40—42). Ikonographie: unbekannt?
- 2) Berufung vom Fischfang weg: Wie Anhang I, Nr. 1; dort Ikonographie.
- 3) Rettung Petri aus den Fluten: Wie Anh. I, Nr. 2; dort Ikonographie.
- 4) Verklärung Christi: Ikonographie seit 4. Jahrhundert, aber nur als christologische Szene, nicht in Petruszyklen.
NB. Der Codex aus Benediktbeuren bringt als Variante den Namen Christi in griechischer Schrift; Hinweis auf byzantinische Vorlage?
- 5) Bekenntnis Petri und Schlüsselübergabe. Ikonographie vgl. Anh. I, Nr. 4.
- 6) Petrus haut Malchus das Ohr ab. Ikonographie: Nur als Neben-szene zur Gefangennahme Christi im Passionszyklus bekannt, nicht in Petruszyklen.
- 7) Verleugnung Christi. Ikonographie: Abgesehen von der frühchristlichen sog. Ansage der Verleugnung (4.—5. Jhdt.) ist die narrative Szene der Verleugnung selbst seit 4. Jhdt. nur im Zyklus der Passion Christi bekannt, fehlt in den früh- und hochmittelalterlichen Petruszyklen.
- 8) Erscheinung des Auferstandenen vor Petrus (nach Luk. 24, 34 und 1 Kor. 15, 15). Ikonographie: Vor dem 15. Jahrhundert allenfalls in Buchmalereien zum Neuen Testament.
- 9) Übertragung des Hirtenamtes. Ikonographie vgl. Anh. I, Nr. 5.
- 10) Wahl des Matthias („Numerum restaurat lapsum“. Apg. 1, 15—26). Ikonographie: Hortus Nr. 220, 221; (vgl. Rabulas-Evangeliiar, syr. 6. Jhdt.)
- 11) Pfingstpredigt Petri („Milia Judaeorum salvat“. Apg. 2, 14—41). Ikonographie: Hortus Nr. 214, 215, 218
- 12) Heilung des Lahmen am Tempel. Ikonographie vgl. Anh. I, Nr. 6.
- 13) Petrus vor dem Synedrium („Caeditur Petrus et caedit“. Apg. 5, 26—40, mit Geißelung). Ikonographie: unbekannt.
- 14) Ananias und Saphira. Ikonographie: vgl. Anh. I, Nr. 8.

- 15) Simon Magus (Inhalt der Verse: Verdammung des Simon in Samaria nach Apg. 8, 18—24). Ikonographie: Vercelli (Bild 4); Hortus Nr. 222; zur verwandten Auffassung in den byzantinischen Marginalpsaltern vgl. oben Anm. 98 und 88.
- 16) Heilung des lahmen Aeneas. Ikonographie vgl. Anh. I, Nr. 9.
- 17) Taufe des Cornelius und seines Hauses in Caesarea („De centurione“). Ikonographie vgl. Anh. I, Nr. 11.
- 18) Vision von den unreinen Tieren (Apg. 10, 9—17; 11, 5—10).
NB. Die Vision ist nach Apg. 10 in Joppe lokalisiert und bereitet die Aufnahme des Heiden Cornelius (vgl. „Caesarea“) vor. Sie wird dann aber als Begründung für die Heidentaufe nochmals von Petrus selbst in Jerusalem berichtet (Apg. 11); die Epigrammata wählen also die zweite Erwähnung als Motiv. — Ikonographie: seit 5. Jhdt., besonders im gallisch-oberitalienischen Kreis: Dittochaem (Prudentius?) Strophe 47; Ravenna, Triclinium Neons; Ravenna, Tituli des Helpidius Rusticus (als Pfingstmotiv); Idensen (mit Cornelius bzw. Boten); Vercelli, Feld 9 (mit Boten); Bibel aus Verona, 12. Jhdt. (Vat. lat. 14); Hortus Nr. 226. Außerdem im Petruszyklus am Portal von Sessa, und zwar in ähnlicher Einordnung wie in den Epigrammata (nach der Taufe oder Segnung des Cornelius; Nachweise oben, Anh. I, Nr. 10* und Nr. 11).
- 19) Rettung aus dem Kerker (2 Phasen). Ikonographie: vgl. Anh. I, Nr. 12 A.
- 20) Petrus spricht auf dem Apostelkonzil (Apg. 15, 7 ff.; zum Text und seinem Vorstellungscharakter vgl. oben Anm. 89). Ikonographie: vgl. Anh. I, Nr. 7 (und Tf. 24a, erstes Feld).
- 21) Petrus in Antiochia („Ab Judaea Antiochiam migrat“; vgl. Anm. 53). Ikonographie: vgl. Anh. I, Nr. 13 (und Tf. 24a, zweites Feld).
- 22) Abschied oder Meerfahrt von Antiochia nach Rom („Ab Antiochia Romam transiit“). Ikonographie: vgl. Anh. I, Nr. 13 und oben Anm. 53 und 85.