

ANDRZEJ GRZYBKOWSKI

»Concordia apostolorum« – eine gotische Skulptur in Liegnitz

Mit 6 Abbildungen

Während der Ausgrabungen in der St. Petrus- und Paulus-Pfarrkirche in Liegnitz wurde 1974 im Kellergeschoß einer der Kapellen in der Schuttschicht ein Standbild der Schutzheiligen der Kirche entdeckt¹. Dies war aber kein neuer Fund, sondern eine Wiederentdeckung: Die Statue war schon 1878 dem Verfasser der Monographie der Kirche, H. Ziegler, vertraut². Die sorgfältig konservierte Skulptur³ war auf zwei Ausstellungen in Warschau und in Liegnitz gezeigt worden, wonach sie in die Kirche wieder zurückkehrte. Das Standbild (Abb. 3–5), 123 cm hoch, besteht aus miozänem Kittquarzit aus der Gegend um Bunzlau/Schlesien. Es blieb noch die ursprüngliche blaue und rote Polychromie auf dem Mantel der Heiligen sowie auch das Ocker auf den Gewändern sichtbar. Auf der Rückseite ist die Skulptur nicht ausgearbeitet. Die Körper der Figuren schmelzen in einen kompakten, geschlossenen Block zusammen, der in der Mitte durch eine tiefere Falte des Gewandes getrennt ist. Die beiden schmalen Gestalten sind mit einem gemeinsamen Mantel umhüllt. Frontal betrachtet, legen sie ihre Arme umeinander: Der links stehende Heilige umarmt die linke Schulter seines Gefährten mit seiner linken Hand und der rechte – umgekehrt – die rechte Schulter des anderen mit seiner Rechten. Dieser hält in der zweiten Hand ein Buch als Attribut. In dem heute fehlenden Attribut des linken Apostels ist auch ein Buch (oder eine Rolle) zu vermuten. Das Buch oder die Rolle kennzeichneten die Ikonographie der Apostelfürsten in der deutschen

1 E. SZYMAŃSKA, Konservatorische Dokumentation, Krakau 1978, Maschinenschrift im Archiv der Akademie der Schönen Künste in Krakau.

2 H. ZIEGLER, Die Peter-Paul-Kirche zu Liegnitz nach ihrer Geschichte und ihrem heutigen Bestande..., Liegnitz 1878, S. 177: »Bei zweien [Gestalten] liegen die abgebrochenen Köpfe daneben. Eins ist eine Doppelgestalt von zwei sich eng umschlingenden Männern.« Nach ungefähr dutzend Jahren verzeichnet auch H. LUTSCH (Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. III. Der Reg.-Bezirk Liegnitz, Breslau 1891, S. 214–215) das Bestehen der Skulptur. Ihre spätere Geschichte bis auf 1972 ist unbekannt.

3 Die gesamte Skulptur wurde gereinigt und an den Ansätzen der Köpfe ergänzt.

Kunst bis in das 13. Jahrhundert; Sonderattribute wie Schwert bei Paulus und Schlüssel (oder Hahn, Fisch und anderes) bei Petrus traten erst im 14. Jahrhundert auf⁴. Gemäß der in der mittelalterlichen Bildtradition üblichen Konvention soll Petrus auf der rechten Seite – der Ehreenseite – und Paulus auf der linken erscheinen.

Die ikonographische Geschichte des Themas dieser Skulptur – der Begegnung der hll. Petrus und Paulus in Rom – wurde erst vor kurzem, kunstwissenschaftlich abgehandelt⁵. Die Studie von Kessler erscheint in den Schlußfolgerungen dermaßen erschöpfend und bahnbrechend, daß hier ohne eingehenden Kommentar Bezug darauf genommen werden darf. Die früheste bekannte Darstellung der Begrüßung des hl. Paulus durch den hl. Petrus vor der Stadtmauer Roms ist ein Fresko im Mittelschiff in S. Paolo fuori le Mura aus dem 5. Jahrhundert, das aber nicht erhalten ist und bekannt ist durch eine Aquarellzeichnung von 1634, auf der sich die Apostel umarmen, beobachtet von einer Gruppe von Zuschauern. Als weiteres frühes, auch in das 5. Jahrhundert datiertes Beispiel ist ein Elfenbeinrelief in Castellammare di Stabia (Antiquarium Stabiano) zu nennen, das einen Kamm schmückt und von Kessler für eine Gürtelschnalle gehalten wird. Weitere von Kessler angeführte Darstellungen des Themas sind: die Mosaiken des Oratoriums des Papstes Johannes VII. (705–707) an der Alt-St. Peters-Basilika, bekannt aus einer neuzeitlichen Nachzeichnung, und die Fresken in der St. Johannes-Kirche in Müstair (um 800), in S. Pietro in Tuscania (zweites Viertel des 12. Jahrhunderts – Abb. 6), in S. Maria in Monte zu Marcellina (12. Jahrhundert) sowie im Portikus von Alt-St. Peter im Vatikan (13. Jahrhundert).

Als die am meisten bekanntesten sind hier die Bilderfolgen aus dem Leben beider Apostel auf den sizilianischen Mosaiken zu nennen. Das

4 W. BRAUNFELS, Petrus Apostel, Bischof von Rom, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von W. BRAUNFELS, Bd. 8, Rom u. a. 1976, Sp. 161, 164. – M. LECHNER, Paulus, ebenda, Sp. 131, 133. – J. KĘBŁOWSKI (Zapomniany zespół gotyckich posągów w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy, »Szkice Legnickie« XIII, 1987, S. 170, 174, 175, 182, 186–187 u. 188, Abb. 6–7 auf S. 175) erkannte in der Liegnitzer Doppelfigur die Gruppe der Heimsuchung, zugleich aber nannte er sie auf S. 177 als Darstellung Christi mit dem hl. Johannes. Da sich keine der von ihm besprochenen Skulpturen mit diesem Thema verbinden läßt, ist es zu vermuten, daß es eine andere Bezeichnung des vor- und nachher als Heimsuchung genannten Standbildes ist.

5 H. L. KESSLER, The Meeting of Peter and Paul in Rome: An emblematic Narrative of spiritual Brotherhood, »Dumbarton Oaks Papers« 41, 1987, S. 265–275. Früher hat schon C. K. CARR versucht, das ikonographische Material zusammenzustellen, und zwar in der von Kessler nicht zitierten Dissertation: Aspects of the Iconography of Saint Peter in Medieval Art of Western Europe to the Early Thirteenth Century, Case Western Reserve University 1978.

Treffen von Petrus und Paulus in Rom ist im Mittelfeld der nördlichen Wand der Capella Palatina in Palermo (1159–1166) dargestellt: Im Profil aufgefaßt, umarmen sich die Apostel, sich voreinander verbeugend. Kurz danach, um 1174, wurde dieselbe Szene auf dem Mosaik der nördlichen Kapelle der Kathedrale in Monreale dargestellt (Abb. 7): Die Begegnung der Heiligen wurde hier auch in der Profilauffassung und die Figuren in dynamischer Bewegung gezeigt. In der Bauplastik erschien die Szene sehr selten, beispielsweise auf der Archivolte des Mittelportals des Domes in Sessa Aurunca (Caserta, um 1190).

Das Treffen der Apostelfürsten geht auf eine außerbiblische Legende zurück⁶. Diese apokryphe Schrift verteidigt den Primat des Petrus, der die katholische Gemeinde in der Ewigen Stadt bereits verwaltet haben sollte, bevor Paulus dorthin kam. In den apokryphen Texten und in der auf ihnen fußenden Ikonographie wurden die Apostelfürsten in vollkommener Eintracht und im Zusammenwirken vorgestellt. Die Idee der *Concordia apostolorum* betonte die Gleichstellung und Eintracht beider Apostel. Die bisherige Forschung deutete das Verhältnis dieser Vorstellung zu den apokryphen Texten als eine einfache Abhängigkeit des Bildes vom Worte, als einfache Übertragung des Literarischen in das Bildhafte. Kessler vertritt dagegen die Ansicht, daß die Ikonographie des Treffens eine ad hoc entstandene, und nicht unbedingt in der schriftlichen Überlieferung wurzelnde Formel gewesen sein könnte, wie es zum Beispiel in dem Relief in Castellammare der Fall sei – in der Ortschaft, in deren Nähe der aus Malta kommende Paulus gelandet war und wo dieses Ereignis in der einheimischen Überlieferung fixiert wurde. Durch mündliche Tradition oder durch apokryphe Schriften angeregt, sei diese Darstellungformel geschaffen worden, um den Gedanken der *Concordia apostolorum* auszudrücken. Das griechische Original der apokryphen Quelle – *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*⁷ – wurde, wie man heute annimmt, erst etwa zwischen 450 und 550 »zusammengestoppelt«. So wurde auch die literarische Fassung des Themas allmählich geformt. Nach Kessler läßt der jetzige Forschungsstand die frühen

6 C. K. CARR (wie Anm. 5), S. 145.

7 Acta apostolorum apocrypha, hg. von R. A. LIPSIUS, Bd. 1, Hildesheim 1959 (Nachdruck), S. 121: Haec et his similia dicente Paulo perrexerunt Iudaei ad Petrum et dixerunt ei: Paulus ex Hebraeis uenit, rogat te ut uenias ad eum, quoniam hi qui eum adduxerunt dicunt non eum se posse dimittere, ut uideat quem uult, antequam eum Caesari insinuent. Audiens haec Petrus gaudio gauisus est magno et statim exurgens perrexit ad eum, uidentes autem se prae gaudio fleuerunt et in amplexibus suis diutissime morati inuicem se lacrimis infuderunt.

Darstellungen des Treffens Petri und Pauli von keiner bestimmten literarischen Quelle herleiten; übrigens sei es, so Kessler, nicht sehr wichtig, nach einem präziseren Ursprung dieser Darstellungen zu suchen, da das Verhältnis zwischen den beiden Darstellungsmodi, dem bildhaften und dem textlichen, fließend und wechselnd geblieben sei. Sowohl im Text als auch im Bild galt dieses Ereignis immer als Symbol für die brüderliche Versöhnung, die für die Entstehung der römischen Kirche grundlegend gewesen sei.

Wenn es auch die apokryphe Schrift sowohl in griechischer als auch in lateinischer Fassung gab und die auf sie zurückgreifenden Bilddarstellungen des Treffens auch in der byzantinischen Kunst erschienen, behauptet Kessler (in Anlehnung an Ernst Kitzinger) doch, daß die vorbildgebenden Quellen für die sizilianischen Mosaiken von westlicher Provenienz gewesen seien. In Byzanz seien die Darstellungen der Umarmung der Apostelfürsten kein einziges Mal in eine erzählerische Bildfolge aufgenommen worden. Man kann jedoch mit der Behauptung Kesslers kaum übereinstimmen, daß sich die byzantinischen Meister für das Thema des Treffens des Petrus mit dem nach Italien gekommenen Paulus gar nicht interessierten, und zwar wegen seiner offenkundig römisch-päpstlichen Deutung. Dagegen spricht die von Kessler selbst zusammengestellte Aufzählung von byzantinischen Kunstwerken, die mit einem Elfenbeinrelief aus dem 10. Jahrhundert (London, Victoria & Albert Museum – Abb. 8) und einem Psalter aus dem 12. Jahrhundert (Athen, Nationalbibliothek) beginnt⁸ und mit spätbyzantinischen Ikonen endet⁹. In Bezug auf die Liegnitzer Skulptur ist die Feststellung von K. Kreidl-Papadopoulus von Belang, daß die Verselbständlichung der Darstellung des Petrus- und Paulus-Treffens spätestens nach der Ikonoklasmus-Periode vollbracht wurde. Aus dem Erzählungskontext herausgerissen, wirkte die Darstellung der *Concordia fratrum* noch intensiver.

8 Das von KESSLER (wie Anm. 5), S. 265, Anm. 6, als frühestes Beispiel genannte koptische Gewebe aus dem 8. Jh. scheint eher die Heimsuchung darzustellen (M. BYSTRIKOVA, Koptskaja tkan VI–VIII vekov, »Soobščeniija Gosudarstvennogo Ermitaza« 49, 1984, Abb. auf der S. 59).

9 Z. B. das in Konstantinopel 1370–1390 entstandene Tondo (G. RUZSA, Quelques icones du Musée des Arts Décoratifs à Budapest, »Bizantion« 54, 1984, S. 638–639, Abb. 1–2) oder die kleine Ikone (um 1400) im Kunsthistorischen Museum in Wien (K. KREIDL-PAPADOPOULUS, Die Apostel Petrus und Paulus einander umarmend, in: Kunst der Ostkirche, Ikonen, Handschriften, Kunstgeräte. Ausstellung des Landes Niederösterreich, Stift Herzogenburg, Wien 1977, Kat.-Nr. 3, S. 125). Auf goldenem Hintergrund wurden da die Büsten der Apostel en trois quarts dargestellt; die Apostelfiguren legen einander Hände auf die Schultern und berühren sich mit ihren Köpfen.

Abb. 3
Standbild der hll.
Petrus und Paulus,
Sandstein, Liegnitz,
Pfarrkirche





Abb. 4
Standbild der
hll. Petrus und Paulus,
Sandstein, Liegnitz,
Pfarrkirche



Abb. 5 Standbild der hll. Petrus und Paulus, Sandstein, Liegnitz, Pfarrkirche

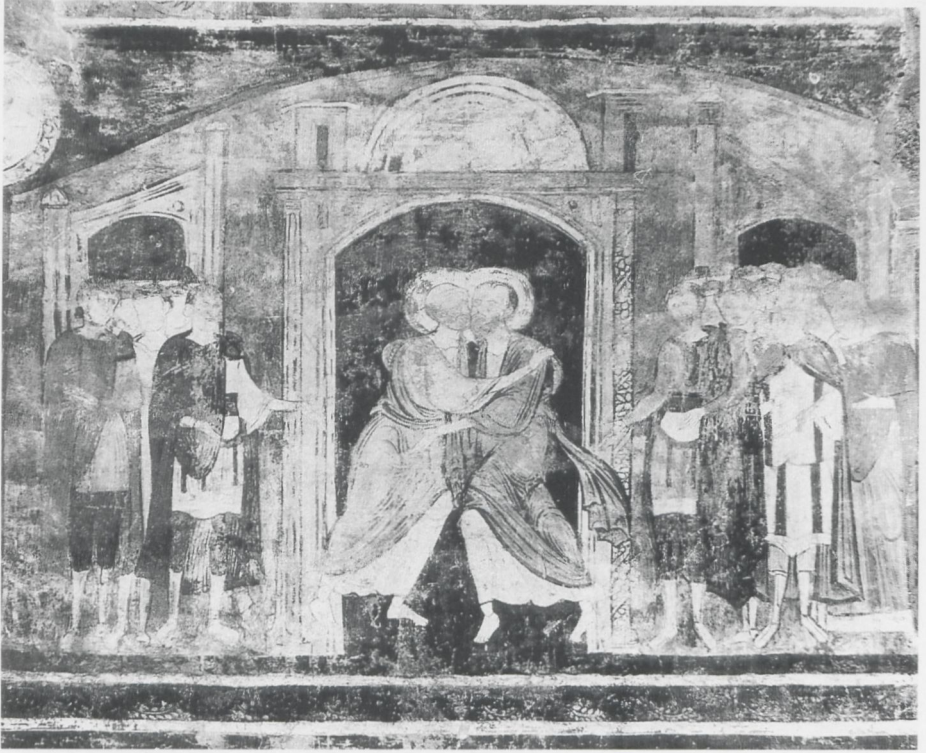


Abb. 6 Begegnung der hll. Petrus und Paulus in Rom, Fresko, 2. Viertel des 12. Jahrhunderts, Tuscania, S. Pietro



Abb. 7 Begegnung der hll. Petrus und Paulus in Rom, Mosaik, um 1174, Monreale, Dom, Nordkapelle



Abb. 8 Begegnung der hll. Petrus und Paulus in Rom, byzantinisches Diptychon, Elfenbeinrelief, 10. Jahrhundert, London, Victoria + Albert Museum

Es muß zwischen der Szene der Begrüßung der beiden Apostel in Rom und der des Abschieds vor ihrem Märtyrertod unterschieden werden. Die beiden Erzählmomente auseinanderzuhalten, ist freilich nicht immer ganz möglich, denn selbst wenn eines der beiden Themen in der literarischen Fassung auch schon kristallisiert und verwurzelt war, konnte die Umarmungsformel in der Ikonographie ohne weiteres zu beiden Szenen verwendet werden. So könnte das oben angeführte Londoner Relief anhand des Zusammenhangs mit der Koimesis-Szene eben den Augenblick des Abschieds darstellen, genauso wie manche spätbyzantinischen Ikonen. Wahrscheinlich sind es eben die griechischen Einflüsse, denen das Erscheinen des letzten Treffens der Apostelfürsten in der italienischen Kunst am Ende des 13. Jahrhunderts zu verdanken ist, gegründet auf ein Fragment der *Epistola S. Dionysii* (Text aus dem 6. Jahrhundert, die lateinische Übertragung aus dem 9. Jahrhundert); in Italien wird dieses Bildthema ansonsten bis in die Barockzeit weiterleben¹⁰.

Die Darstellung der Umarmung zweier Menschen geht auf einen der allgemein verbreiteten Bildtopoi zurück und macht ein Sinnbild von nahezu emblematischer Beweiskraft aus. Sicherlich zählt sie zu den sich am stärksten auswirkenden Rahmenthemen der europäischen Bildtradition¹¹. Die Begrüßung der Apostel erscheint hier nur als eine der Verwendungsarten der spätantiken Pathosformel der *Concordia fratrum*. Aufschlußreich ist es in diesem Zusammenhang, daß sich in der Kirche S. Paolo fuori le Mura in Rom gegenüber dem Paulus-Zyklus eine alttestamentliche Bilderfolge mit einem anderen Brudermotiv befand – dem des Moses und Aarons, deren gemeinsame Tätigkeit auch mit dem Umarmungsakt begonnen hatte. Die Parallele zwischen dem Gründer der christlichen Kirchengemeinde und dem alttestamentlichen Gesetzgeber war ein Topos von enormer Popularität. Auch das Treffen verschiedener alttestamentlicher Brüder war dabei für die Auffassung des Treffens Petri und Pauli vorbildlich, als Motiv für die Vorstellung der

10 M. LECHNER (wie Anm. 4), Sp. 148 identifiziert die Szene der Begrüßung des hl. Petrus und Paulus in Rom – am Beispiel des Freskos in Tuscania – mit dem Thema des Abschieds beider Apostel vor ihrer gemeinsamen Marter. Solche Gleichsetzung ist aber falsch, da die Anfänge des erstgenannten Bildthemas greifen nicht, wie Lechner schreibt, in die Mitte des 12. Jh., sondern noch in das 5. Jh. zurück. Lechners Meinung, daß der ikonographische Vorgänger der Abschiedsszene die des Besuchs Pauli bei dem gefangengehaltenen Petrus (beispielsweise auf dem Fresco Filippino Lippis in Florenz) gewesen wäre, stimmt nicht mit dem Inhalt des Stichwortes »Petrus« in demselben Band des Lexikons (W. Braunfels, wie Anm. 4, Sp. 171).

11 J. BIAŁOSTOCKI, Die »Rahmenthemen« und die archetypischen Bilder, in: DERS., Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966, S. 114.

Eintracht von zwei geistigen Brüdern, die gemeinsam ihre Mission zu führen hatten. Als eine der am frühesten erschienenen Auffassungen des Rahmenthemas des brüderlichen Zusammenwirkens ist das biblische Thema der Begegnung Josephs mit seinem Vater und seinen Brüdern in Ägypten zu nennen. Die früheste monumentale Darstellungsfolge des Lebens Josephs befand sich in S. Paolo fuori le Mura (5. Jahrhundert) und ist uns unter anderem vermittelt durch die oben erwähnten barocken Aquarell-Nachzeichnungen vertraut¹². Die Umarmungsgebärde prägt auch die syrische Darstellungsformel der Heimsuchung, die vom 6. Jahrhundert an verwendet wurde¹³. Kessler führt hierzu auch weitere ikonographische Zusammenhänge des Treffens und des Küssens der Apostelfürsten an: die Begegnung des hl. Paulus des Eremiten mit dem hl. Antonius (S. Angelo in Formis) und die Umarmung des hl. Heribert mit dem König Heinrich auf dem berühmten Reliquiar in Köln.

Daß das Rahmenthema der brüderlichen Umarmung schon in der vorchristlichen Zeitperiode hervortrat, beweist nicht allein das von Kessler angeführte Beispiel der sich umarmenden Dioskuren auf einem koptischen beinernen Relief (Triest, Museo Civico, Anfang des 4. Jahrhunderts), sondern vor allem die allgemein bekannten Porphyrgruppen der Tetrarchen in Venedig und Rom. Die Skulptur aus Piazzetta, entstanden etwa zwischen 300 und 305, ist von römisch-ägyptischer Herkunft¹⁴. Die Umarmungsgebärde bedeutet hier selbstverständlich keine Begrüßung, sondern die *Concordia fratrum* als Paradigma der Eintracht gleichgestellter, souveräner, zugleich aber miteinander zusammenwir-

12 U. NILGEN, Joseph von Ägypten, in: Lexikon (wie Anm. 4), Bd. 2, Sp. 430. – Umfassende Bilderfolgen in byzantinischen Buchillustrationen und Elfenbeinreliefs wurden vom 6. Jh. an in so berühmten Werken dargestellt wie auf dem Thron Maximians in Ravenna (vor 546), in der Wiener Genesis (2. Hälfte des 6. Jh.) und später auf den Fresken in S. Maria Antiqua (2. Hälfte des 8. Jh.).

13 M. LECHNER, Heimsuchung Mariens, in: Lexikon (wie Anm. 4), Bd. 2, 1970, Sp. 230. – G. SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 66. – E. MÂLE, Religious Art in France, The Twelfth Century. A Study of the Origins of Medieval Iconography, Princeton 1978, S. 62–63.

14 E. STRONG, La scultura romana da Augusto a Costantino, Bd. 2, Florenz 1926, S. 408–410. – R. DELBRUECK, Antike Porphyrwerke, Berlin-Leipzig 1932, S. 91. – R. BIANCHI-BANDINELLI, Rom. Das Ende der Antike. Die römische Kunst in der Zeit von Septimis Severus bis Theodosius I., München 1971, S. 278–282. – Quaderni e guide di archeologia. III Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano ..., hg. von R. CALZA, Rom 1972, S. 98–105. – C. K. CARR, (wie Anm. 5), S. 150. – H. P. L'ORANGE und R. UNGER, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen. 284–361 n. Chr., Berlin 1984, S. 6–12. – A. EFFENBERGER, Probleme der Stilentwicklung in der Kunst des frühen 4. Jahrhunderts, in: Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriss, hg. von F. MÖBIUS, Dresden 1984, S. 123–131.

kender Herrscher¹⁵. Auf die morgenländische Genese des Urbildes verschiedener *Concordia fratrum*-Darstellungen weisen nicht nur die Herkunft der Tetrarchengruppe oder der obenerwähnte syrische Auffassungstypus der Heimsuchung hin, sondern auch die Tatsache, daß die offenherzige, ausgelassene Umarmung zweier Personen in der Begrüßungsgeste eine typisch östliche Pathosformel war, im Gegensatz zum römischen, zurückhaltenden Händedruck¹⁶. Dieser Unterschied zwischen den beiden Sitten und den ihnen entsprechenden Bildformeln ist eines Sonderstudiums wert, welches auch die vorchristliche Überlieferung behandeln würde. Die obenbeschriebene Begrüßungsformel, die *Cotidiana oscula*, wurde allmählich vom 3. Jahrhundert an den Herrschern vorbehalten, um später ausschließlich nur ihnen zugebilligt zu werden¹⁷.

Kessler macht darauf aufmerksam, daß in den erzählerischen Darstellungen des Petrus- und Paulus-Treffens – abgesehen von der schwankenden Anzahl der Zeugen – das Hauptmotiv der Umarmung unverändert blieb. Der »emblematischen« Beweiskraft dieses Motivs ungeachtet, wurde jedoch die Szene des Treffens eigentlich nur in einem einzigen Werk zu zwei Hauptgestalten reduziert – dem in Castellammare. In seiner Analyse eines deutschen illuminierten Manuskripts der Geschichte Petri und Pauli weist Kessler auf die Weglassung des *Concordia*-Motivs hin, das angeblich nie über die Alpen gelangt ist und allein für die italienische Ikonographie maßgebend gewesen sei. Dagegen spricht aber schon das eine Beispiel, das etwas später als die Liegnitzer Skulptur entstanden ist – eine der Malereien des Bilderzyklus der Petrus-Legende auf den Chorschranken des Kölner Domes (etwa nach 1332)¹⁸: Der hl. Petrus, mit der Mitra bekleidet, umarmt den hl. Paulus. Frühere Objekte, die als Anregung für die Liegnitzer Skulptur gedient haben könnten, sind allem Anschein nach – bedauerlicherweise – nicht erhalten geblieben.

Im Gegensatz zu allen erzählerischen Darstellungen, die die dynamischen Handlungsaspekte der Begrüßungs- und Umarmungsszene hervorheben, wird das Liegnitzer Standbild durch ausgeprägt hieratische

15 Zu anderen Konstantinopler Denkmälern, die die kaiserliche Familie mit den sich umarmenden Söhnen darstellen – s.: Quaderni e guide (wie Anm. 14), S. 101–102.

16 E. STRONG (wie Anm. 14), S. 410.

17 F. ZEVI, Tetrarchi, in: Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale, Bd. 7, Rom 1966, Sp. 782.

18 P. CLEMEN, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinland, Düsseldorf 1930, S. 188, Fig. 204, Taf. 39. – R. HAUSHERR, Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300–1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Kolloquiums, Köln 1974, S. 32, 34.

Bewegungs- und Leblosigkeit gekennzeichnet. Die Figuren wirken streng, wenn man sie frontal ansieht; die Umarmungsgeste wurde auf das simple Auflegen der Arme um die Schulter beschränkt; in den freien Händen halten die beiden Apostel Attribute; die parallel gerichteten Köpfe wenden sich nicht zueinander, die Augen starren in die Ferne. Eine solche Umwandlung der an sich erzählerischen Handlung in ein hieratisches Standbild verleiht der Skulptur den Rang einer ikonographischen Rarität.

Die Liegnitzer Statue ist gekennzeichnet durch die plastisch-stereometrische Kompaktheit der blockförmigen, kubischen Figurenkörper mit den Köpfen, die so wirken, als ob sie gesondert auf diesen vertikalen Block aufgesetzt worden wären. Der hybride, zweiköpfige Körper ist streng frontal aufgefaßt – statisch, steif, starr, ohne Kontrapost. Die vollkommene Kompaktheit und Blockförmigkeit ist nicht nur in der Frontal-, sondern auch in der Seitensicht bemerkbar. Die gefühlsmäßige Regung der Umarmung zweier sich einander nahe stehender Menschen, die hier zu erwarten wäre, wurde auf eine jeder Emotion entzogene Geste beschränkt. Obgleich die Arme eng an den Körpern liegen und die Form der Skulptur zu einem kubischen Block tendiert, besteht dieser jedoch gar nicht aus einem Rumpf: Die Anatomie ist durch den Faltenwurf ersetzt worden – anstatt der realen Körperanatomie kommt hier also die »Anatomie« der Gewänder zur Geltung. Auch die Details sind ohne Naturtreue dargestellt: die Hände übermäßig vergrößert, die Arme beinahe karikativ verkürzt und das Kopf- und Barthaar dekorativ behandelt.

Für die Datierung der Liegnitzer Skulptur besonders maß- und hinweisgebend sind der längliche, parallel ausgehobene Faltenwurf samt seiner plastischen Rundlichkeit und insbesondere die Ausführungsweise der linken Mantelfläche mit den differenzierten Verknickungen und Faltungen. Im Gegensatz zu diesen ausgeprägten gotischen Stilmerkmalen gehen die übrigen Eigenschaften – die steifen und hieratischen Posen, überhaupt kein Kontrapost, der Ausdruck der Gesichter, besonders der des hl. Petrus – noch auf die romanische Formensprache zurück. Auch einige Details rühren davon her: Die Kopfbedeckungen und die von ihnen herunterfallenden, zusammengeflochtenen Haare erinnern an Darstellungen aus dem 12. Jahrhundert¹⁹. Hierzu gehören auch die Darstellungsweise der Augen, die beinahe karikative Verkürzung der einander um die Schulter gelegten Arme, die Unförmigkeit der Hände.

19 Z.B. das Doppelgrabmal in der Franziskanerkirche in Nancy bzw. die Figur Christi auf dem Stiftungsympanon der Rotunde in Strzelno (Kujawien).

Somit haben wir es hier mit einer heterogenen Mischung der romanischen Stilmerkmale, der Formen der klassischen Gotik des 2. Viertels des 13. Jahrhunderts und der des ihm (der Systematik von H. Weigert gemäß) nachfolgenden sogenannten »starren« Stils zu tun, wobei die Kennzeichen der letztgenannten Stilphase die Oberhand gewinnen, und zwar durch die Vereinheitlichung des Rumpfes, der Glieder und der Gewänder zu einem Block, die harte Modellierung der parallelen, vertikalen Falten, eine allgemeine Starrheit und einen Schematismus. Nimmt man aber Rücksicht auf die geringe künstlerische Qualität des Werkes, kann sich unsere stilistische Charakterisierung etwas überschwänglich ausnehmen. Dessen ungeachtet bringt sie uns zu folgendem Aufschluß: Ist der längliche, einheitliche Faltenwurf (zwar hier vereinfacht) Kennzeichen der klassischen Gotik, das noch die Phase der »Erstarrung« um 1250 bis 1270 überdauert hat, und sind zugleich in der Liegnitzer Skulptur die für das 14. Jahrhundert typischen Stilmerkmale kaum zu finden, so kann das Standbild vom 3. Viertel des 13. Jahrhunderts datieren²⁰.

Das nicht sehr hohe künstlerische Niveau, das hier auch aus der stilistischen Uneinheitlichkeit resultiert, erschwert nicht nur eine präzisere Datierung, sondern vor allem die genauere Bestimmung des künstlerischen – höchst wahrscheinlich deutschen – Milieus des Bildhauers. In der schlesischen Plastik gibt es kein Werk, mit welchem die Liegnitzer Skulptur in Beziehung gebracht werden könnte. Obgleich die Bildhauerkunst Schlesiens im 4. Viertel des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts vom Marburger Kunstmilieu beeinflusst wurde²¹, läßt sich in der Skulptur in Liegnitz noch keine Spur dieser stilistischen Beziehung entdecken (was die Datierung in das frühere Jahrhundertviertel bekräftigt).

Die jetzige Form der Liegnitzer Petrus- und Paulus-Kirche – die dreischiffige Pseudobasilika – stammt aus der Zeit von etwa 1328 bis 1390²². Die Skulptur muß also zur Innenausstattung der früheren Kirche gehört haben. Eine von Herzog Heinrich dem Bärtigen ausgestellte Urkunde nennt als in Liegnitz befindlich neben der Liebfrauenkirche

20 J. KĘBŁOWSKI (wie Anm. 4) datierte die Skulptur viel zu spät: in die dritte Tertiale des 14. Jh. – und verband sie, leider auch irrtümlicherweise, mit vier anderen gotischen Standbildern aus der Kirche in eine Werkstattgruppe.

21 J. KĘBŁOWSKI, Posąg księżny Salomei Głogowskiej, »Studia Muzealne« 5, 1966, S. 30.

22 M. ZŁAT, Najstarsze sklepienia sieciowe w Polsce, »Kwartalnik Architektury i Urbanistyki« 18, 1972, H. 1, S. 4–5 (mit dem Literaturverzeichnis in der Anm. 3, S. 4). – J. ROZPĘDOWSKI, Kościół św. Piotra i Pawła w Legnicy, »Szkie Legnickie« 8, 1974, S. 231.

auch eine St. Petrus-Kirche²³. H. Ziegler nahm an, daß sie schon Ende des 12. Jahrhunderts bestanden habe²⁴. Der neuesten archäologischen Forschung nach war sie gemauert²⁵. Sonst ist von ihrem Aussehen nichts mehr bekannt. Daß sie aber ein ziemlich stattliches Gebäude gewesen sein muß, läßt sich aus ihrem Rang als Pfarrkirche folgern sowie auch daraus, daß ein anderer Bestandteil ihrer Ausstattung erhalten geblieben ist – ein frühgotisches metallenes Taufbecken, das in die letzte Dekade des 13. Jahrhunderts zu datieren ist. Es wurde darauf hingewiesen, daß es keine unmittelbaren Analogien weder zu dessen Formgebung und Komposition, noch zu dessen ikonographischem Programm gibt²⁶. Wenn einzelne Motive auch auf anderen Taufbecken erscheinen, ist jedoch ihre Anordnung in dem Liegnitzer Werk vollkommen einmalig und durch eine seltene Logik und den inhaltlichen Reichtum an Zusammenhängen mit dem ersten Sakrament geprägt. Das Liegnitzer Taufbecken bleibt also ein Unikum in der Kunst des Mittelalters, was die Tatsache verständlicher erscheinen läßt, daß für dieselbe Kirche die ebenso einzigartige Skulptur der hl. Petrus und Paulus bestellt worden ist. Das monumentale Standbild der Kirchenpatrone läßt sich schwer als an einem der Langhauspfeiler befindlich vorstellen, wie es J. Kębliński suggeriert; es ist eher zu vermuten, daß es sich am Mittelpfeiler des Hauptportals befand.

Die ikonographische Sonderbarkeit der Liegnitzer Figur verbindet sich gewissermaßen mit ihrer gleichsam in eine Naivität geratenen Formgebung. Die Idee der *Concordia apostolorum* wurde hier in eine körperliche Buchstäblichkeit übertragen. Der Grund dafür war sicherlich nicht nur der Mangel am Können des Meisters, sondern wohl auch die Tatsache, daß ihm die ikonographischen Vorbilder anscheinend nicht vertraut waren. Die Ursache der ikonographischen Kuriosität – der hieratischen Auffassung des an sich durchaus dynamischen Themas –

23 Regesten zur schlesischen Geschichte, hg. von C. GRÜNHAGEN (Codex diplomaticus Silesiae, Bd. 7), Breslau 1884, T. 1, Nr. 126, S. 92; – W. URBAN (Hg.), Katalog dokumentów Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. T. 1: Dokumenty oznaczone sygnaturami alfabetycznymi, Rom 1970, Nr. 2, S. 1. – H. LUTSCH (wie Anm. 2), S. 207. – H. ZIEGLER (wie Anm. 2), S. 171, Anm. 1 (Dedi quoque ei [Beato Bartholomeo] Molendinum juxta Sanctum Petrum in Liegnitz).

24 H. ZIEGLER (wie Anm. 2, S. 171) berief sich auf das Manuskript aus dem Anf. 19. Jh., in dem E. Werderman Informationen über die Geschichte der Stadt zusammengestellt hat; nach einer Notiz sei die Kirche 1192 erbaut worden und so wie die Liebfrauenkirche aus Stein gebaut sein sollte.

25 J. ROZPĘDOWSKI (wie Anm. 22).

26 M. PIETRUSIŃSKA, Późnogotycka chrzcielnica brązowa w Legnicy, »Biuletyn Historii Sztuki« 22, 1960, Nr. 1, S. 3–34.

muß in der Entfernung Schlesiens von den maßgebenden Kunstzentren gesehen werden.

Dafür, daß die Art und Weise, hieratisch-ikonische Kultbilder durch die Herauslösung eines Motivs aus einer narrativen Szene zu schaffen, im damaligen Schlesien öfters praktiziert wurde, spricht das Beispiel der aus der Dominikanerkirche in Frankenstein (Ziębice) stammenden Steinfigur Christi, der die Seele Mariens in seinen Händen hält (Muzeum Narodowe, Breslau; um 1300)²⁷. Auch hier wurde ein Bestandteil des erzählerischen Schemas der byzantinischen *Koimesis* zur selbständigen Darstellung herausgelöst.

27 E. WIESE, Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jh., Leipzig 1923, S. 19, 73. – B. GULDAN, Śląska rzeźba kamienna XII–XVI w. (Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu), Breslau 1989, Kat.-Nr. 13, S. 27f., Abb. 13.