

Eine neue Aufnahme der Bronzes Statue des Apostelfürsten Petrus.

Von Prof. Dr. WITTIG in Breslau.

Nach der allgemeinen Ansicht der Kenner des christlichen Altertums versprechen die Gewandstudien unter allen anderen Bemühungen um die Lösung der schweren chronologischen Fragen immer noch die sichersten Resultate, besonders dann, wenn sich ein Bildwerk durch ganz eigenartige Gewandung der dargestellten Personen auszeichnet. Wir haben in einem früheren Aufsatz (siehe R. Q. S. 1913. Heft 1) die Methode der Gewandstudien auf das königlichste aller altchristlichen Denkmäler, die Petrusbronze im Vatikan, angewendet und sind auf diesem Wege zu einem überraschend frühen Datum gekommen. In dieser Abhandlung möchten wir ein neues methodisches Mittel vorschlagen, um der Erforschung dieses Kunstwerkes einen kleinen Dienst zu leisten: die Betrachtung der Statue von einem neuen und zwar, wie wir denken, dem ursprünglichen Standpunkte der altchristlichen Beschauer, von dem aus sie ihr Schöpfer betrachtet wissen wollte. Dieses neue Mittel empfiehlt sich umso mehr, als es zu demselben Resultate führt, wie die Gewandstudien an der Statue.

Die Petrusbronze steht heute an dem nordöstlichen Kuppel Pfeiler von S. Peter, unweit der Grabstätte des Apostels, im Mittelschiff des Domes. So erhöht steht sie, daß der Fuß des Bildes gerade von den Lippen der Gläubigen erreicht wird, die ihm gern durch den Kuß des Fusses ihre Verehrung beweisen.

Der Apostelfürst thront auf einem Marmorsessel. Erhabenheit und Ruhe umgeben ihn. Wer ihn erblickt, mag sich leicht sagen: Das ist der Herr dieses königlichen Baues, in dem die Gottheit zu Gäste wohnt.

Doch vielen will das Bildwerk nicht gefallen. Die Erhabenheit, die stolze Haltung dünkt ihnen Starrheit und Ungeschick. Und sie haben wohl recht, aber nur, weil sie falsch sehen.



Fig. 1. Die Bronze nach einer der besten früheren Aufnahmen.

Dieser Umstand hat der kunsthistorischen Wertung des Werkes sehr geschadet. Ja, er hat die Beurteilung auf ganz falsche Bahnen gelenkt. Er war der Anlaß, daß die kunsthistorische Forschung — nicht zu ihrem besonderen Ruhme — beim Datierungsversuche zwischen Perioden schwankte, die etwa siebenhundert, achthundert Jahre auseinanderliegen. Schlechte Reproduktionen,

Oberflächlichkeit in der Betrachtung, häufiger Mangel eigener Anschauung und Vorurteile aller Art haben das ihrige dazu beigetragen.

Es lohnt sich, der Kunstforschung ein wenig auf ihren Irrwegen zu folgen, ehe wir uns auf jenen Betrachtungspunkt stellen, den uns ein glücklicher Zufall, oder was es sonst sei, gezeigt hat.

Das Problem der Bronzestatue vor Didron.

Die erste sichere Nachricht stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert. In der Schrift „De memorabilibus basilicae sancti Petri Romæ“ kommt Maffeo Vegio auf das Oratorium S. Martini zu sprechen, welches gleich an der Apsis der alten Peterskirche gelegen war, dort, wo jetzt der südwestliche Kuppel Pfeiler mit dem Standbilde der hl. Veronica steht. Dieses Oratorium war ausgezeichnet vor allen. Es hatte einen direkten Zugang zu der Basilika, in der Nähe des Andreasaltares, war also mit der Basilika zu einem einzigen Gebäude verbunden. Von ihm sagt Vegio: „Erat sane oratorium ipsum summae apud omnes devotionis, quam maximeque posita in ea imago aenea sancti Petri, transportata postmodum ad aliud Oratorium sanctorum Processi et Martiniani. Neque in tota basilica, post altare maius, ullus locus erat, ad quem maior prae devotione fieret concursus populorum“¹⁾.

Offenbar wußte Maffeo Vegio nichts über die Herkunft des Standbildes. Seit Menschengedenken war es in S. Martino verehrt worden. Seltsam ist es, daß er nicht einmal von irgendwelcher Legendenbildung erzählen kann.

Im XVI. und XVII. Jahrhundert quälten sich die Historiker und Dogmatiker scrupulös mit der Frage, warum Petrus zur Linken Pauli auf den Münzen und Siegeln dargestellt sei, und kümmerten sich wenig um die Herkunft der einzelnen Monumente.

Dann aber traten Torrigio, Ciacconio²⁾, Ciampini, Febei, Bonanni, Constanzo, Cancellieri und zuletzt Mignanti mit der uner-

¹⁾ Lib. 4, n 119 (Acta Sanctorum Boll. VII. Iunii S. 73).

²⁾ Ciacconio (Vitae et res gestae pontif. Rom. 1677, S. 996) weist die auch von Ughelli (Italia sacra, Sp. 170) gebrachte Nachricht zurück, dass der Kardinal Richardus Oliverius, ein Zeitgenosse des Maffeo Vegio, beim Neubau der

wiesenen Vermutung, ja Behauptung auf, das Werk sei von Leo d. Gr. durch Umguß des Jupiter Capitolinus geschaffen zum Andenken an den Sieg der Römer über Attila unter Petri machtvollem Schutz: „Il santo Pontefice però riconoscendo il felice successo della sua missione del valido patrocinio dell' Apostolo S. Pietro, volle attestare ad esso la sua profonda riconoscenza, e con questo nobilissimo scopo fece fare l'eneo simulacro di cui discorriamo, profittando del metallo in che era atteggiato il tanto famoso Giove Capitolino, e lo pose nella chiesa del monasterio di S. Martino, posto presso il muro occidentale . . . Di una doppia vittoria adunque questo simulacro insigne è monumento, del paganesimo cioè, e della barbarie, e da ciò ferma e stabile speranza ne sorge che colui, il quale in essa è rappresentato, ne otterrà vittoria novella e della barbarie e del paganesimo che si vuol far rivivere, e che guerra aspra ed incessante ha di nuovo rotto alla Chiesa di Dio“¹⁾. Glücklicherweise stützen sich die Hoffnungen des Christentums auf andere Fundamente ! Die genannten Historiker können uns nicht sagen, aus welcher Quelle sie so sichere Nachricht über die Petrusstatue geschöpft haben.

Solchen törichten Mutmassungen setzte im Jahre 1850 Domenico Bartolini die Krone auf. Er erklärte die Statue als die „causa ultima immediata“ der weltlichen Herrschaft des Papstes, machte die Severina aus der Geschichte Hippolyts zu einer Severa, der Gemahlin Philipps, diese wiederum zur Spenderin des Kunstwerkes.

Das Problem der Bronzestatue in den letzten vier Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts.

Das christliche Altertum hatte schlechte Verteidiger seines Rechts gefunden. Ihre einzige Tugend war die Einigkeit im Urteil. Aber die Beweise, mit denen sie ihr Urteil stützten, waren mehr als bedenklich. Gerade ihre Argumentation hat den altchristlichen Charakter der Petrusstatue in argen Mißkredit gebracht.

„aedes archipresbyteri S. Petri“ die Bronzestatue aus einer zerstörten Jupiterstatue geschaffen habe. (Auf diese Nachricht weist mich in dankenswerter Weise Herr Privatdozent Dr. Seppelt hin).

¹⁾ F. M. Mignantj, Istoria della ss. patriarcale Basilica Vaticana. Vol. I. Roma, Torino 1867 S. 294.

Ihr ängstliches Bemühen um schriftliche Nachrichten, gewaltsame Auslegung dieser oder jener Stelle erweckt wenig Vertrauen.

Da erging von Frankreich aus das kühne Wort: Die Petrusstatue ist ein Werk des XIII. Jahrhunderts. Didron, der treffliche Kenner des Mittelalters, schrieb es nieder. Er publizierte in seinen *Annales archéologiques* eine Arbeit Grimouards, welcher gerade behauptet hatte: „Aussi comme type primitif de saint Pierre ne connaissons-nous aucun monument qui nous inspire autant de confiance que l'antique statue en bronze. Cette oeuvre est, selon toute apparence du IV^e, ou tout au moins du V^e siècle. Adoptant cette date, plusieurs auteurs l'estiment, avec assez de vraisemblance, élevée par saint Léon le Grand en souvenir de la victoire morale emportée par lui sur Attila avec l'intervention du saint apôtre“.

Mit diesen letzten Worten war Grimouard zu weit gegangen. Unter die Abbildung der Statue in seiner Arbeit ließ der Herausgeber die Worte setzen: „Statue de St. Pierre, en bronze, XIII^e siècle“. Damit war der Bann der alten Auffassung gebrochen, obwohl der neuen noch alle Beweise fehlten. Es begann der Streit zwischen dem V. und dem XIII. Jahrhundert. Grisar hat in seiner Arbeit¹⁾ über die Statue diesen Streit dargestellt. Wir müssen zur Orientierung einige seiner Mitteilungen wiederholen. Es ist ein bedauerlicher Siegeszug der französischen Erfindung.

Erfreulicherweise ließ sich Garrucci nicht von Didron beirren. Es war kein gutes Zeichen für die neue Auffassung, daß dieser Kunsthistoriker, gestützt auf genaue Prüfung und Kenntnis fast aller Kunstwerke der ersten acht christlichen Jahrhunderte, die Statue in sein großes Bilderwerk aufnahm als ein Werk jener Zeit.

Eingeschlagen hat die französische Idee bei Wickhoff, der ihr bekanntester Verteidiger wurde²⁾. Daß man auf seine Autorität nicht zu schwören braucht, zeigt das Fehlschlagen seiner Forschungen über Cimabue.

Wickhoff sagt, die Statue zeige nicht den Charakter einer alternden Kunst, welche ohne Verständnis gewohnte Formen wiederholt, sondern vielmehr einer jungen Kunst, welche tastend neue

¹⁾ Grisar, *Analecta Romana* I. Roma 1899. S. 627 ff.

²⁾ *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig 1890. S. 108—114.

Versuche wagt. Trefflich! Wir werden ihn beim Worte nehmen, wenn auch Grisar nicht viel von solchen Unterscheidungen hält.

Unter der tastenden jugendlichen Kunst versteht Wickhoff die Kunst des XII. und XIII. Jahrhunderts. Damals ahmten die italienischen Meister ihre klassischen Vorbilder trefflich nach, und die Versuchung mag wirklich groß sein, ihnen ein Werk zuzuschreiben, welches der klassischen oder der altchristlichen Kunstforschung irgendwie unbequem wird. Und leicht ist es, bei der umfangreichen Nachahmung der alten Zeit, genügende Parallelen zum Beweise heranzuziehen und damit die gähnende Kluft zwischen der altchristlichen und mittelalterlichen Kunstübung zu überbrücken.

Auch Wickhoff hat Parallelen angeführt, z. B. die Statue Karls von Anjou im Konservatorenpalast zu Rom, die Statue auf dem Grabmal des Kardinals Guilelmo de Bray in Orvieto, die Figuren auf den Tabernakeln von S. Cæcilia und S. Paolo in Rom. Er wird sich dabei gar nicht bewußt, daß diese Parallelen keine Beweise seien für den mittelalterlichen Charakter der Petrusstatue, sondern einzig und allein für den antikisierenden Charakter der mittelalterlichen Kunstübung.

Auch aus der Gewandung will Wickhoff den mittelalterlichen Charakter der Petrusstatue nachweisen. Was er da sagt, läßt sich nur dann verstehen, wenn seine Erinnerungen an das Original und seine Parallelen in der klassischen Kunst schon sehr erblaßt waren¹⁾.

Wickhoffs Meinung wurde trotz ihrer schlechten Begründung bald die allgemeine. Man hatte nur die Wahl zwischen dem IV., V. und XIII. Jahrhundert, und da im IV. und V. Jahrhundert jegliche Parallele zur Petrusstatue fehlte, entschied man sich lieber für das XIII. Jahrhundert, in welchem sich wenigstens einige, wenn auch recht schwache Parallelen auftreiben ließen. Der Verfasser dieser Schrift war lange genug in diesem Irrtum befangen. Aber er tröstete sich mit den Koryphäen der deutschen Kunstwissenschaft, die ganz in Wickhoffs Fahrwasser gerieten. Darunter war Professor F. X. Kraus, V. Schultze, Detzel und A. Kuhn O. S. B. Viktor Schultze erklärt die Position derer, die für das V. oder VI. Jahrhundert eintreten, für ganz verloren. Das unterschreiben wir

¹⁾ Vgl. den ersten Aufsatz über die Statue (RQS. 1913. Heft 1).

nach einem Blicke auf die damalige Großkunst gern, ohne uns gleich in das XIII. Jahrhundert zu flüchten.

Wickhoffs Lösung war nach wie vor die Lösung der Gelehrten Frankreichs. Als solche proklamiert sie z. B. Barbier de Montault. Einer nur, Pératé, sagt anders: „Man weiß nicht, was man sagen soll. Die Parallelen fehlen ganz, um das vornehme Werk dem V. Jahrhundert zuzuschreiben. Man kann nur mit dem Kunstgefühl ohne schlagende Beweise die Aufstellung jener Gelehrten bekämpfen, welche es in das XIII. Jahrhundert verlegen. Welches Leben, welch großer, tiefer Ausdruck ist der Bronze gegeben!“

Auch in Italien hat Wickhoff vielen Beifall gefunden. Ein Anonymus erklärt im „Archivio storico dell'arte“¹⁾ die Petrusstatue als ein Werk der Schule Arnulfs.

Grisars Stellungnahme.

Pératé's Stimme wäre verklungen, wenn sich nicht der Mann geregt hätte, der durch seine Arbeiten über die Kunst- und Kulturgeschichte Roms der berufenste geworden ist, in unserer Frage ein Urteil zu fällen: Grisar.

Grisar weist Wickhoff so entschieden zurück, deckt so schonungslos die Blößen seiner Beweisführung auf, daß der Sieg der alten Auffassung für die Zukunft entschieden ist. In der neuen Auflage des Cicerone von Jakob Burckhardt wird der Wickhoff'schen Hypothese mit keinem Worte mehr gedacht.

Um uns selbst ein sicheres Fundament zu schaffen, geben wir ein kurzes Referat über Grisars Studien an dem Standbilde des Vatikans:

Es galt zunächst, das Werk auf sein Material und seinen Guß zu untersuchen. Obwohl zu einer chemischen Prüfung das notwendige Vergleichsmaterial fehlte, konnte Grisar doch feststellen, daß die Bronze nicht von guter Qualität ist. Auch der Guß ist nur mittelmäßig geraten. Es sind verschiedene Löcher geblieben. Und auch den schlechten Zustand der Fersen führt Grisar auf das schlechte Gelingen des Gusses zurück.

¹⁾ Jahrgang 1890 S. 228.

Sehr wichtig ist die Feststellung, daß die ganze Statue aus einem Guß ist. Es hatten nämlich einige — wohl in tadelswerter Verwechslung der Bronzestatue mit der Marmorstatue in den Grotten — behauptet, der Kopf, die Arme und die Schlüssel seien in später Zeit einem antiken Bronzeturso angelötet worden. Aber es läßt sich keine Spur davon aufdecken.

Einzelne Verletzungen der Statue sind wieder ausgebessert worden. Die beiden erhobenen Finger der Rechten sowie der linke Fuß waren abgebrochen. Unausgebessert blieb der untere Schlüsselbart. Falsch ergänzt ist ein Stück der Gewandung zwischen dem linken Fuße und dem Throne.

Die Statue war nur berechnet für den Vorder- und Seitenblick. Denn der Rücken ist nicht ausgegossen, heute freilich mit Gyps gefüllt. Die alte Kathedra ist leider verloren gegangen. Die neue ist keineswegs stilgerecht. Sie stört den Eindruck des Werkes.

Die artistische und archäologische Prüfung führt Grisar zu folgenden Resultaten :

1. Gewandung und Körperhaltung der Figur (abgesehen vom Kopfe und vom rechten Arme) sind von recht guter Formgebung und weisen damit auf die antike, klassische Periode der Skulptur.

Der Nachweis dafür läßt sich mit Sicherheit erbringen aus dem Vergleiche der Petrusstatue mit einer Philosophenstatue aus kararischem Marmor in Madrid und mit einem Marmortorso der vatikanischen Grotten, der jetzt durch die notwendigen Ergänzungen zu einer Petrusstatue umgeschaffen sei.

In diesen Vergleichen liegt Grisars Hauptverdienst.

2. Bei aller Klassizität der Figur und ihrer Gewandung stehen zwei Teile des Werkes in künstlerischem Mißklang zu dem übrigen, erstens der zu hohe und steife Hals, zweitens der rechte Arm, welcher gleichfalls steif erhoben ist zum Reden (Unterrichten oder Segnen).

Diesen Satz wird jeder gern unterschreiben, der in der Peterskirche vor die Statue hintritt oder die Abbildung derselben bei Grisar sieht. Aber wie, wenn die Statue für einen anderen Ort, für einen anderen Betrachtungspunkt geschaffen wäre ?

3. Trotz dieses Mißklanges erweist sich die Statue als eine wahre Einheit der Arbeit und des Gusses. Sie hat von Anfang an S. Peter dargestellt.

Das leugnet auch Wickhoff nicht.

4. Die Statue gehört der altchristlichen Zeit und nicht dem Mittelalter an.

Aus der verschiedenen Arbeit der einzelnen Teile schließt Grisar, ein Künstler habe verschiedene Elemente der klassischen Zeit verbunden mit seinem eigenen geringen Kunstgeschick, zuerst den Körper und die Gewandung nach antikem Vorbilde modelliert, dann nach der traditionellen Vorstellung den Petruskopf gebildet und der Figur aufgesetzt, endlich mit großer Schwierigkeit und einigem Ungeschick die christlichen Zutaten, die deutende Rechte und die Schlüssel der Linken hinzugefügt. Dann konnte die Herstellung der Form und der Guß vor sich gehen.

Solche Arbeitsmethode finde sich nur während des Niederganges der römischen Kunst, da die christlichen Künstler im Bewußtsein ihrer Unfähigkeit heidnische Kunstformen übernahmen und durch einige Zutaten zu christlichen Kunstwerken umgestalteten.

Das Mittelalter hat, so sagt Grisar, ganz anders gearbeitet. Wir wissen kein Beispiel, daß ein mittelalterlicher Meister in der Weise antike Gußformen oder Modelle benutzt oder überhaupt gekannt hätte wie der Schöpfer der Petrusstatue.

In Wahrheit hat das Mittelalter die Antike nachgeahmt, aber in keinem von allen Meisterwerken erreicht. An Klassizität steht die Petrusstatue auch in der Art, wie sie bisher angeschaut wurde, hoch über den besten Werken des XIII. Jahrhunderts.

Zum Beweise dafür bildet Grisar die Statue des Karl von Anjou ab, auf die sich Wickhoff mit besonderer Wärme berief. Wickhoff meint, daß diese Statue in ihrer leichten, freien Gewandung die Petrusstatue übertreffe. Am Kopfe bewundert er die Natürlichkeit und gewisse Feinheiten der Kunst. Man fragt sich da mit Recht, ob Wickhoff jemals die Statue selbst oder eine gute Kopie gesehen hat. Carl von Anjou in diesem Bildwerk ist eine komische Menschengestalt, hockend auf einem Sessel, mit den plumpen Füßen in ungeschickter Kindermanier nicht einmal auf den Boden

reichend, den großen Kopf steif nach aufwärts gerichtet, im Antlitz mehr Geistesabwesenheit als Geist, eine Marionette aus Marmor.

Gleicher Kunstweise, gleicher Schule soll der edle, hochgemute Palliumträger des Vatikans entstammen!

Grisar weiß noch fünf andere Gründe, die mehr oder weniger gegen den mittelalterlichen Charakter der Petrusstatue sprechen:

1. Die Statue ist ohne jedes Ornament. Das Mittelalter aber war gewöhnt, auf größere Kunstwerke Goldverzierung aller Art anzubringen. Der Saum der Gewandung, die Brust, das Haar, die symbolischen Abzeichen wurden mit Goldornament geschmückt. Die Petrusstatue dagegen wirkt in der Art der antiken Meisterwerke durch edle Linienführung und durch den Wert des Materials.

2. Die Meister des Mittelalters, auch Arnulfo di Cambio, hinterließen auf ihren Werken fast ausnahmslos ihren Namen oder einen kennzeichnenden Vers, oft sogar auf ganz wertlosen Stücken. Der Meister der Petrusstatue aber hat sich nicht verraten, sondern blieb unbekannt wie so viele Meister der Antike.

3. Alle Petrusköpfe des XII. und XIII. Jahrhunderts tragen die Tonsur. Die Neu-Schöpfung eines vollockigen Petruskopfes war ein Kuriosum. Arnulfo hat einen solchen geschaffen, ohne Zweifel beeinflusst von der Bronzestatue. Er selbst hat aber keine Nachahmer darin im Bereiche der italienischen Kunst gefunden.

4. Um die Wende des XII. Jahrhunderts glaubten die Römer, in dem „Apostelbilde der hl. Missionäre Cyrill und Methodius“ das echte und wahre Bild der Apostelfürsten zu besitzen. Es ist schwer denkbar, daß ein Künstler neben dieses Bild eine Statue setzte mit ganz verschiedenem Kopftypus.

5. Der Typus der Petrusstatue steht in der Entwicklung der Petrustypik an erster, nicht an letzter Stelle. Dieses Eingeständnis Grisars wird uns für die weiteren Untersuchungen sehr kostbar sein. Gegen Wickhoff beweist es weniger, weil auch Arnulfo diesen Typus nachgeahmt hat.

Grisars Polemik ist entschieden siegreich. Nicht müde vom Streit, sucht er seinen Sieg zu krönen, indem er ein ganz bestimmtes Jahrzehnt vorschlägt, in dem das Standbild gegossen sei: den Pontifikat des Papstes Symmachus (498—514).

Papst Symmachus wohnte in den stürmischen Zeiten des Schismas bei S. Peter. Er tat staunenswert viel für die Basilika und die anhängenden Oratorien. Es ist nicht ohne jede Wahrscheinlichkeit, daß er auch das Oratorium des hl. Martinus baute, in welchem neunhundert Jahre später nach dem Berichte von Maffeo Vegio die Bronzestatue verehrt wurde. Der Liber Pontificalis zählt die reichen Kunstwerke aus Bronze und anderem Metall auf, welche dieser Papst für S. Peter anfertigen ließ. Der Metallguß muß also, meint Grisar, zu jener Zeit in besonderem Flor gestanden haben. Und zu alledem bestand im XIV. Jahrhundert die Tradition, Symmachus habe das Apostelbild, das später als Geschenk der beiden grossen Slavenmissionäre galt, in S. Peter aufgestellt, eine Tradition, die recht wohl auf die Aufstellung der Bronzestatue Petri zurückgehen könne.

Am Schluß seiner Arbeit betont noch Grisar, um jeden Argwohn der Voreingenommenheit für die größere Ehre Roms und seines Apostels von vornherein abzuschneiden: „Wir suchen nur den wahren Sachverhalt und sind der Meinung, daß die heiligen Ruhmestitel Roms unbegründete Vermehrung gar nicht notwendig haben, sondern daß man sie vielmehr durch alles entehrt, was gegen die Wahrheit ist. Wenn heute ein Beweis gefunden wird, daß die Statue von gestern ist, so sei Wickhoff überzeugt, daß wir es ihm morgen sagen werden“.

Auf die Arbeit Grisars verweist Wilpert in einer Anmerkung seiner Gewandstudien. Nachdem er von der „arte ingannatrice“ zweier Statuen im Kapitol gesprochen hat, sagt er: „E questo basterà per mettere in guardia gli studiosi nell'esame critico dei singoli dettagli d'un monumento del secolo IV. e seguenti. Ne traggano profitto, in ispecie quei dotti francesi e tedeschi, i quale credono che la statua in bronzo di San Pietro, opera monumentale del primo periodo della pace, appartenga al medio evo adulto, paragonandola al mostruoso d'Angiò capitolino! Così ultimamente etc. Invitato dal Rev.^{mo} P. Grisar, sottoposi la statua ad un attento esame, il cui risultato venne testé da lui pubblicato in un importante articolo . . . Volentieri tornerò, in altra occasione, su questo argomento“.

Dagegen lernte im Jahre 1905 Wickhoff wieder einen Anhänger kennen in C. M. Kaufmann (Handbuch der christlichen Archäologie).

Die Plastik in der Zeit des Papstes Symmachus.

Das Bronzebild Petri ist in der Periode, welcher es von Gris ar zugeschrieben wird, ein Fremdling. Freilich ist die Kunstentwicklung in all ihren Schwankungen noch lange nicht sicher festgestellt. Im allgemeinen ist sie doch ein beständiges Sinken von der Höhe der augusteischen Zeit zur Tiefe des achten Jahrhunderts. Von der Plastik gilt das gewiß: In der Kaiserzeit eine üppige Lebensfülle, dann langsames Dahinsterben, dann totes Dasein. Der Menschenleib, erst wunderbar schön, schöner fast als die Natur ihn schafft, wird immer steifer, immer puppenhafter, bis er, ein Schreckbild geworden, ganz aus den größeren Werken der Skulptur verschwindet. Mitten auf diesem Wege steht, anzeigend, wie weit es gekommen, der Triumphbogen Konstantins des Großen. Er bedeutet die höchste Kunst seiner Zeit; dafür bürgt, daß ein Kaiser ihn herstellen ließ, der keine Ausgaben sparte und die besten Künstler in Dienst nehmen konnte. Und doch sind die Menschenleiber auf dem Triumphbogen (mit Ausnahme der älteren Medallions) von keiner größeren Kunst als bessere Spielsachen für Kinder. Nach diesem unverrückbaren Merkstein wird sich jeder Datierungsversuch der Skulpturen richten müssen. Denn das ephemere Auftreten eines Meisters, der die Zeitgenossen so wesentlich überragt, wie der Schöpfer des Bassussarges, ohne die geringste Hebung der Kunst vorher, ohne die geringste Nachahmung und Schule nachher, wie eine Erscheinung, die in der Luft schwebt, ist doch selten und muß Fall für Fall nachgewiesen werden. Hier brauchen wir nur auf die letzten Werke der Sarkophagkunst zu blicken, um zu erkennen, wie es mit der Kunst der Plastik um 410 stand, neunzig Jahre nach Konstantin, neunzig Jahre vor Symmachus. Da ist alle Kunst verschwunden. Die Meister sind nicht mehr Künstler, sondern Handwerker, die ohne Vorlage kein menschliches Glied meißeln konnten. Und bald nach Symmachus bricht jene Zeit an, in welcher die Bildung des Menschenleibes ganz aus der Großskulptur verschwindet, obwohl er in der gleichaltrigen Malerei und Musive oft noch mit gewisser Gefälligkeit und Schönheit erscheint.

Auf dem ganzen Wege vom Konstantinsbogen bis zu den verwitterten Steinplatten der lombardischen Kunstübung läßt sich keine einzige Stelle finden, an welcher die Petrusstatue unter ih-

resgleichen, unter Kunstwerken von gleichem Kunstwert stehen könnte, ohne an des Dichters Wort zu erinnern: „Unter Larven die einzig fühlende Brust“.

Und doch entscheidet sich Grisar für die Zeit des Symmachus, sich und seine Leser über den Widerspruch der Entwicklungsgeschichte hinwegtäuschend mit den Worten: „Nel suo tempo si coltivava l'arte del metallo e della fusione in maniera particolare. Con ammirazione si legge nel Liber Pontificalis delle ricche confessioni d'argento, degli archi e dei ‚ciborii‘ o tabernacoli dello stesso metallo, che egli fece fare“.

Der Wortlaut des Liber Pontificalis ist folgender:

„Symmachus . . . fecit basilicam sancti Andreae apostoli apud beatum Petrum, ubi fecit tiburium ex argento purissimo et confessionem, pens. lib. CXX; arcos argenteos III, pens. lib. IX; oratorium sancti Thomae apostoli: ex argento, pens. in confessionem lib. XX; arcum argenteum, qui pens. lib. XVI; confessionem sancti Cassiani et sanctorum Proti et Yacinti ex argento, pens. lib. XX; arcum argenteum, pens. lib. XIV; oratorium sancti Apollinaris ex argento in confessionem cum arcum, pens. lib. XXXI; oratorium sancti Sossi: ex argento confessionem, pens. lib. XX. Item ad fontem in basilica beati Petri apostoli: oratorium sanctae Crucis: ex argento confessionem et crucem ex auro cum gemmis, ubi includit lignum dominicum; ipsa crux aurea pens. X; fecit autem oratoria II, sancti Iohannis Evangelistae et sancti Iohannis Baptistae, in quorum confessiones cum arcos argenteos, pens. lib. XXX; quas cubicula omnes a fundamento perfecta construxit.

Basilicam vero beati Petri marmoribus ornavit. Ad cantharum beati Petri cum quadriporticum ex opere marmoribus ornavit et ex musivo agnos et cruces et palmas ornavit. Ipsum vero atrium omnem conpaginavit; grados vero ante fores basilicae beati Petri ampliavit et alios grados sub tigno dextra, levaque construxit. Item episcopia in eodem loco dextra levaque fecit. Item sub grados in atrio alium cantharum foris in campo posuit et usum necessitatis humanae fecit. Et alios gradus ascendentibus ad beatum Andream fecit et cantharum posuit.

Hic fecit basilicam sanctae martyris Agathae, via Aurelia, in fundum Lardarium: a fundamento cum fonte construxit, ubi posuit

arcos argenteos II. Eodem fere tempore fecit basilicam sancti Pankrati, ubi et fecit arcum argenteum, pens. lib. XV; fecit autem in eodem loco balneum. Item apud beatum Paulum apostolum: in basilicam renovavit absidam, quæ in ruina imminebat, et post confessionem picturam ornavit et cameram fecit et matroneum; et super confessionem imaginem argenteam cum Salvatore et XII apostolos posuit, qui pens. lib. CXX; et ante fores basilicæ grados fecit in atrium et cantarum; et post absidam aquam introduxit, ubi et balneum a fundamento fecit.

Intra civitatem Romanam, basilicam sanctorum Silvestri et Martini a fundamento construxit iuxta Traianas, ubi et super altare tyburium argenteum fecit, qui pens. lib. CXX; arcos argenteos XII, qui pens. sing. lib. X; confessionem argenteam, qui pens. lib. XV. Ad beatum Iohannem et Paulum fecit grados post absidam. Item ad archangelum Michahel basilicam ampliavit et grados fecit et introduxit aquam. Item ad sanctam Mariam oratorium sanctorum Cosmæ et Damiani a fundamento construxit.

Item via Tribuna, miliario XXVII ab urbe Roma, rogatus ab Albino et Glaphyra pp illustri de proprio facientes a fundamento, basilicam beato Petro in fundam Pacinianum dedicavit. Item ad beatum Petrum et ad beatum Paulum, et ad sanctum Laurentium pauperibus habitacula construxit. Item ad beatum Petrum XX cantara argentea fecit, pens, sing. lib. XV; arcos argenteos XXII, pens. sing. lib. XX. Hic reparavit basilicam sanctæ Felicitatis, quæ in ruinam imminebat. Hic absidam beatæ Agnæ quæ in ruinam iminebant et omnem basilicam renovavit¹⁾.

Dieser genaue Bericht über das gesamte Kunstschaffen des Papstes Symmachus ist von einem Zeitgenossen niedergeschrieben. Er ist so genau, daß er sogar Dinge erwähnt, die wirklich keinen Annalisten verdienen. Demnach kann kein Werk von irgendwelcher Bedeutung fehlen. Die Petrusstatue, ein Werk, das alle genannten Kunstleistungen überragt, ist mit keinem Worte auch nur angedeutet. Deshalb ist es ganz ausgeschlossen, daß sie ein Werk des Papstes Symmachus sei.

Die Zeit dieses Papstes zeichnet sich auch in keiner Weise durch einen besonderen Aufschwung der bildenden Künste aus.

¹⁾ Liber Pontificalis ed. Duchesne. I. 261—263.

Die Plastik bleibt auf dem alten, absteigenden Pfade. Im ganzen Bericht findet sich nur ein einziges Relief genannt. Es zeigte die landläufige Darstellung Christi unter den Aposteln. Die Plastik ist zur Ornamentkunst geworden, welche es ja auch in den Zeiten des tiefsten Niedergangs zu ganz gefälligen Leistungen brachte. Die Petrusstatue ist eine Unmöglichkeit in den Tagen des Symmachus, und Grisars Datierung ist deshalb kaum erträglicher als die Hypothese Wickhoffs.

Die neue Aufnahme der Petrusstatue.

Von der Gewandung des Bronzewerkes sagt Grisar, gestützt auf die Nachprüfung Wilperts, der auf diesem Gebiete Autorität ist: „L'apostolo è perfettamente vestito alla maniera essenziale degli antichi filosofi o retori, cioè col pallio in forma antica e coi sandali. Accede la tunica, la quale sulle immagini dei filosofi ora si trova ora no“¹⁾).

Der Gewandung nach könnte nach Grisar die Statue also auch ein Werk des ersten Jahrhunderts sein.

Die Haltung des Oberkörpers, die Stellung der Beine und Füße flößt sogar Wickhoff Respekt ein und läßt ihn an eine ziemlich geschickte Kopierung klassischer Statuen denken.

Und vom Typus des Kopfes sagt Grisar: „Crediamo che le fatezze espresse sulla statua non appartengono tanto al tipo del medio evo quanto al antico, e diciamo pure antichissimo“.

Warum setzt Grisar die Statue nicht in die vorkonstantinische Zeit? Wegen der Bildung des Halses und des rechten Armes.

Allein beides hat sich jetzt als Vorurteil herausgestellt. Petrus ist lehrend aufgefast. Fulgentius sagt von einem Sprecher: „Compositus in dicendi modum, erectis in iotam duobus digitis, tertium pollice comprimens, ita verbis exorsus est“. Der Redende schaut dem in die Augen, mit welchem er spricht. Wenigstens ist es eine Unart, weit über den Zuhörer hinwegzuschauen. Jeder Künstler wird darum einen Lehrenden so abbilden, daß sich seine Augen

¹⁾ Siehe hierzu den ersten Aufsatz über die Petrusstatue in RQS. 1913, Heft 1.

nach dem Antlitz des Betrachters richten. Jedes Kunstwerk, welches einen Lehrer in seinem Amte so darstellt, daß die Betrachter des Werkes als Zuhörer gedacht sind, muß, wenn es richtig beurteilt werden soll, so aufgestellt oder aufgehängt werden, daß die Blickrichtung des Lehrenden den Betrachter treffen kann.



Fig. 2. Die neue Aufnahme.

Aus dieser Erwägung folgt, daß die Bronzestatue viel zu hoch angebracht ist. Ihr Blick geht weit über das Haupt des Betrachters hinaus und trifft den gegenüberstehenden Pfeiler in beträchtlicher Höhe. Der Künstler hat also sein Werk für einen Ort geschaffen, an dem die Zuschauer in gleicher Ebene oder etwas höher standen als das Standbild, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß einst Millionen sein Werk von unten oder von der Seite anschauen und beurteilen würden. Für den Kunsthistoriker ist es eine unausweichliche Notwendigkeit, das Werk so betrachten zu können, wie es der Meister betrachtet wissen wollte. Darum haben wir es versucht, die Statue von einem Punkte der Blickrichtung Petri

photographieren zu lassen. Der Erfolg war überraschend. Ein ganz anderes Bild bot sich dar.

Auf Tafel III legen wir die neue Aufnahme vor. Ein Vergleich mit der oben wiedergegebenen bisherigen Abbildung lehrt, daß uns erst jetzt das Werk als Kunstwerk geschenkt worden ist ¹⁾.

¹⁾ Die Ansicht des Petruskopfes von vorn nach der neuen Aufnahme wird eine Abbildung in dem demnächst erscheinenden Werke bringen: „Das Papst-



Fig. 3. Der Kopf der Petrusbronze nach der neuen Aufnahme.

tum in seiner weltgeschichtlichen Entwicklung und Bedeutung, durch Wort und Bild dargestellt von J. Wittig (Hamburg, Hansa-Verlag) S. 6.

Neue Beurteilung der Petrusstatue von dem aesthetischen Standpunkte.

Die Linse hat uns einen Mann gezeichnet, voll Leben und Natürlichkeit. Schaut man längere Zeit auf das Bild, so scheint es, als wäre dieser Prediger so ergriffen von den heiligen Wahrheiten, daß er im nächsten Augenblicke sich erhöbe, um stehend von dem zu sprechen, was sein Herz bewegt, was aus seinem Antlitz schaut. Schon ist der rechte Fuß kraftvoll vorgesetzt, schon der Oberkörper gerade gerichtet: der Moment der größten Spannung steht bevor.

Das Antlitz ist von bewundernswertem Ausdruck: schade, daß es solange unbekannt blieb! Es hätte allein vor dem großen Irrtum Didrons bewahren können.

Es ist ein echter Orientale, der zu uns spricht. Seine Züge sind nicht von idealer Schönheit, aber voll Kraft und Geist. Da ist keine Schwäche und Weichlichkeit. Der wetterharte Fischer, welcher Apostel welterschütternder Gedanken geworden ist, konnte nicht anders abgebildet werden. Es ist das schönste Petrusgesicht bis in die Zeiten der Renaissance.

Dem Antlitz nach ist der Petruskopf Portrait, und die Statue stammt aus der vorkonstantinischen Kunstentwicklung¹⁾. Die nachkonstantinische Kunst hat noch nicht bewiesen, daß sie Aehnliches schaffen könne. Also hat sie auch kein Recht darauf.

Was gegen die vorkonstantinische Zeit sprach, ist auf den neuen Bildern wie durch einen Zauber verschwunden, durch den Zauber, der immer in der richtigen Betrachtung eines Kunstwerkes liegt²⁾. Der Hals, welcher bisher als starr und ein wenig zu lang erschien, ist nun ganz naturgetreu. Freilich treten die beiden vorderen Sehnen kräftig hervor wie bei einem Manne von hohem Alter, dem ein entsagungsreiches, arbeitsvolles Leben zwar nicht die

¹⁾ Vgl. den Aufsatz des Verfassers über die Petrustypen des Museums im deutschen Camposanto (J. Wittig, Die altchristlichen Skulpturen usw. Rom 1906, S. 101—103).

²⁾ Warum das erst am Ende des 4. Jahrhunderts allgemeiner vorkommende Schlüsselsymbol kein sicheres Argument gegen die Datierung der Statue in die vorkonstantinische Zeit ist, soll in einer besonderen Abhandlung über dieses Symbol dargelegt werden.

Kraft, wohl aber die jugendliche Fülle genommen hat. Das entspricht ganz der Vorstellung von Petrus, dem das Herrenwort galt: „Wenn du aber alt geworden bist“.

Auch der rechte Arm, der nach der alten Abbildung steif aus dem Aermelloch in die Höhe gereckt ist, hat sanfte, natürliche Linien angenommen. Der Zeige- und der Mittelfinger richten sich nach dem Munde, und so verbindet sich der Gestus mit dem, was er andeutet. Hätte der Meister Rücksicht genommen auf solche, welche das Bildwerk von der Seite anschauen, so würde er diese beiden Finger ein wenig mehr nach dem kleinen Finger hin gebogen haben. Aber er komponierte die Zeichnung nur für die Vorderansicht, in welcher keine einzige Linie hart und unharmonisch hervortritt.

Die Gewandung legt sich leicht und gefällig an den Körper an und läßt seinen Bau deutlich hervortreten. Von besonderer Geschmeidigkeit sind die Falten an den Knien und Schienbeinen.

Es liegt nahe, hier einen Vergleich zwischen der Petrusstatue und der Hippolytstatue anzustellen. Dieser Vergleich ist bisher zu Ungunsten der ersteren ausgefallen. Es besteht zwischen beiden, wie man auf den ersten Blick sieht, derselbe Unterschied, wie zwischen den Werken der edlen, strengen Renaissance und denen des lebensvollen, wuchtigen Barocks. Eine solche Kunstwandlung läßt sich auch zwischen Augustus und Konstantin wahrnehmen. Man redet ja geradezu von einem „Jesuitenstil“, der sich in jener Zeit gebildet habe. Der Faltenwurf der Petrusstatue ist viel einfacher, edler, klassischer als der des anderen Standbildes! Die Petrusstatue wäre also das ältere Werk?

In den Grotten von S. Peter befindet sich der zu einer Petrusfigur ergänzte Torso einer antiken Rhetorenstatue, welche mit dem Bronzewecke in der Einfachheit der Faltenbildung übereinstimmt. Sollte man eine Entwicklungsreihe zwischen den drei Werken aufstellen, so würde die Marmorstatue die vermittelnde Stelle einnehmen. Ihr Gewand ist ein wenig schwerer als das der Bronze und viel leichter als das des Hippolyt. Zwischen den Marmororso und die Hippolytstatue ließe sich die Philosophenfigur von Madrid einreihen.

Vielleicht lohnt es sich, noch zwei andere Kunstwerke zum Vergleich heranzuziehen und dieser Entwicklungsreihe einzuord-

nen, die Statue des Tiberius im Louvre und die des Nerva im Vatikan. Bei Nerva ist die Ruhe und einfache Eleganz der Tiberiuskleidung schon in eine merkliche Lebhaftigkeit, Schwülstigkeit und Kunstmake übergegangen, besonders in der Faltung der Toga am linken Beine und über dem linken Arme. Die Faltenlegung der Petrusstatue nähert sich der Tiberiusstatue. Dagegen ist an dem Marmortorso der Mantel zwischen den Schienbeinen in auffallend gleicher Weise arrangiert wie bei der Nervastatue. Beidemale kommt die Faltung dadurch zustande, daß ein Zipfel des Manteltuches zwischen der Sitzfläche des Stuhles und dem Beine festgeklemmt wird. Da dies bei Nerva viel beabsichtiger erscheint und viel stärker in die Augen fällt, so kann man schließen, daß dieser Kunstgriff seine Geschichte hat und erst mit kleinen Anfängen begann. Der vatikanische Marmor wäre demnach älter als die Nervastatue; und es bestätigt sich auch von dieser Seite die Entstehungsreihe: Tiberiusstatue, Petrusstatue, Marmortorso, Nervastatue, Madrider Marmor, Hippolyttorso.

Ist dies richtig, dann wäre nachgewiesen, daß die Entstehungszeit der Petrusstatue schon vor das Jahr 200, ja vor das Jahr 100 fällt, also in dieselbe Zeit, in welche wir sie schon wegen der Gewandung (Cinctus Gabinus) verlegen mußten. Die Hippolytstatue für sich allein, ohne Berücksichtigung des Stils, könnte solche Gedanken wecken. Sie ist in der Nähe des Hippolytgrabes gefunden worden. Das Wahrscheinlichste ist, daß sie dereinst in der Grabkammer des Hippolyt stand. Dort hatten ihm seine Anhänger das Denkmal errichtet — weil sie es vielleicht so in der Krypta des hl. Petrus gesehen hatten.

Dies scheinen törichte Vermutungen zu sein, die besser unterblieben. Aber die Statue verleitet selbst hierzu. Die neue Aufnahme hat es erwiesen, daß sich der Künstler die Statue ein wenig von oben betrachtet gedacht und daß er sie nur für die Vorderansicht bestimmt hat. Wäre die Statue nicht für die Krypta, sondern für einen öffentlichen Platz, für eine Basilika, für einen Altar, für ein Piedestal geschaffen worden, dann hätte der Künstler Kopf und Hals anders modelliert. Imstande war er dazu, das zeigt die Trefflichkeit der übrigen Arbeit.

Aus dem zweiten Jahrhundert gerade hat sich ein anderes

Bronzework erhalten, auch ein Meisterstück und dabei viel getadelt. Es hat seine großen Schwächen und Fehler, wir leugnen es nicht, sondern betonen es ausdrücklich zugunsten der vatikanischen Bronze, an die es jeden aufmerksamen Besucher des Kapitols erinnern muß. Es ist die Reiterstatue des Mark Aurel.

Der Kopf der Reiterstatue hat eine große Aehnlichkeit mit dem Kopfe des vatikanischen Bildwerks. Man vergleiche das Lockenhaar, welches in gleicher Ueppigkeit den Schädel im selben Umfange bedeckt. Der Bart ist bei Petrus mehr gestutzt als bei Mark Aurel. Gleich ist die Bildung des Nackens und der Halsseiten, die von denselben Linien umgrenzt werden.

Die Gewandung Mark Aurels erinnert in der Einfachheit ihrer Faltung sehr an die Petrusstatue. Doch während bei dieser jede Falte daliegt, wie sie naturgemäß liegen muß, als sei sie ohne jede Rücksicht auf die Schönheit und Harmonie des Ganzen angebracht, so merkt man bei Mark Aurel schon eine gewisse Mache. Die Mantelfalte, welche hinter dem Reiter auf dem Rücken des Pferdes liegt, ist mit sichtlicher Kunst angelegt.

Der Vergleich der Gesichtszeichnung fällt entschieden zugunsten der vatikanischen Bronze aus, auf der sie viel lebhafter, linienreicher, geistvoller ist.

An Mark Aurels Bildern kann man mit Nutz vergleichen, wie verschieden die Kunsthöhe des Bronzegusses und der Marmor-skulptur im zweiten Jahrhundert war. Schon zu Neros Zeiten war die Kunst des Erzgusses eigentlich untergegangen. Zenodor hatte eine Kolossalstatue Neros von sprechender Aehnlichkeit und bewundernswerter Kunst modelliert, und Nero stellte Gold und Silber in Menge zur Verfügung — und doch gelang der Guß nicht.

Da kann es nicht Wunder nehmen, daß auch an der vatikanischen Bronze Fehler zu finden sind. Wenn der reiche, weltbeherrschende Imperator, dem die besten Künstler des Erdkreises zu Dienste waren, sich wegen des Untergangs der Bronzekunst kein tadellofes Bronzedenkmal setzen konnte, was soll man da von einer armen, unterdrückten Religionsgemeinde erwarten — selbst wenn ihr schon einzelne Mitglieder des römischen Adels angehörten?