

Romanische Vorformen gotischer Wasserspeier

Autor(en): **Reinle, Adolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **45 (1994)**

Heft 3: **Romanische Skulptur = Sculpture romane = Scultura romanica**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393992>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Romanische Vorformen gotischer Wasserspeier

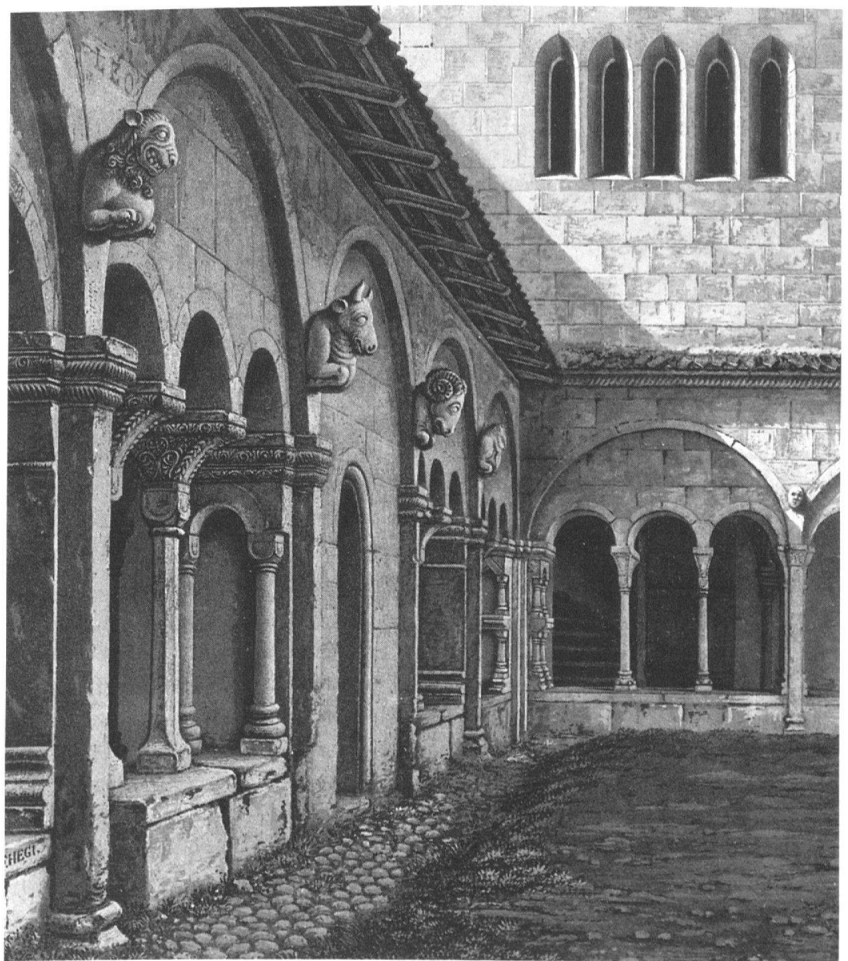
Die Beschäftigung mit den romanischen Bauplastiken im Zürcher Grossmünster führt einen zu einer Gruppe von Skulpturen, die von mehreren Autoren in ihrer Eigenart beschrieben und ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert wurde. Es handelt sich um die Schlusssteine der Rippengewölbe in den Emporen sowie die frei plazierte Wandfiguren im Kreuzgang. Ihnen eigen ist eine geballte plastische Kraft und die Neigung zur zeichnerischen Durchformung. Was sie aber besonders charakterisiert, ist das Bedürfnis, sich aus dem Gewölbe beziehungsweise aus der Wand herauszudrängen und freiplastisch zu wirken.

Die normale Form des tellerförmigen Schlusssteines wird hier meist in herabhängende Knäuel aus Köpfen und Ornamenten verwandelt und ist von menschlicher, dämonischer oder tierischer Erscheinung. Im Hinblick auf das Thema der Vorformen von Wasserspeiern ist eine Löwenfigur, die mit ihren Pranken einen Menschenkopf erfasst, besonders eindrücklich. Beide wachsen kunstvoll aus der Kreuzung der Rippen heraus (Abb. 2). Einmalig ist auch die Büste eines Menschen, die ich kürzlich als den Helden Samson gedeutet habe. Sie gehört stilistisch zu einem Meister, der an der Galluspforte des Basler Münsters tätig war. Derselben Hand oder Steinmetzgruppe begegnen wir im Kreuzgang des Grossmünsters. Hier springen einem im Hof an der Fassade des Nordflügels über den Arkadenzwickeln frei in die Mauer gesetzte Protome, die Vorderpartien von Tieren, in die Augen: Ein Löwe, ein Stier, ein Widder und ein wegen Beschädigung nicht eindeutig benennbares Tier, vielleicht ein Steinbock¹ (Abb. 1). Man möchte jetzt schon festhalten, dass diese Zürcher Skulpturenschar anregt, sich mit den Vorstufen der Gattung «Wasserspeier» zu beschäftigen; denn auch diese ragen oder schnellen förmlich aus der Architektur heraus.

Für das heutige Gebiet der Schweiz scheinen sich keine Parallelen zu zeigen, doch müssen wir in den mittelalterlichen Kulturlandschaften und ihren Grenzen denken. Sogleich drängt sich die oberrheinische Region beidseits des Stromes auf; zunächst das an erhaltenen romanischen und gotischen Bauten reiche Elsass. Am vollständigsten überliefert ist die äussere Bauplastik an der kraftvollen, um

die Mitte des 12. Jahrhunderts erbauten, städtischen Pfarrkirche St. Peter und Paul in Rosheim, die rund 20 Kilometer südlich von Strassburg gelegen ist². Das Chorscheitelfenster flankieren die Reliefs der vier Evangelistensymbole, die sich gedanklich auf die einst hier vorhandene Glasmalerei der thronenden Muttergottes beziehen. Aussen und Innen durchdringen sich an dem mittelalterlichen Kultbau mit grösster Selbstverständlichkeit. Wenn man dies bedenkt, so versteht man die starke Präsenz von abwehrenden und dämonischen Skulpturen oder Zeichen am Aussenbau, welche den geheiligten Innenraum behüten. Zu Füssen der Giebel am West- und Ostende von Langhaus und Chor sowie an den Querhausflügeln zeigen dies noch weitgehend erhaltene Gruppen von Tieren und Dämonen, zum Teil über Menschen hockend. Sie sind derart auf auskragenden Konsolen oder ausladenden Steinbalken aufgesetzt, dass

1 Zürich, der Grossmünsterkreuzgang um 1840. Ausschnitt des Aquatintablattes von Franz Hegi. Nordflügel mit den Tierfiguren.





man sie auf Distanz vermeintlich alle für Wasserspeier halten könnte.

Beachtet man beim Umschreiten der Kirche die Position der Bildwerke und versucht die Darstellungen zu ergründen, so ergeben sich doch manche Einsichten. Wie üblich befinden sich die Dämonen im Westen, wo die teuflischen Löwen an den Giebelfüssen die Menschen quälen (Abb. 3). An der Apsis im Osten herrscht Christus. Am Querhaus weisen alttestamentliche Verheissungen auf sein Reich hin. Ein Putto in langem Kinderkleid, der dem gegenüber sich ringelnden Drachen die Hand in den Rachen steckt, scheint spielerisch das Rundfenster im südlichen Giebelfeld zu rahmen. Es ist nicht nur Dekoration, sondern die Illustration des messianischen Friedensreiches im Buche Jesaias (11, 8): «In des Basilisken Höhle streckt das entwöhnte Kind seine Hand». Bibelgetreuer geht es nicht. Zweifelsohne bedeutet das reale Rundfenster die Höhle des nun friedlichen Untiers.

Durch solche Feststellungen neugierig geworden sucht man auch den anderen Querhausgiebel ab und findet hier an der Basis eine friedliche, gestreckt liegende, entspannte Löwin, die behutsam ein Jungtier quer in ihrem Rachen trägt. Unter ihr ruhen zwei sanfte Lämmer mit den Widderhörnern, welche man gerne am Agnus Dei darstellte. Wie es bei Jesaias (11, 6) unter anderm heisst: «Kalb, Löwe und Schaf werden beisammen weilen». Und, um zudem Jesaias 11, 9 zu illustrieren, ist gleich darunter das Relief eines Menschenpaares zu sehen, das sich gegenseitig heftig an den Kopf greift, aber gleich um die Gebäudecke in freundlicher Entspannung posiert, um zu demonstrieren: «Man wird nichts Böses, kein Unrecht mehr tun auf meinem ganzen heiligen Berg» (Abb. 4).

An vielen Orten muss man sich bei elsässischen und süddeutschen romanischen Kirchen solche Figurenensembles ergänzt denken. Den greifbarsten Beweis dafür liefert die nobelste Architektur im Elsass, die von der ehemaligen Abtei Murbach einzig erhaltene Ostpartie aus der Mitte bis zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Hier ragen zu Füssen der Giebel von Hauptchor, Nebenchören und Querhausarmen an allen Gebäudeecken beidseits nur noch doppelte Steinbalken waagrecht heraus, wie sie uns in Rosheim begegnet sind. Welch verändertes Gesamtbild, wenn man sich den geradezu klassischen Aspekt von Murbach mit diesen einst nach allen Seiten ausladenden Figurenknaulen – insgesamt bei Vollständigkeit deren sechzehn – vorstellt³.

Solches ist natürlich nicht im Elsass erfunden, sondern in den frühen Zentren romanischer Bauplastik in Italien – von Modena bis Parma – sowie in Südfrankreich entwickelt und durch die Wandermeister in den Norden gebracht worden. Victor Lassalle hat in seiner Untersuchung der antiken Elemente in der Architektur und Bauplastik der Provence die Vorbilder und mehr oder weniger freien Nachbildungen und Abwandlungen in derselben Kunstlandschaft vorgestellt⁴. So zeigt er auf den Seiten 32–33 und auf der Tafel XXXVII die beiden Stierprotome als Giebelträger über dem Haupteingang des Amphitheaters zu Nîmes und ihre romanischen Derivate in den «consoles en forme d'avant-corps d'animaux» von St-Gilles und Arles bis hinauf nach St-Paul Trois Châteaux und St-Resitut. Neben den weiter vorkommenden Stieren erscheinen Varianten wie Löwe, Widder und Bär. In der Folge bleiben Protome als Halbfiguren von Tieren so etwas wie Wächtergestalten von Kir-





4 Rosheim im Elsass, Pfarrkirche St. Peter und Paul. Dachbekrönung am nördlichen Querhausflügel, Tierfriede. Eine Löwin trägt im Rachen ein Lamm, zwei junge Widder ruhen unter ihr.

chenfronten. An der überreichen Bilderwand des romanischen Domes von Tuscania (Latinum) flankieren zwei Stiere hieratisch frontal das Obergeschoss mit seinem Radfenster und den üppigen Allegorien vom Himmlischen und Höllischen Reich. Ihren Höhepunkt erlebt die Gattung um 1290 in Giovanni Pisanos Konzept der Tierprotome an der Domfassade von Siena, dicht über den Portalen, vor den Statuensockeln. Hier sind es zwei Löwen, ein Stier, ein Greif und zwei Pferde⁵. Das führt alles weit weg von unserem Anliegen, muss aber immer im Auge behalten werden, um die offenbar vereinzelt verwandten Erscheinungen an Fassaden nördlich der Alpen vor dem grösseren Hintergrund zu sehen. Denn in den obersten Geschossen der Fronttürme der Kathedrale in Laon, vollendet um 1235 und eine der bedeutendsten Kathedralbauten Europas, wurden insgesamt zweimal acht Ochsen in die Erkerarkaden gestellt, nicht aus der Rückwand wachsend, sondern freistehende Halbfiguren⁶.

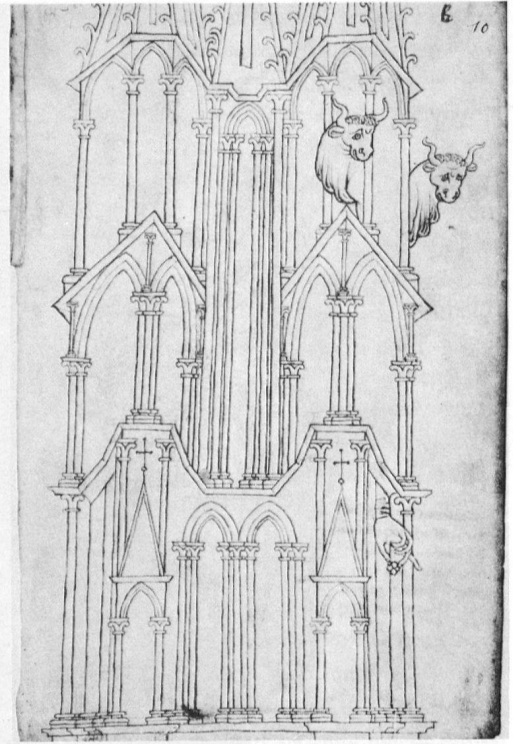
Villard de Honnecourt hat zwei Seiten seines Planbuches dem Turmschema von Laon – einen Grundriss und eine perspektivische Ansicht der Obergeschosse – mit der Begründung gewidmet, es handle sich um die schönste je ihm begegnete Turmgestalt. Er zeichne-

te stellvertretend zwei der Stiere ein, ohne jedoch diese mit speziellem Kommentar zu versehen. Andererseits gibt es eine Mirakelgeschichte, die sich auf den Vorgängerbau der Kathedrale von Laon bezieht und ein Stierwunder beschreibt. Gilbertus von Nogent zeichnete es um 1120 auf. Ein beim Kathedralbau arbeitender Ochse sei an Überanstrengung zusammengebrochen, darauf habe ein aus dem Nichts erscheinender fremder Ochse an seiner Stelle dessen Tagwerk vollbracht, um dann jeweils wieder zu verschwinden. Es wäre folglich schon am Vorgängerbau eine Tierdarstellung denkbar, die zur legendären Ausdeutung Anlass bot. Doch angesichts der Vielzahl der Stiere von Laon ist auf das alttestamentliche Tempelsymbol der zwölf Ochsen als Träger des ehernen Wasserbeckens hinzuweisen. Die bekannteste plastische Darstellung davon ist das zwischen 1107 und 1118 gegossene, später Reiner von Huy zugeschriebene Becken in St-Barthélemy in Lüttich⁷. Auch hier sind die das ehernen Becken tragenden Tiere halbfigurige Protome. Im übrigen wird diese Deutung durch die Tatsache nahegelegt, dass am Bamberger Dom nicht nur die Turmform von Laon nachgeahmt wurde, sondern auch diese Tierfiguren daran⁸ (Abb. 5).

5 Kathedrale von Laon, perspektivische Zeichnung der oberen Partie eines der Fassadentürme mit Stierprotomen, um 1220–1235. Planbuch des Villard de Honnecourt, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 19093, fol. 10 recto.

Die Kathedralarchitektur der frühen Gotik scheint auf plastische Ausstattung der oberen Bauzonen verzichtet zu haben, wie in unserem Bereich die 1173 begonnene Kathedrale von Lausanne bezeugt. Hier suchen wir vergleichlich nach Beispielen für Wasserspeier⁹. Viollet-le-Duc hat sich im Artikel «Gargouille» seines Architekturlexikons 1863 mit diesem Thema knapp und treffend auseinandergesetzt¹⁰. Er stellte fest, dass sich am älteren Teil von Notre Dame in Paris, dem 1163 bis 1182 errichteten Chor, keine Wasserspeier befinden. Erst um 1220 seien an der Kathedrale von Laon solche anzutreffen (Abb. 6 und 7).

Viollet-le-Duc weist darauf hin, dass man bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts die Gattung Wasserspeier nicht gekannt habe. Zuvor liess man das Regen- und Schneewasser von den Dächern über die Fassaden rieseln und auf die Gassen plätschern und nahm die entsprechenden Bauschäden in Kauf. Um 1210 seien Wasserkännel an Notre Dame in Paris bezeugt. Solche Dachrinnen seien zuerst mit vereinzelt, dann vermehrten Wasserspeiern ausgestattet worden. Indem man deren Gestaltung in die Hände der Bildhauer legte, welche

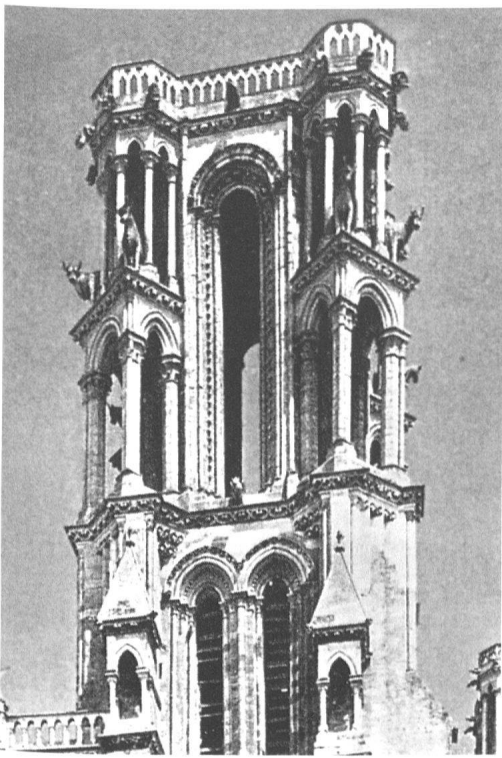


6 Kathedrale von Laon.



hier ihrer Phantasie auf eigenwillige Art Ausdruck verleihen konnten, entstand eine neue Kunstgattung. An den Türmen und insbesondere am Strebensystem der Langhäuser und Chöre fand diese ihren festen Platz und behielt ihn bis zum Ende des gotischen Mittelalters.

Es ist kein Zufall, dass sich die ältesten Zeugen von Wasserspeiern an den Fronttürmen von Laon finden, dort wo die Gattung der in die Antike zurückreichenden Tierprotome in den Stierreihen einen so überraschenden Ausdruck fand. Über ihr Schicksal sei daher kurz etwas gesagt¹¹. Der überaus kunstreiche und zu seiner Zeit auch technisch sehr gewagte Bau der Kathedrale von Laon, von Prosper Mérimée und seinen Zeitgenossen hochverehrt und seit 1839 eines der grössten Sorgenkinder der französischen Denkmalpflege, drohte in seiner westlichen Turmpartie 1846 einzustürzen. Den Akten, die von den heroischen technischen, künstlichen und finanziellen Anstrengungen zur Rettung berichten, entnimmt man auch etwas über die Wasserspeier. 1868 wurden von sieben stark verwitterten Wasserspeiern im Kranzgesims des Südwestturms Abgüsse genommen und danach deren elf neu geschaffen. An eine Rekonstruktion der steinernen Turmhelme, wie sie Villards Zeichnung zeigt, war natürlich nicht zu denken. Auf dieser fehlen übrigens Wasserspeier. Aber könnten andere Zeichnungen bei Villard de Honnecourt Hinweise bieten? Denn unabhängig von den Diskussionen um den Stand Villards besteht doch die Tatsache, dass er ein interessierter Zeuge der Bautätigkeit in Laon und Reims um 1220 war¹².



trie. Wer aber wissen will, zu welcher Arbeit eine jede dienen soll, muss wohl achtgeben, dass er sich auskenne.» Neben diesem «Explicit» oder Schlusstitel dient der Eberkopf als Blickfang (Abb. 8). Die Charakteristik bei Hahnloser (S. 102–103) wird ihm nicht ganz gerecht: «Der Eber selbst zeigt zwar nicht gerade überzeugende, aber doch recht ansprechende Züge; Villard hat sie gewiss nicht der Natur, sondern eher seinem Vorbild, Taf. 17b, entnommen und, wie alle seine Detailstudien, genauer ausgearbeitet.» Das muntere Schweinchen Taf. 17b zeigt Villards Vertrautheit mit der naturalistischen Gestalt. Der Zeichner des Eberkopfes jedoch macht daraus einen straff umzogenen, steingerecht kompakten Bildhauerriss. Es ist meines Erachtens nicht gewagt, ihn die Zeichnung für einen Wasserspeier zu nennen. Seinesgleichen in verschiedenen Tier- und Dämongestalten beginnt um 1120 in Laon und Reims aufzutreten. Villard Taf. 38g wäre somit einer der ältesten Werkrisse – wenn nicht der erste überlieferte – für einen gotischen Wasserspeier. Man müsste nun an den Kathedralen von Laon

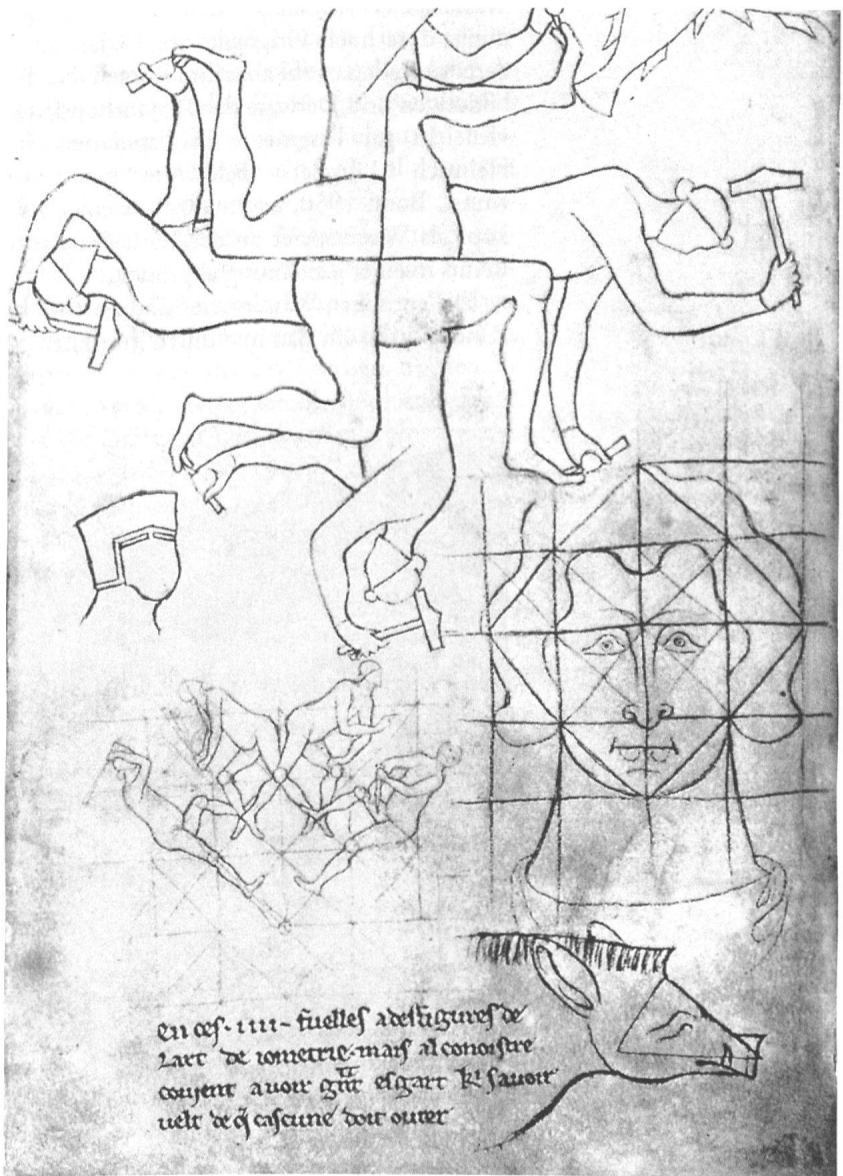
7 Kathedrale von Laon, rechter Fassadenturm mit Stierprotonen und Wasserspeiern.

Doch auf den ersten Blick gibt es bei ihm keine Zeichnung, welche einen Wasserspeier darstellt und somit ist auch kaum mit einer Textstelle zu rechnen. Bei näherem Zusehen jedoch müssen zwei Punkte notiert werden. Fol. 30 verso und fol. 31 recto (Edition Hahnloser Taf. 60 und 61) stehen sich Villards Abzeichnungen des innern und äussern Aufrisses einer Chorkapelle gegenüber. Fol. 31 verso (Taf. 62) folgt in gleicher Weise die Darstellung eines Langhausjoches. Villard redet in den Beischriften von den herumgezogenen Laufgängen, welche bei Brandgefahr nützlich sind. Und sagt auch: «in dem Stockwerk müssen Wasserspeier sein, die das Wasser hinaus werfen» (im Wortlaut: «ait nokeres por l'ave getir»).

Villards Abzeichnung lässt davon nichts erkennen. Aber es könnten sich in andern Zeichnungsgruppen von Villards Büchlein Darstellungen dazu verbergen. Man muss sich zudem bei Villards Nennung von «nokeres por l'ave getir» keineswegs schon figural gestaltete Kunstwerke vorstellen, vielleicht nur metallene oder hölzerne Kännel oder auch Dachrinnen. Man vergleiche hierzu den Artikel *Nochère* im *Trésor de la Langue Française* Tome XII, p. 172, Paris 1986, der mit Villards «nokere» einsetzt.

Nun findet man aber auf fol. 19 verso, Edition Taf. 38, zuunterst als Abschluss der auf vier Seiten vorgeführten und mit Hilfe von geometrischen Formeln gezeichneten menschlichen und tierischen Figuren einen Eberkopf¹³. Mit ihm verbunden ist eine abschliessende Ermahnung: «Auf diesen vier Blättern sind Figuren aus der Wissenschaft der Geome-

8 Planbuch des Villard de Honnecourt, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 19093, fol. 19 verso. – Auf dem Blatt rechts unten ist die Zeichnung eines Eberkopfes zu erkennen, wie er ab 1220 in ähnlicher Form als Wasserspeier in Laon und Reims auftritt.



9 Freiburg im Breisgau, Münster. Schein-Wasserspeier am Schaft des Turmoktogons, Gestalt der Venus pudica mit Diadem, nach 1330.



und Reims mit dem Fernglas die Reihen der Wasserspeier visitieren. Nicht in der Hoffnung, dort noch Originale des 13. Jahrhunderts zu finden, wohl aber ihre Kopien, Nachbildungen und Derivate des 19. Jahrhunderts, vielleicht gar Fragmente in Lapidarien. In Heinrich Lützelers Bildwörterbuch der Kunst, Bonn 1950, Spalte 602, ist ein Eberkopf als Wasserspeier an der Kathedrale von Reims in einer Zeichnung abgebildet.

Die gotischen Wasserspeier sind durch ihre Randposition am Bau und durch ihre Thema-

tik auf jeden Fall die Erben der oben besprochenen, romanischen Zier-, Schutz- und Schreckfiguren der Dachzone. Mehr noch, es gibt bei den Wasserspeiern auch eine ansehnliche Zahl, die nur nach ihrer Position und Gestalt wie solche in Erscheinung treten, aber keineswegs funktionell als solche eingerichtet sind oder waren. Damit haben wir auch einen weitem Grund, in ihnen legitime Nachfahren der romanischen Vorläufer zu sehen, die mit der Wasserableitung noch gar nichts zu tun hatten.



10 Freiburg im Breisgau, Münster. Wasserspeier am südlichen Strebepfeiler 3, oben. Nackter Jüngling, den Hintern zeigend, Mitte 14. Jahrhundert.



11 Freiburg im Breisgau, Münster. Wasserspeier am nördlichen Langhauspfeiler 17, oben. Dämonische Bocksgehalt über Menschenfigur, Mitte 14. Jahrhundert.

Am Münster zu Freiburg im Breisgau dienen der Wasserableitung in der Regel an jedem Strebepfeiler drei Wasserspeier: einer auf der Höhe des Dachgesimses an den Seitenschiffen und zwei weitere oben beim Ansatz des Pfeileraufbaues. Über ihnen erheben sich jeweils die Statuenbaldachine.

Von den Wasserspeiern des westlichen Eingangsturmes, einem der vollkommensten Türme der Gotik überhaupt, sind die obersten zwischen den Ansätzen der Wimperge, hinter denen sich der Spitzhelm erhebt, reine Scheinwasserspeier. Von den einst sieben um 1330 entstandenen Skulpturen, meist als Allegorien der Todsünden gedeutet, ist die nordwestwärts auf den Vorplatz blickende, gekrönte, nackte Frauengestalt in der Pose der Venus pudica etwa in Lebensgrösse die spektakulärste (Abb. 9). Mit der strassburgisch-freiburgisch-baslerischen Gotik verbindet sich hier ein antiker Bildtyp. Zum Vergleich mag man für die wendige gotische Körperdarstellung einen Jüngling als echten Wasserspeier vom dritten südlichen Strebepfeiler beiziehen, ein Zeugnis zugleich für die burleske Volkstümlichkeit einer unbekümmerten Spott- und Abwehrmagie durch Präsentation des Hinterteils (Abb. 10). Noch eine der Konsolen unter dem Traufgesimse an der Marktfassade des Basler Rathauses von 1504–1513 trug eine verwandte Darstellung. Vergleiche *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt* (Band 1, 1932, 1971)¹⁴.

In den meist zweifigurigen gotischen Wasserspeiern jedoch lebt die Bildformel des romanischen Dachaufsatzes weiter. Wie zum Beispiel unsere Abbildung zeigt (Abb. 11).

Zusammenfassung

Die eigenwilligen romanischen Tier- und Dämonenfiguren im Kreuzgang und an den Emporengewölben des Zürcher Grossmünsters verweisen auf die Dämonenskulpturen an elsässischen Kirchengiebeln. Sie alle wirken formal und thematisch wie Vorstufen zu gotischen Wasserspeiern. Deren Gattung entstand erst um 1220 an französischen Kathedralen wie Laon und Reims, als man dazu überging, die immer aufgelösteren Fassaden durch Ableitung des Dachwassers trocken zu halten. Dabei liessen sich die Bildhauer durch die dämonischen und skurrilen romanischen Plastiken für ihre an Türmen und Strebepfeilern reihenweise angebrachten Wasserspeier anregen. Ja, sie schufen sogar wasserspeierähnliche Figuren, die überhaupt nicht als solche dienten.

Résumé

Les figures d'animaux et de démons dont la silhouette se détache dans le cloître et sur les clefs de voûte de la galerie de la cathédrale de Zurich nous mènent tout droit aux sculptures de démons figurant aux frontons des églises alsaciennes. Toutes, elles donnent l'impression – tant du point de vue formel que thématique – d'étapes préalables à l'élaboration d'un genre nouveau à l'époque gothique, celui des gargouilles dont la vogue se répand aux façades des cathédrales françaises de Laon et Reims à partir de 1220, lorsque l'on cherche à protéger de l'eau des pluies des sculptures toujours plus richement déployées. Pour leurs gar-

gouilles placées en rangs serrés sur les tours ou les contreforts, les sculpteurs gothiques se laissent alors inspirer par les figures démoniaques et grotesques de l'époque romane. Ils créent même des sculptures paraissant être des gargouilles, mais dépourvues en fait de toute destination utilitaire.

Riassunto

Le bizzarre raffigurazioni romaniche di animali e figure demoniache che si trovano nel chiostro e sulle volte della tribuna della Grossmünster di Zurigo ci fanno pensare alle sculture mostruose dei timpani delle chiese alsaziane. Tutte queste raffigurazioni – nella forma e nel tema – si possono considerare come anticipazioni dei doccioni gotici, che apparvero per la prima volta nel 1220 nelle cattedrali francesi di Laon e Reims. Lo scopo di tali doccioni era quello di mantenere asciutte le facciate – sempre più frazionate – attraverso una deviazione dall'alto dell'acqua proveniente dal tetto. In questo ambito gli artisti si lasciavano ispirare dalle figure mostruose e grottesche delle sculture romaniche per creare i loro doccioni allineati a file su torri e contrafforti. In alcuni casi addirittura gli scultori arrivarono a creare figure simili a doccioni, che tuttavia non adempivano a questa funzione.

Anmerkungen

- ¹ Zum Grossmünster und seiner Plastik grundlegend und alle bisherigen Abhandlungen verzeichnend: DANIEL GUTSCHER, *Das Grossmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie*. Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 5. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1983. – Dazu ADOLF REINLE, *Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster*, in: *Georges Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1994, S. 55–69.
- ² Zur Kirche Rosheim vgl. RUDOLF KAUTZSCH, *Der romanische Kirchenbau im Elsass*, Freiburg im Breisgau 1944, S. 214–221, und ROBERT WILL, *Das romanische Elsass*, Zodiaque 1966, S. 211–228.
- ³ Zur Abteikirche Murbach vgl. KAUTZSCH, S. 167–182 und Abb. 136–151.
- ⁴ VICTOR LASSALLE, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Revue archéologique de Narbonnaise Supplément 2, réimpression conforme à l'édition de 1970, Paris 1983.
- ⁵ Zur Domfassade von Siena vgl. HARALD KELLER, *Die Bauplastik des Sieneser Domes. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana I*, Leipzig 1973, S. 139–221. – Einen Bildkatalog bietet MICHAEL AYRTON, *Giovanni Pisano*, Frankfurt am Main 1970.
- ⁶ Zu Laon und Villard de Honnecourt siehe HANS R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt*. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage, Graz 1972, Taf. 18 und 19, Text S. 49–55 und 352–353. Fer-

ner ROLAND BECHMANN, *Villard de Honnecourt, la pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, nouvelle édition Paris 1993, S. 102–107.

- ⁷ Zum Lütticher Taufbecken vgl. ERNST GÜNTHER GRIMME, *Bronzebildwerke des Mittelalters*. Darmstadt 1985. S. 95–98 und Abb. 95.
- ⁸ Zu den Bamberger Tierfiguren vgl. WILHELM BOECK, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960. S. 160–161.
- ⁹ Zur Architektur vgl. vor allem MARCEL GRANDJEAN, in: *La Cathédrale de Lausanne*. Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3, Bern 1975, S. 45–174.
- ¹⁰ E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e siècle*. T. VI, Paris 1863. S. 21–28 «Gargouille».
- ¹¹ Zur Restaurierungsgeschichte von Laon vgl. RUDOLF ECHT, *Emile Boeswillwald als Denkmalpfleger. Untersuchungen zu Problemen und Methoden der französischen Denkmalpflege im 19. Jahrhundert*. Studien zur Bauforschung Nr. 13. Herausgegeben von der Koldewey-Gesellschaft 1984. S. 53–70, 143–155.
- ¹² Zu Villard und Reims vgl. HAHNLOSER wie Anm. 6, Taf. 60–62, Text S. 162–169 und 377–379, desgleichen bei BECHMANN, S. 85–95.
- ¹³ Zur Zeichnung des Eberkopfs siehe HAHNLOSER Taf. 38 und Text S. 102–103, bei BECHMANN im Kapitel über die Geometrie speziell S. 355–356. – FRANÇOIS BUCHER, *The Lodge Book of Villard de Honnecourt*, Architector vol. 1, New York 1979, tritt nicht auf den Eberkopf ein.
- ¹⁴ Eine stilgeschichtliche Einordnung der Freiburger Wasserspeier bietet OTTO SCHMITT, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Bd. I, Frankfurt am Main 1926, S. 18–19 und 29–30. In den Freiburger Münsterblättern Bd. 3, 1907, hatte F. BAUMGARTEN alle Freiburger Wasserspeier katalogisiert und abgebildet.

Abbildungsnachweis

1: Salomon Vögelin, Der Kreuzgang beim Grossmünster, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band 1, Heft 6, Zürich 1841. – 2: Hans Wiesmann, Das Grossmünster in Zürich. 1. Die romanische Kirche, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band 32, Heft 1, Zürich 1937. – 3: Marguerite Rimpler, L'art roman en Alsace. Strasbourg 1965. – 4: Robert Will, Das romanische Elsass. Abbaye La-Pierre-qui-vivre, Yonne, F, 1966. – 5, 8: Hans R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek. Graz 1972. – 6, 7: Marcel Aubert, Cathédrales et trésors gothiques de France, 1958. – 9–11: Otto Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. Frankfurt am Main 1926.

Adresse des Autors

Prof. Dr. Adolf Reinle, Alte Zürichstrasse 21, 8118 Pfaffhausen