

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **1 (1994)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720082>

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.

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster

Adolf Reinle

In der Zeit von rund 1100 bis 1230 entstand an der Stelle, wo seit Mitte des 8. Jahrhunderts die legendenumwobenen Zürcher Stadtheiligen, das frühchristliche Märtyrer-Geschwisterpaar Felix und Regula, durch Pilger verehrt wurden, die heute noch bestehende romanische Kirche. Dieses Gotteshaus, Chorherrenstift und Pfarrkirche, beherbergte im Hochmittelalter mit 24 Chorherren und 32 Kaplänen das umfangreichste Kanonikerstift des Bistums Konstanz; es steht im Stadtbild antithetisch sekundiert durch das am andern Ufer der Limmat 853 entstandene adelige Damenstift, eine Gründung König Ludwigs des Deutschen.¹

Seit Generationen ist dieses Baudenkmal, dessen Turmfront das Siegel der Universität ziert, von Mitgliedern des Kunsthistorischen Seminars, Dozierenden und Studierenden, in grundlegenden Untersuchungen gewürdigt worden. Ihnen schlossen sich meine Detailstudien zum romanischen Reiterstandbild am Nordturm an, zu denen ich hiermit die vorliegende Arbeit über ein weiteres bisher ungedeutetes Bildwerk derselben Zeit nachliefern.²

Hans Hoffmann befasste sich 1941 erstmals mit dem hier diskutierten Schlussstein und seinem Trabanten in folgendem Passus: "Aus dem Werk des Hauptmeisters dieser Schlusssteine scheidet der Frauenkopf im vierten Joch Süd wegen der scharfen linearen Behandlung der Haarsträhnen und Brauen, namentlich aber wegen der kleinlich-feinen Bildung ornamentierter Säume am Kleid aus, ebenso der merkwürdige Abhängling, der über eine Pyramide von vier Sparren (recte zwei Sparren und einer Wand) eine vierblättrige Kreuzblume zurückgestülpt zeigt."³

François Maurer-Kuhn hat in seiner 1971 erschienenen Basler Dissertation "Romanische Kapitellplastik in der Schweiz" den gesamten Bestand unseres Landes untersucht. Bei der Analyse der Emporenkapitelle des Grossmünsters notiert er: "Die üppige Pflanzenwelt (i.e. der Kapitelle) verbannt die Figur an die Schlusssteine der Emporengewölbe, von denen sie, demselben Drang nach gesteigerter, plastischer Form gehorchend, stets kühner herabstossen. Kopfvoran von den Schlusssteinen herabhängend nehmen eine Frauenbüste und eine Löwenbüste mit einem Menschenkopf in den Pranken kaum mehr Rücksicht auf die Architektur."⁴

¹ Daniel Gutscher, *Das Grossmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie*. Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz. Bern 1983.

² Adolf Reinle, *Der Reiter am Zürcher Grossmünster*. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 26, 1969, Heft 1, S. 21-46. - Adolf Reinle, *Der romanische Reiter am Zürcher Grossmünster*. In: Die Züringer. Schweizer Vorträge und neue Forschungen. Herausgegeben von Karl Schmid. Sigmaringen 1990. S. 3-14. - Dasselbst S. 309-339, zum selben Personen- und Stilkreis Adolf Reinle, *Zur Deutung des romanischen Krönungsreliefs im Münster zu Freiburg im Breisgau*.

³ Hans Hoffmann, *Das Grossmünster in Zürich III*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXXII, Heft 3, Zürich 1941, S. 156 und Taf. LIV, 9 und 7. - Die einzige ältere der Grossmünsterplastik gewidmete Abhandlung klammert "den reichen Schmuck, der über die Emporen der Seitenschiffe verteilt ist" vorerst aus. Otto Homburger, *Studien über die romanische Plastik und Bauornamentik am Grossmünster zu Zürich*. In: Oberrheinische Kunst III, 1928, S. 1-18.

⁴ François Maurer-Kuhn, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*. Basler Studien zur Kunstgeschichte. Neue Folge Bd. XI. Bern 1971. S. 264.

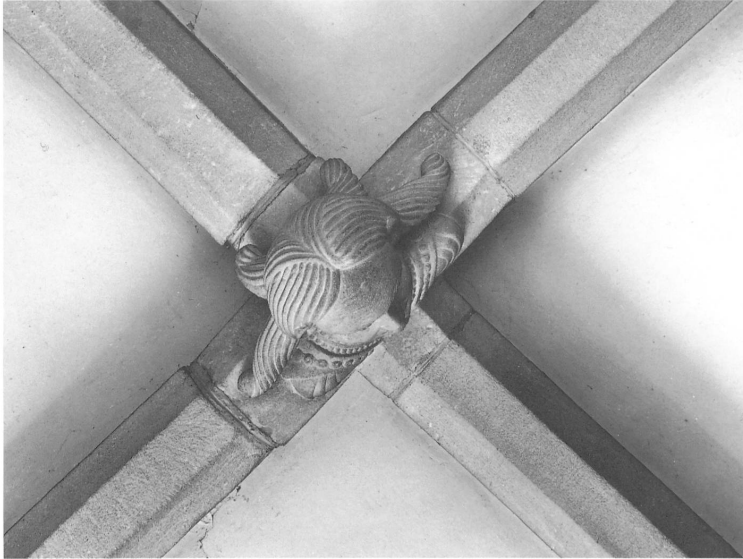
Abb. 1: Zürich, Grossmünster, Schlussstein mit Samsonbüste in vier Ansichten in der Südepore.



56

Daniel Gutscher schliesslich bietet in seiner umfassenden Monographie "Das Grossmünster in Zürich" 1983 neben zahlreichen neuen baugeschichtlichen Erkenntnissen eine vollständige bildliche und beschreibende Edition der gesamten Bauplastik. Nicht zuletzt für die Schlusssteine besitzen wir dadurch eine erstmalige Grundlage, indem von den wichtigen Stücken sogar mehrere Ansichten abgebildet sind. Gutscher bestätigt Maurers Beobachtungen hinsichtlich der zusammengehörenden Gruppe der jüngeren Kapitelle und Schlusssteine auf den Emporen und nennt als ihre Entstehungszeit das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts. Sein Passus über den Schlussstein im Katalog ist vollständig zu zitieren: "96, Schlussstein. Joch b'. (Süd) Empore. Abb. 149-151 (und S. 234). H. ca. 40 cm. Aus rechteckiger

Adolf Reinle

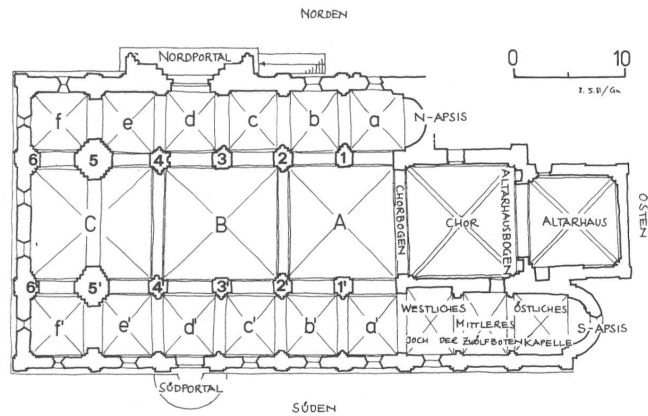


57

Grundform herausgearbeiteter, stark abhängender Schlussstein. Allseits Rippenstücke herausgearbeitet: Platte und abgesetzte siebenseitige Polygonalrippe. Aus der Durchdringung der letzteren wächst die Büste eines jungen, nach Nordwesten blickenden Mädchens in reicher Tracht. Das tunikaähnliche Gewand weist einen hohen spitzgeschnittenen Ausschnitt auf, der durch eine kostbare Borte gesäumt wird; auf zwei diamantierte Reihen folgt eine Perlenreihe. Dem Kragen entwächst ein stämmiger Hals mit deutlich ausgeprägtem Adamsapfel. Das breite Gesicht ist über breiter Kinnpartie deutlich abgehoben. Die hochgezogenen, mit sechs Kerben eingravierten Brauen, die drei Stirnrunzeln, der hohe Haaransatz, die herabgezogenen Mundwinkel und das dadurch auf dem Kinn entstandene

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster

Abb. 2: Zürich, Grossmünster, Grundriss.



58

Höckerchen unterstützen den leidenden bis erschrockenen Ausdruck der weit geöffneten Augen mit ihren starren, gebohrten Pupillen, die einen fast von jedem Standort aus anblicken. Eine schmalgratige, ganz leicht gebogene Nase mit schlanken Flügeln sowie die fein durchgebildete Mundpartie zeugen nicht nur von der künstlerischen Fähigkeit des Bildhauers, sondern von der Eleganz des abzubildenden Subjekts. Hier werden Bildniszüge "avant la lettre" deutlich fühlbar. - Die hochansetzenden Ohren sind C-förmig abstrahiert und etwas abstehend, weil das füllige Haar hinter die Ohren gekämmt ist. Dieses fällt in vier zu knaufartigen Endigungen eingerollten Strängen sauber gekämmt auf die Schultern. Parallele Riefelungen zeigen einen Scheitel, der das ganze Hinterhaupt hinabzieht. Kunstvoll sind die Haarrippen nicht ganz parallel geführt, so dass eine feine Wellenbewegung das Haar ergreift."⁵

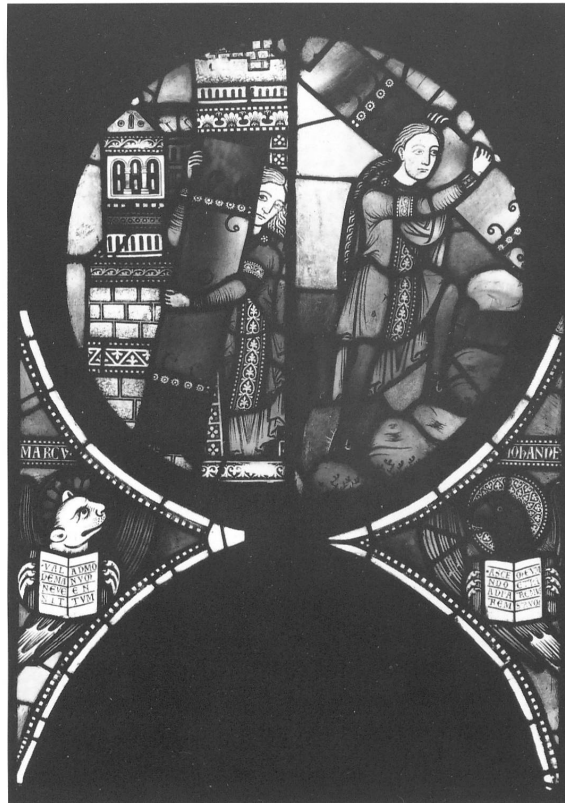
Die bisherige einschlägige Literatur inklusive Gutscher hat sich die Frage nach der Bedeutung dieser "Frauenfigur" nicht gestellt. Immerhin hebt sich diese Büste durch ihre normale menschliche Erscheinung von allen andern figürlichen Zutaten der Emporenschlusssteine des Grossmünsters - wilde Tiere und Menschenmasken nebst pflanzlichen Elementen - derart deutlich ab, dass sich eine besondere und konkrete Benennung aufdrängt. Es fragt sich nur, welche?

Daniel Gutscher stand mit seiner steckbrieflich exakten Beschreibung dieses Bildwerkes ganz nahe vor der meines Erachtens sich aufdrängenden Lösung: Die Figur entspricht bis in ihre Einzelheiten dem in der romanischen Epoche gültigen Idealbild des alttestamentlichen Helden Samson, der vor allem im 12. Jahrhundert als jugendlich kraftvoller Mann in vornehmer Kleidung, mit überlangen geteilten Haarsträhnen und meist glattrasiertem Gesicht dargestellt wurde. Wenn das jugenhafte Gesicht der Zürcher Plastik - wie dies in Gutschers Beschreibung gut zur Geltung kommt - angestrenzte Mimik, ja Kraft und Zorn erkennen lässt, so ist dies nichts anderes als der gleichsam attributhafte Ausdruck der verschiedenen von der Bibel verzeichneten Heldentaten, die Samson zu einem jüdisch-christlichen Gegenstück des heidnischen Herkules machen: die Tötung eines Löwen mit blossen Händen (Ri 14, 5-6), die Erschlagung von tausend Philistern mit einem Eselskinn-

⁵ Gutscher (wie Anm. 1), S. 234, mit Abb., S. 127 und 234.

Adolf Reinle

Abb. 3: Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Glasgemälde aus der Klosterkirche Alpirsbach, Samson raubt das Stadttor von Gaza.



59

backen (Ri 15, 14-17), die Wegtragung der Torflügel von Gaza (Ri 16, 1-3) und die Vernichtung des Dagontempels durch Umreißen der beiden tragenden Säulen (Ri 16, 23-31).⁶

Nicht die Liebesabenteuer und die Verstrickung in unerhörte Taten, welche dem mittelalterlichen Menschen wie Parallelen zu eigenen Heldenepen vorkommen mussten, waren der Anlass zur häufigen bildlichen Darstellung, sondern die Tatsache, dass er im symbolischen System der christlichen Typologie zum alttestamentlichen Typus für den Erlöser wurde, und dies mit mehreren Ereignissen seines Lebens. Diese lassen sich durch den jeweiligen Bildzusammenhang erschliessen oder sind durch Beischriften verdeutlicht. So zeigt das grossartige systematische Programm der Emails am 1181 vollendeten sogenannten *Verduner Altar* in Klosterneuburg zur Höllenfahrt Christi Samsons Löwenkampf mit der Beischrift VIR GERIT ISTE TVAM LEO MORTIS CHRISTE FIGVRAM - "Dieser Mann vollzieht Dein Vorbild, Christus, der Löwe das Vorbild des Todes". Die Auferstehung aus dem Grabe wird durch die Wegtragung der Stadttore Gazas symbolisiert, mit der Beischrift VIRIBUS EXTORTAS FERT MONTIS AD ARDVA PORTAS - ". Er trägt die kraftvoll ausgehobenen Torflügel auf die Höhe des Berges".⁷ Neben diesen häufigsten Themen erscheint aber nicht selten Samson, der den Dagontempel zum Einsturz bringt und dabei den Tod erleidet, Sinnbild des Kreuzestodes Christi.

Naturgemäss ist auch die Abschneidung der Haare ein beliebtes Thema, und damit sind wir beim entscheidenden Bildmerkmal der Samsonikonographie, den langen Haarsträhnen, die

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster

⁶ Vgl. die Artikel "Samson" bzw. "Simson" im *Bibel-Lexikon*. Herausgegeben von Herbert Haag. Einsiedeln-Zürich-Köln 1968. S. 1593-1594 - *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Herausgegeben von Engelhart Kirschbaum etc., Bd. 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972. S. 30-38.

⁷ F. Röhrig, *Der Verduner Altar*. Klosterneuburg 1979. - H. Buschhausen, *Der Verduner Altar*. (Wien 1980). - Hermann Fillitz, Martina Pippal, *Schatzkunst*. Salzburg-Wien 1987, S. 200-219.

Abb. 4: Köln, St. Gereon, Detail des Mosaikbodens, Samson tötet den Löwen.



60

ihn auch vom anderen Löwenbezwinger, dem jungen David, unterscheiden. Diese Haartracht ist umso wichtiger, als sie ja in den Bibeltexten verankert ist: Der Engel des Herrn kündigt der Mutter Samsons seine Geburt an: "Wenn du guter Hoffnung geworden bist und einen Sohn geboren hast, so darf kein Schermesser auf sein Haupt kommen. Denn schon von der Geburt an soll der Knabe ein Gottgeweihter sein. Er wird als Erster Israel aus der Gewalt der Philister befreien." (Ri 13,5). Dass in seiner Haarfülle das Geheimnis seiner übermenschlichen Stärke lag, verriet Samson schliesslich der Geliebten Dalila: "Würde ich geschoren, so wiche meine Kraft von mir [...]. Nun liess sie ihn auf ihren Knieen einschlafen und rief einen Mann herbei, den sie die sieben Locken auf seinem Haupt abscheren hiess." So an die Philister ausgeliefert, gefesselt und geblendet, musste er im Gefängnis die Mühle drehen. "Sein Haupthaar wuchs aber allmählich wieder, nachdem es geschoren war." (Ri 16, 15-22).

In der grundsätzlichen Auffassung Samsons als eines jungen hochgemuten Mannes in nobler Kleidung steht der Zürcher Figur ein Glasgemälde des oberrheinischen Umkreises am nächsten, die aus der benediktinischen Klosterkirche Alpirsbach im nördlichen Schwarzwald stammende Glasmalerei im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Die wohl strassburgische, 68 cm messende Rundscheibe (meist 1180-1200 datiert, von Becksmann jedoch um 1160-1170) zeigt in der linken Hälfte Samson einen Torflügel aushebend, rechts ihn bergauf davon tragend. Sein gelbes Haar fällt bis zum Ansatz des Oberschenkels hinunter.⁸ In der gleichen Kunstlandschaft erscheint Samson auf dem Pfeilerfries der Bogenöffnung zur St. Niklaskapelle im Freiburger Münster, um 1180-1200. Hier sitzt der Held auf dem Löwen, ihm den Rachen aufreissend; lange, über den Rücken fallende Haarsträhnen lassen erkennen, dass es sich nicht - wie fast in der ganzen einschlägigen Literatur steht - um David, sondern um Samson handelt.⁹

Der Klärung und Auseinanderhaltung der Löwentöter Samson und David dient vorzüglich das in St. Gereon zu Köln befindliche, im 19. Jahrhundert aus dem Chor in die Krypta verlegte Bodenmosaik von 1151-1156, welches Begebenheiten beider alttestamentlicher Gestalten nebeneinander darstellt.¹⁰ Die gleichartigen Szenen der Löwenbezwingung könnten leicht vertauscht werden, wären die Figuren nicht inschriftlich bezeichnet. Doch

⁸ Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Katalog *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977. Bd. I, Nr. 407, und Bd. II, Abb. 209.

⁹ Rainer Budde, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*. München 1979. Abb. 169 unten rechts, mit Text S. 80.

¹⁰ Hiltrud Kier, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden*. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Beiheft 14. Düsseldorf 1970. S. 110-115.

Adolf Reinle

Abb. 5: Basel, Galluspforte des Münsters, Statue des Evangelisten Johannes.

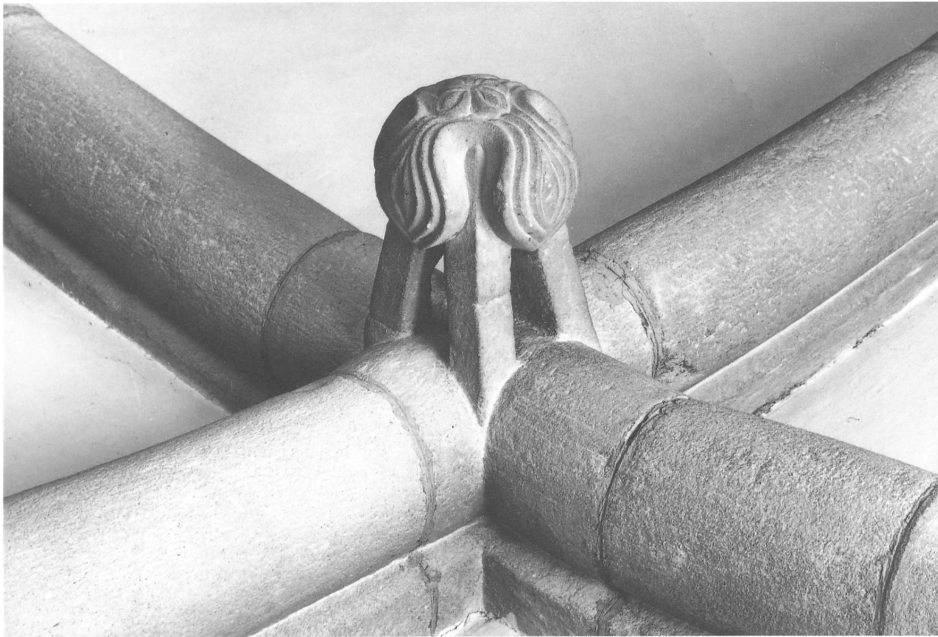


61

darüber hinaus ist David mit kurzem Haar, Samson mit langen Haarsträhnen gekennzeichnet. So wird er auch, um nur noch zwei Beispiele zu nennen, auf dem erwähnten Klosterneuburger Email von 1181 und in einer Skulptur um 1200 über dem Hauptportal des Wiener Stefandomes charakterisiert.

Die stilgeschichtliche Einordnung der späten Gruppe von Zürcher Emporenkapitellen und Schlusssteinen haben schon François Maurer und Daniel Gutschler vollzogen. Sie erkannten in den durch schwellende Formen und durch feine parallele Riefelung charakterisierten Pflanzen- und Figurendarstellungen Verwandtschaften zu Werken einer auch im Basler Münster um 1180-1200 tätigen Werkstatt. Man wird ja in dieser frühen Zeit besser von "Werkstatt" als von einem auf Grund persönlicher Handschrift erkennbaren "Meister" reden. Aber wenn wir eine Statue aus dem Bestand der Basler Galluspforte, den hl. Johannes Evangelist unter dem Baldachin - Pendant zu Johannes dem Täufer -, im Bilde neben den Zürcher Samson stellen, so wird doch eine besondere Nähe fassbar. Der Evangelist ist mit einem fast spontan, persönlich wirkenden Gesicht wiedergegeben,

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster



62

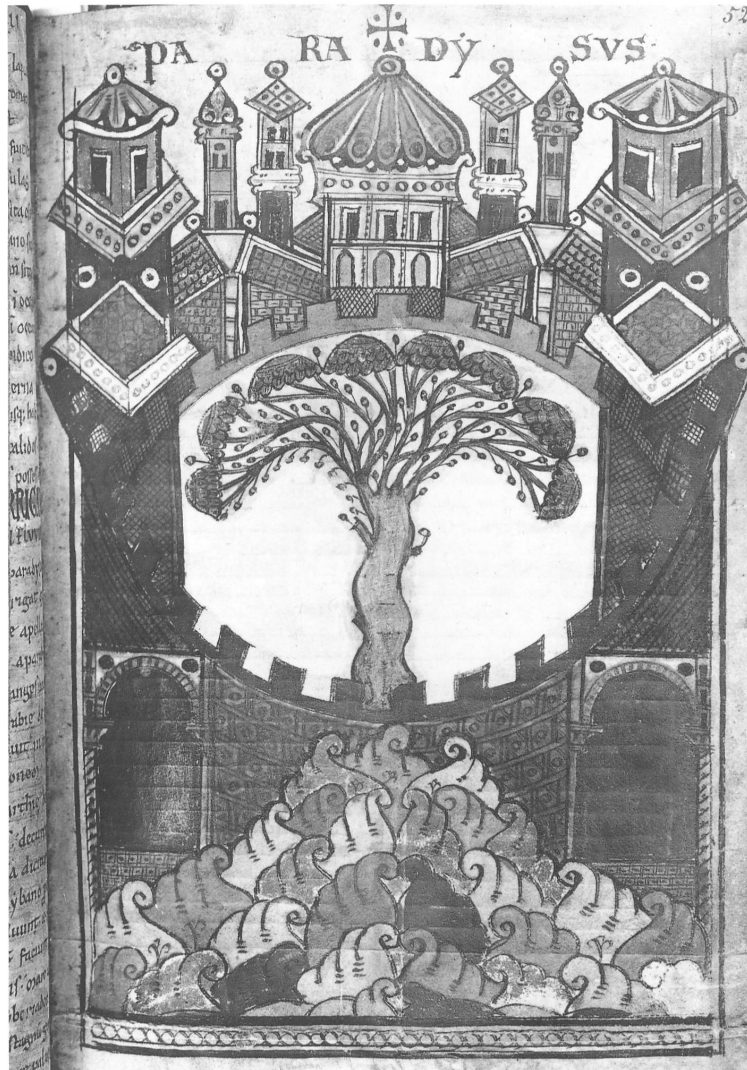


Abb. 6: Zürich, Grossmünster, Südempore, Schlussstein mit Architekturdarstellungen in zwei Ansichten.

jugendlich frisch, mit offenen, grosspupilligen, von Lidern umrahmten Augen, fein geschnittenem Mund mit leicht vortretender Unterlippe, der Hals wie beim Zürcher Samson anatomisch durchmodelliert, das spitz ausgeschnittene Gewand in parallelem Gefälte mit Borten, die Haarsträhnen an den Enden eingerollt, die Ohren stark stilisiert.¹¹

Adolf Reinle

Abb. 7: Gent, Universitätsbibliothek, Liber floridus des Lambertus von St.Omer, Paradies und Himmlisches Jerusalem.



Gutscher hat in seiner minutiösen Beschreibung des "Mädchens" am Emporenschlussstein alle Merkmale aufgezählt und daraus den Schluss gezogen, es liege sozusagen ein frühes Beispiel bildnishafter Darstellung vor. Das will es nicht eigentlich sein, sondern vielmehr der Ausdruck von physischer Anstrengung und Zorn. Solches ist im 12. Jahrhundert noch selten. Stirnfalten begegnen am ehesten vereinzelt bei dem in der Romanik sehr verbreiteten Figurentyp des Atlanten, welcher stehend oder kauern eine architektonische Last trägt, Konsolen, Gebälk, Gesimse oder sonstige Teile. Zuvor wurde ihr Zustand sogar durch Beischriften ausgedrückt, wie neben dem Atlanten, welcher die thronende Christusfigur am Dom zu Modena trägt: "Hic premitur, hic plorat, gemit hic, nimis iste laborat". Sodann tauchten gefurchte Stirnen auch bei Gestalten auf, die als zornig oder schmerzempfindend charakterisiert werden sollen. So der Apostel Petrus, welcher spontan bei der Gefangen-

¹¹ Maurice Moullet, *Die Galluspforte des Basler Münsters*. Basel-Leipzig 1938. - François Maurer, *Galluspforte*, Schweizer Kunstführer, Bern 1990. - *Die Münsterbauhütte Basel 1985-1990*, darin: S. 57-65. Dorothea Schwinn Schürmann, *Die Restaurierungs- und Forschungsgeschichte Galluspforte*, S. 66-73. Katrin Durheim, *Über die Restaurierung der Galluspforte*.

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster

Abb. 8: Hildesheim, St. Michael, Abhängender Schlussstein im Kreuzgang.



64

nahme Christi dem Knecht des Malchus ein Ohr abhaut, wie im Fries von St.Gilles. An der Fassade von Fidenza-Borgo San Donnino steht neben dem glatthäutigen König David der Gottes Zorn mehrfach verkündende Prophet Ezechiel mit gerunzelter Stirn.¹²

Völlig ungewohnt in seiner Gestalt und inhaltlich rätselhaft ist der dem Samson benachbarte westlich folgende Schlussstein, im dritten Emporenjoch von Osten, auch er ein Abhängling. Seinen Abschluss bildet eine vierblättrige Blume, die sich auf ein architektonisches Gebilde legt, welches über rechteckigem Grundriss aus einer Wand und zwei davor stehenden quadratischen Pfeilern geformt wird. Dieses nach oben sich verjüngende modellhafte "Bauwerk" steht im Formenschatz sämtlicher Schlusssteine völlig allein und scheint seine Existenz der Nachbarschaft Samsons zu verdanken.

Bauwerke, modellhaft vereinfacht, sind mehrfach als Attribute von Heiligen dargestellt worden, Türme, Kappellen, Mausoleen, Brücken, Treppen, Tore, zu denen eine bestimmte Beziehung bestand, die aus der jeweiligen Vita oder Verehrung ersichtlich wird. Bei Samson könnte man zum Beispiel an das Stadttor von Gaza denken, eher aber an den von ihm zum Einsturz gebrachten Dagontempel. Dessen zwei tragende Stützen nennt ja ausdrücklich der biblische Text, sie dürften in den beiden Freipfeilern des Architekturmodells unseres Schlusssteins gemeint sein.

¹² Roberto Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*. Mailand 1956. S. 85, 110 mit Anm. 17 und Taf. 39 (das Relief am Dom zu Modena). - Geza de Francovich, *Benedetto Antelami*. Mailand-Florenz 1952. Bd. II, Taf. 112 (Fries der Gefangennahme in St.Gilles). - Dasselbst Taf. 411 (Prophet Ezechiel in Borgo San Donnino).

Adolf Reinle

Abb. 9: St. Maurice (VS), Büstenreliquiar des Hl. Candidus, Holzkern.



65

Diese Szene ist in der Kunst sehr unterschiedlich dargestellt worden, desgleichen die Gestalt des Dagontempels. An einem Kapitell in St. Lazare in Autun, um 1130, bekommt das Gebäude die Form eines Bildstöckleins auf achteckiger Säule, welche von Samson geschüttelt wird. Eine andere Möglichkeit ist Samson zwischen zwei Säulen, die mit Giebel, Bogen oder blossem Architrav miteinander verbunden sind und eine Aedikula bilden. Zu dieser Art zählt das Fragment eines Pfeilers aus dem Kreuzgang des Zürcher Fraumünsters, wie auch das kleine Relief rechts aussen unter einer Stütze der Scheingalerie am Chor der ehemaligen Klosterkirche von Murbach im Elsass aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.¹³

¹³ Denis Grivot, George Zarnecki, *Gislebertus sculpteur d'Autun*, Paris 1965², Taf. 22 a.b. - Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Konrad Escher, *Stadt Zürich I*, Abb. 113, S. 196. - Rudolf Kautzsch, *Der romanische Kirchenbau im Elsass*, Freiburg i.Br. 1944, Taf. 143 (Murbach).

Eine Samsonfigur als Schlussstein im Zürcher Grossmünster

Für die phantastische Bekrönung des anspruchsvolleren Baumodells unseres Schlusssteins muss man Architekturschilderungen vor allem aus der Buchmalerei und Kleinkunst beziehen. Die Dächer werden hier, abweichend von gebauter Wirklichkeit, zuweilen mit skurrilen Formen bizarr gestaltet, ausgehend von Rosetten- und Blattwerkmotiven, auch muschelförmigen Gebilden. Dafür möchte ich nur die Zeichnung der Himmlischen Gottesstadt im Original des "Liber Floridus" des Lambertus von St. Omer in Gent, um 1120, beziehen (Universitätsbibliothek Gent, Cod.1125).¹⁴

Die in mehrfacher Hinsicht höchst eigenwillige Konzeption des Samsonschlusssteins im Emporengewölbe des Zürcher Grossmünsters kann nach drei weiteren, unterschiedlichen Gesichtspunkten analysiert und verglichen werden. Da ist das architektonische Prinzip des herabhängenden Schlusssteins, dann die Bildform einer Büste. Darüber hinaus stellt sich die Frage nach dem speziellen Sinn einer Samsondarstellung an dieser Stelle.

Tropfsteinartig vom Gewölbe herabhängende Schlusssteine sind uns als typisch spätgotische "Spielerei" wohlvertraut.¹⁵ Frühe Beispiele wie die Pfarrkirche St. Peter, um 1230-1240, in Bacharach am Rhein, die Pfarrkirche St. Blasius zu Mühlhausen in Sachsen, 1270-1350, oder die Sakristei des Prager Veitsdomes, um 1355, zeigen diese Gattung als virtuoses Produkt der Rippenkonstruktion. Im Fall von Zürich aber handelt es sich um eine Hervorbringung der figürlichen Bauplastik später Romanik aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, somit - soweit ich das jetzt sehe - das älteste Auftreten dieser Art. Nicht beachtet wird meist in den Aufzählungen von Abhänglingen auch das einzige Beispiel im 1240-1250 errichteten Kreuzgang des Klosters St. Michael in Hildesheim. Mit ihm wird das Joch vor dem Portal des Kapitelsaals gleichsam als dessen Vorhalle besonders reich ausgezeichnet. Aus der Kreuzung der Wulstrippen senkt sich ein quaderförmiger Schlussstein herab, an dessen Unterseite Christus auf dem Regenbogen, an den Seiten die vier Evangelistensymbole erscheinen. In den Gewölbezwickeln breiten vier Engel ihre Flügel aus. Es ist das Minimalprogramm eines Weltgerichts, welches mit der zeitgenössischen, gewaltigen Darstellung des Strassburger "Engelspfeilers" das gemeinsam hat, dass es ein Sonderversuch ohne Entwicklungsmöglichkeit war.¹⁶ Und das können wir auch vom Zürcher Samsonschlussstein sagen.

Man nimmt die Samsonbüste am Emporenschlussstein zunächst ohne weitere Fragen als selbstverständliche, durch die Lage gegebene Darstellungsform. Es wäre aber auch ein Relief auf einer runden Tellerscheibe denkbar. Was wir vor uns haben, ist eine perfekt aus der Rippenkreuzung wachsende Bildnisbüste mit allseitiger Ansicht. Ein solcher Skulpturentyp ist aufs nächste verwandt mit der Aufgabe der Büstenreliquiare, und wenn man den Samsonschlussstein daraufhin anschaut, sieht man ihn plötzlich neben der Reihe dieser zur Bewahrung von Heiligengebeinen durch Goldschmiede und Bildschnitzer geschaffenen Kultgeräte.¹⁷

Ein frühestes Beispiel, in den Hugenottenkriegen vernichtet, hatte König Boso von Burgund (gest. 887) zur Bergung der Schädelreliquie des Thebäerführers St. Mauritius in der Kathedrale von Vienne machen lassen. Die Prototypen gab es natürlich in den griechischen und römischen Bildnisbüsten, von denen sich Beispiele über der Erde vielfältig überliefert hatten oder immer wieder aufgefunden wurden. Der bedeutendste Fund geschah 1939 in Avenches, als eine goldgetriebene, 33,5 cm hohe Büste Marc Aurels (161-181) zutage trat, die einzige erhaltene Goldbüste des römischen Kaiserkultes. Sie gehört dem Typus mit Schulterdarstel-

¹⁴ Zum Liber floridus vgl. Lottisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*. Graz 1964, S. 43-47.

¹⁵ Zum herabhängenden Schlussstein allgemein vgl. Günther Binding, *Architektonische Formenlehre*, Darmstadt 1980, S. 169-171 und Abb. 113, 447, 451. - Werner Müller, *Grundlagen gotischer Baukunst*. München 1990, S. 228-229.

¹⁶ Hartwig Beseler und Hans Roggenkamp, *Die Michaelskirche in Hildesheim*. Berlin 1954, S. 69 und Taf. 47, 52, 53.

¹⁷ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 255-274. Büste von Harald Keller, Sp. 274-285. *Büstenreliquiar* von Joseph Braun. - Rudolf Schnyder, *Das Kopfreliquiar des heiligen Candidus in St-Maurice*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* Bd. 24, 1965/66, Heft 2, S. 65-127.

lung an. Aus der zeitlichen Nähe unseres Samson nenne ich die Goldbüste des hl. Thebäers Candidus in St. Maurice, um 1150, mit holzgeschnitztem Kern. Selbstverständlich besass das Grossmünster - laut Schatzverzeichnis von 1333 - silberne, edelsteingezierte Büstenreliquiare seiner Heiligen Felix und Regula. Solche sprechende Reliquiare zeigten an, dass in ihnen Partikel der Schädel geborgen waren. Das musste nicht auf eine Enthauptung hinweisen, es gibt auch Büstenreliquiare von Nicht-Märtyrern. Aber da die karolingische Legende berichtet, Felix und Regula hätten ihre abgeschlagenen Köpfe zu den Gräbern getragen, zeigen Zürcher Siegel und Münzen auch eine Vorliebe für die Darstellung ihrer Häupter.¹⁸

Wichtig ist nun die für mittelalterliche Kunst selbstverständliche Frage nach Sinn und Absicht eines Samsonbildes im Rahmen der Bauplastik auf den Emporen des Grossmünsters. Dies kann umso sorgfältiger untersucht werden, als hier die gesamte Steinplastik erhalten ist. Bei ihrer Sichtung wird einem klar, dass reine Blattornamentik die Kapitelle zierte, hingegen Menschen- und Tierköpfe die Schlusssteine beherrschen, eine Welt von Dämonen, deren Bedrohung vor allem im Schlussstein der Nordempore sichtbar gemacht wird, wo die zum bärenhaften Kopf gehörenden Tatzen einen Menschenkopf umfassen (Katalog Nr. 102).

Betrachten wir all das, so wird die Isolation der Samsondarstellung im Gesamten überdeutlich. Es stellt sich somit die Frage, wo denn anderwärts Samson in der Bauplastik erscheine und integriert sei. Denn dass er in typologischen Zyklen von Wand-, Buch- und Glasmalerei sowie Mosaiken erscheint, ist bei seiner Funktion als Typus Christi selbstverständlich. Bei einer Umschau zeigt sich als eindrucklichstes bauplastisches Samsondenkmal eines der beiden in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandenen Hauptportale der Abteikirche St. Gertrud in Nivelles, Belgien.¹⁹

67

Es ist im ganzen Bildbestand Samson gewidmet. Drei Szenen sind zäsurlos im flachgiebligen Türsturz nebeneinander gezeigt. In der Mitte zerreisst der Held den Rachen des Löwen, in grossem Gestus flattern Mantel und lange Haarsträhnen in der Luft. Links werden dem schlafenden Samson ebendiese Haare geschnitten, rechts wird der wehrlos am Boden Gefesselte geblendet. Zwei weitere Ereignisse, die Entführung der Torflügel von Gaza und die Erschütterung der tragenden Säulen des Dagontempels, sind denkmalhaft an den flankierenden Säulen der Raumecken dargestellt. Samson erscheint hier wie eine Säulenfigur je an einen Schaft angefügt, links mit der geschulterten Tür, rechts die Säule rüttelnd. Vom gleichrangigen anderen Westeingang, dem Michaelsportal, hat sich nur das Tympanon mit dem Erzengel erhalten, der als Patron der hochgelegenen Eingangskapellen und Emporenaltäre bekannt ist. Im frühromanischen Tympanon von Southwell Minster bei York erscheinen Samson als Löwentöter und Michael als Drachentöter miteinander, also wie in Nivelles als Hüter des Eingangs zum Heiligtum.²⁰

Ganz anders muss die symbolische Funktion des Samson auf der Empore des Zürcher Grossmünsters begründet sein. Hier ist zunächst auf die Symbolik des Gewölbeschlusssteines überhaupt hinzuweisen sowie auf seine Entstehungsgeschichte im 12. Jahrhundert.

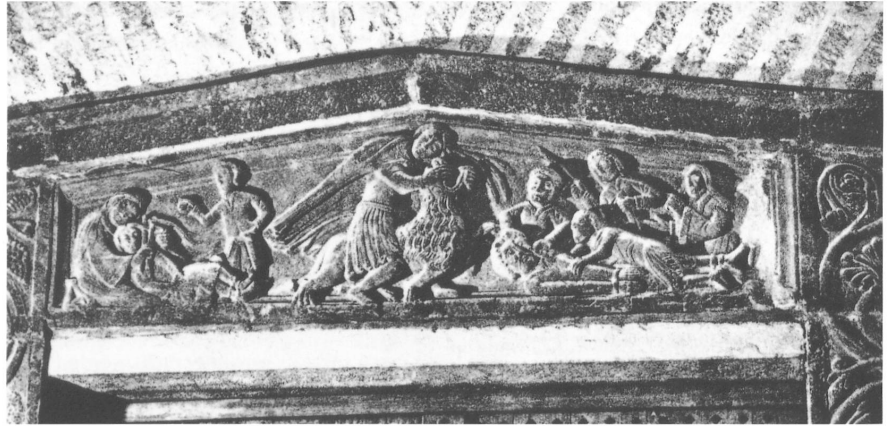
An den frühromanischen Tonnengewölben und den frühgotischen Kreuzgratgewölben konnte es ihn noch nicht geben. Aber auch die ersten romanischen Rippengewölbe wie in S. Ambrogio in Mailand um 1125 und dann in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Murbach, Speyer und Worms zeichneten die Durchdringung ihrer derben Rippenbogen noch in keiner Weise aus. Die Zürcher Schlusssteine gehören also in die älteste Epoche dieses Elementes.

¹⁸ Cécile Ramer, *Felix, Regula und Exuperantius. Ikonographie der Stifts- und Stadtheiligen Zürichs*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 47, Zürich 1973. - *Die Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula*. Herausgegeben von Hansueli F. Etter, Urs Baur, Jürg Hanser, Jürg E. Schneider, unter Mitarbeit von Geroges Bonani, Hans-Ulrich Geiger, Waldemar A. Keller, Silvan Mani, Margot Seidenber, Büro für Archäologie der Stadt Zürich 1988

¹⁹ Adolf Goldschmidt, *Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts*. In: Belgische Kunstdenkmäler, herausgegeben von Paul Clemen, Bd. 1, München 1923, S. 51-72, speziell S. 63 und Abb. 40, 42. - André Courtens, *Romanische Kunst in Belgien*. Wien-München 1969, S. 90-92 mit Abb. 23. - Simon Brigode, *Le Porche de Samson à Nivelles*. In: Apollo Chronique des Beaux-Arts no.13, 1942.

²⁰ Robert Th. Stoll, Jean Robier, *Britannia Romanica*. Wien 1966. Taf. 196.

Abb. 10: Nivelles, St. Gertrud, Samsenportal.



Auf den technisch so wichtigen Schlüssel-Stein übertrug man schon am Beginn der gotischen Architektur die alttestamentliche und altchristliche Symbolik des Ecksteins im Fundament, da ja beide, unten bzw. oben, die Konstruktion der Mauern zusammenfügten. Beide erhob man zum Sinnbild Christi. Deshalb ist meist der dominierende Schlussstein eines Gewölbes mit einem Relief Christi oder einem Symbol wie Gotteshand oder Lamm geschmückt.²¹

Adolf Reinle

Die dunklen Emporen mit ihren Dämonenscharen sind das Stützsystem für den lichten Mittelraum, in welchem einst drei Radleuchter und das silbervergoldete, mit Perlen und Edelsteinen verzierte Triumphkreuz vom Gewölbe hingen. Wenn nun am Zürcher Emporenschlussstein Samson erscheint, so nur in seiner Eigenschaft als eine der wichtigen Präfigurationen, als alttestamentlicher Typus Christi. Gleichzeitig aber charakterisiert man ihn als den starken Mann, welcher die Tore von Gaza aushob, den Dagontempel zum Einsturz brachte und folglich ein Beschützer der kunstvoll gewölbten Zürcher Kirche sein konnte.

Fotonachweis

1, 2, 6: Hochbauamt des Kantons Zürich. 3: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. 4: Rheinisches Bildarchiv, Köln. 5: Stadt- und Münstermuseum im Klingental, Basel. 7: Bildarchiv Foto Marburg. 9: Foto beim Autor.

²¹ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, Stuttgart 1958. Sp. 708-712 Eckstein von Jos. J.M. Timmers.

