Die Hornbläser von Zürich und Basel

Autor(en): **Schott, Clausdieter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **65 (2008)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169822

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Hornbläser von Zürich und Basel

von Clausdieter Schott

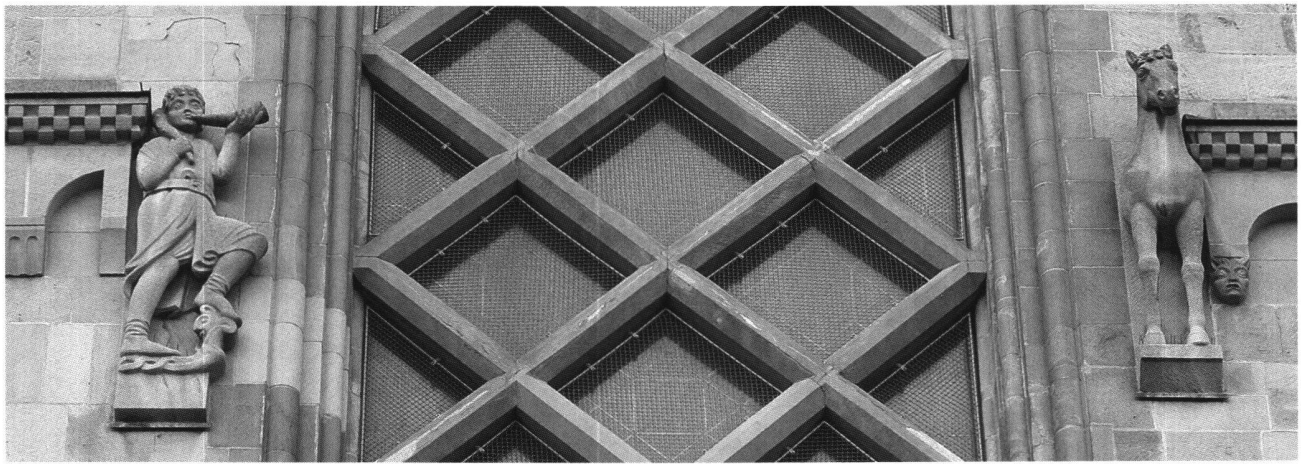

Abb. 1 Grossmünster Zürich, Westfenster mit Hornbläser und Pferd, Rekonstruktionen von Otto Münch, 1933–1935. Gesamtansicht.

Skulpturen, Reliefs, Ensembles

Obwohl die der Stadt zugewendete, nordwestliche Frontseite des Zürcher Grossmünsters mangels Eingangsportalen nicht als Hauptfassade gilt, beeindruckt sie dennoch durch ihre Gliederung und vor allem durch das weithin sichtbare, monumentale romanische Fenster mit seinem diagonalen Steingitter. Dieses so genannte Westfenster wird ungefähr in halber Höhe von zwei Skulpturen flankiert, die gleichzeitig den Anstoss des oberen Rundbogenfrieses an das Fenster bilden (Abb. 1–3).[1] Die linke Figur stellt einen gelockten, jugendlichen Hornbläser mit geschulterter Keule dar, der seinen linken Fuss auf ein tier- oder wurzelähnliches Gebilde setzt. Auf der rechten Seite erblickt man ein reiterloses, frontal aus der Mauer tretendes Pferd. Die beiden Figuren sind jedoch keine Originale mehr, sondern Nachbildungen aus den Jahren 1933–1935, die weniger als Kopien denn als «freie Rekonstruktionen»[2] zu bezeichnen sind. Als man in den Dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts eine umfassende Renovation des Grossmünsters in Angriff nahm, waren die Skulpturen des Westfensters bis zur Unkenntlichkeit verwittert, so dass man sie durch Kunststein-Arbeiten aus der Werkstatt des aus Deutschland stammenden, seit 1911 in Zürich ansässigen Bildhauers Otto Münch[3] ersetzte. Die aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts stammenden originalen Fragmente wurden im Lapidarium des Grossmünsters deponiert. Münch orientierte sich bei der Herstellung der Figuren an Gipsabgüssen, die 1907 abgenommen worden waren (Abb. 4), sowie an zwei um 1840 angefertigten Nachzeichnungen von Franz Hegi beziehungsweise dessen 1844 publizierten Drucken (Abb. 5).[4] Zu Hegis Zeichnungen ist anzumerken, dass diese aus grosser Entfernung zustande kamen, was gewiss nicht ohne Auswirkungen auf die Genauigkeit der Wiedergabe bleiben konnte. Auch handelt es sich beim seltsamen «Kopfputz» des Hornbläsers lediglich um eine Verformung im dahinter befindlichen Mauerwerk. Für die Zeit zwischen den Hegi-Zeichnungen und den Gipsabdrücken lassen auch fotografische Aufnahmen noch den Zustand der Hornbläser-Gruppe erkennen, wobei allerdings wiederum der ferne Betrachterstandort die Gruppe auf minimale Ausmasse reduziert (Abb. 6).

Ein zweiter Hornbläser befindet sich in der Nordostecke des Grossmünster-Kreuzgangs. Dieses Hornbläser-Relief

dürfte auf der Hofseite das einzige Bildwerk sein, das den 1851 erfolgten Abbruch und die Neuerstellung des Kreuzgangs als Original überstanden hat (Abb. 7).[5] Die Skulptur dürfte in den letzten beiden Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts, also etwa zeitgleich mit der Westfenster-Figur entstanden sein. Ihr Aussehen gleicht dem Habitus der Faspfeiler über dem Gesims zwischen Galluspforte und Glücksrad hat der Hornbläser seinen Standort (Abb. 8),[8] am gegenüber liegenden rechten Pfeiler ist ein stark abgewitterter Tiertorso auszumachen (Abb. 9). Der aufwärts gehende Hornbläser, unter dessen Füssen sich ein Hase duckt, hält in der rechten Hand einen dicken Knüppel.

Abb. 2 Grossmünster Zürich, Hornbläser vom Westfenster, Rekonstruktion von Otto Münch, 1933–1935.

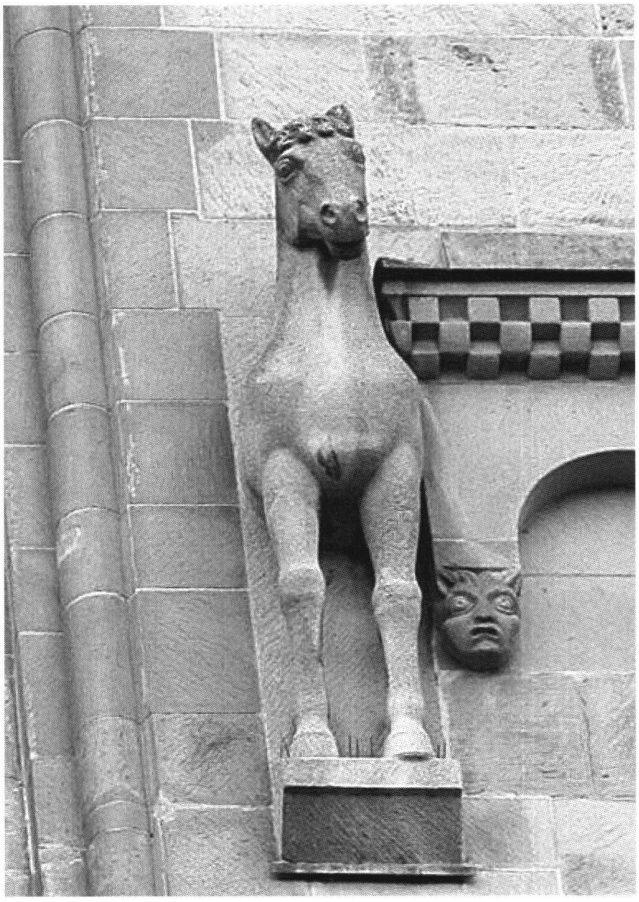

Abb. 3 Grossmünster Zürich, Pferd vom Westfenster, Rekonstruktion von Otto Münch, 1933–1935.

saden-Skulptur so sehr, dass sie gelegentlich auch als deren «Zwillingsbruder» bezeichnet wurde.[6] Allerdings ist nicht mehr zu erkennen, ob dieser Hornbläser ein Einzelstück sein soll oder ob er zu bestimmten Tieren oder gar zum gesamten Bestiarium des Kreuzgangs in Beziehung zu setzen ist.[7]

Eine vollständige Parallele zur Skulpturengruppe des Zürcher Westfensters findet sich indessen an der Nordseite des Querhauses des Basler Münsters. Am linken Strebe-

Auch bei dieser Figur handelt es sich – anders als beim Tierfragment gegenüber – nicht mehr um das Original, sondern um eine 1885 ausgewechselte und ergänzte Kopie. Im Gegensatz zu Zürich ist das Sandsteinoriginal aber noch einigermassen gut erhalten (Abb. 10 und 11). Es wurde 1938 als Depositum des Historischen Museums Basel dem «Stadt- und Münstermuseum» (heute «Museum Kleines Klingental») übergeben und wird jetzt im Museumsdepot gelagert.[9] Das Basler Hornbläserensemble dürfte ebenfalls

Abb. 4 Hornbläser vom Grossmünster Zürich, Gipsabguss des Originals (letztes Viertel 12. Jh.) von 1907. Zürich, Grossmünster, Lapidarium.

in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts zu datieren sein, so dass die Basler und die Zürcher Figurengruppen etwa gleichzeitig entstanden sind.[10]

Beim Zürcher Kunsthistoriker Ferdinand Keller ist zu vernehmen, dass die Hornbläsergruppe, wie sie sich am Westfenster des Grossmünsters darbietet, auch «an einigen andern Kirchen in ganz ähnlicher Kleidung und Stellung, und zwar immer in Verbindung mit dem Pferde (vorkomme)».[11] Um welche Kirchen es sich dabei handeln soll, bleibt freilich unerwähnt, und auch spätere Autoren übernehmen nur ungeprüft die Behauptung Kellers.[12] Als Beispiel wird jedoch dann immer wieder der Hornbläser am nördlichen Querhaus des Liebfrauenmünsters in Rufach im Elsass herangezogen.[13] In Kunstführern kann man Sätze lesen wie den folgenden: «Der oben auf einem Strebepfeiler des nördlichen Querhauses stehende Hornbläser ist eine Wiederholung des Hasenjägers neben der Basler Galluspforte.»[14] Ein Augenschein ergibt jedoch, dass die Rufacher Figur – mag sie Basler Schule sein – mit ihrem angeblichen Vorbild formell wenig gemein hat. Da überdies kein Pferd oder sonstiges Tier als Gegenstück vorhanden ist, dürfte der Rufacher Hornbläser auch aus dem ikonografischen Zusammenhang ausscheiden.[15] Als weitere Parallele wird auch St. Jean in Grandson erwähnt,[16] nur lassen sich dort überhaupt keinerlei Entsprechungen ausfindig machen.

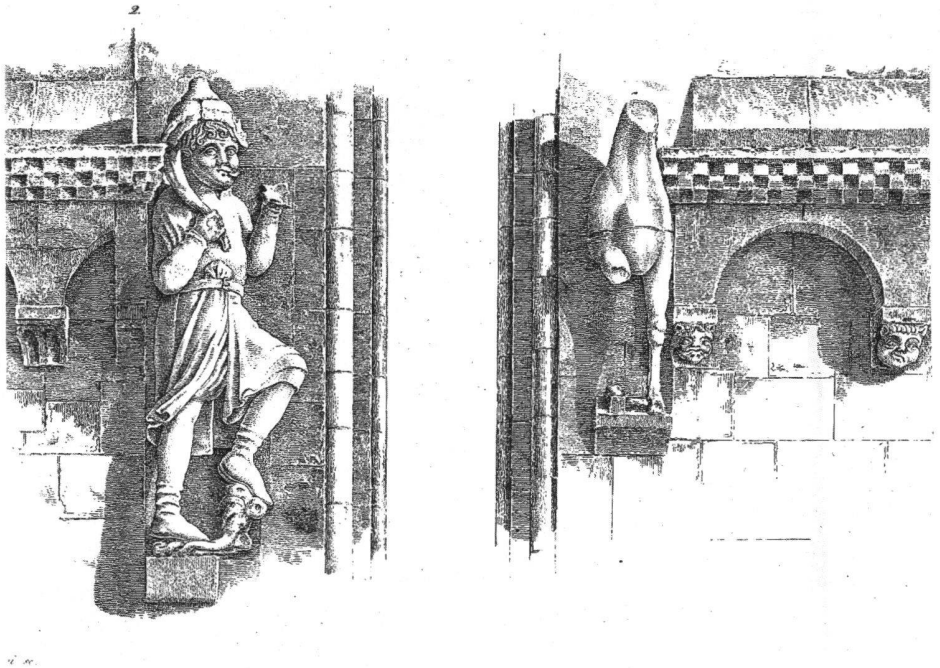

Abb. 5 Hornbläser und Tier von der Westfassade des Grossmünsters, von Franz Hegi, Zürich, 1844. Radierung.

Interpretationsversuche

Für die Zürcher Hornbläsergruppe kann vermutet werden, dass sie schon im 16. Jahrhundert unter Witterungseinfluss stark gelitten hatte und daher kaum noch erkennbar war. So hat der sonst genau arbeitende Jos Murer in seiner 1576 erstmals erschienenen Planvedute der Stadt Zürich die beiden Fensterskulpturen als zwei sich zugewandte, knieende Beter wiedergegeben (Abb. 12). Der Irrtum dürfte sich daraus erklären, dass der Hornbläser zu dieser Zeit bereits Teile seines Horns verloren hatte und der empor gehaltene Arm als Anbetungsgestus missdeutet werden konnte. Mit der rechten Fensterseite wusste Murer noch weniger anzufangen, so dass er kurzerhand seine Fantasie spielen liess und ein spiegelbildliches Adorantenpaar kreierte.

Auch später hat man sich in solchen freien «Rekonstruktionen» versucht. So zeigt Johann Meyers Stich auf dem Neujahrsblatt der Burgerbibliothek von 1690 auf der linken Fensterseite einen Mann ohne Horn, auf der rechten Seite ein Pferd mit einem Reiter (Abb. 13). Diese Version findet sich in der folgenden Zeit dann öfters, zum Beispiel auf einem von Melchior Füssli gearbeiteten Blatt von 1704[17] sowie in Hans Heinrich Bluntschlis «Memorabilia Tigurina».[18] Noch unbekümmerter um den Befund sind andere Illustratoren mit dem Figurenpaar umgegangen, indem sie links einen Reiter mit Ross und rechts einen einzelnen Mann positionierten.[19] Welche Vorstellungen hinter diesen realitätsfernen Variationen mit Reiterbild zu suchen sind, bleibt unerfindlich. Vielleicht haben deren Urheber an eine Gruppe mit Sankt Martin und dem Bettler gedacht oder sie haben sich vom Reiterbild am Nordturm inspirieren lassen.[20]

Im Übrigen schenkt die Mehrzahl der älteren Fassadenbilder der Skulpturengruppe gar keine Beachtung und zeigt daher das Westfenster ohne Seitenschmuck. Entweder man hielt diesen für ein zu vernachlässigendes Detail oder man wollte sich auf eine «Rekonstruktion» gar nicht erst einlassen. Einer solchermassen geübten Zurückhaltung entspricht allerdings ein ikonografisches Unbehagen. Fragt man nämlich nach der Bedeutung des Skulpturenpaars, so herrscht Verlegenheit und man stösst auf Widersprüchliches. Je nach Vorliebe und Zeitgeschmack hat man bisher versucht, Bezüge zur biblischen, antiken oder germanischen Mythologienwelt herzustellen. Nach der biblischen Lesart wäre dann der Hornbläser mit Nimrod, «dem gewaltigen Jäger vor dem Herrn»[21] zu identifizieren. Der «wilde Jäger» lässt sich allerdings auch aus der heimischen Sagenwelt herleiten.[22] Versucht man es mit einer Interpretation aus der griechischen Mythologie, fällt der Blick auf den geblendeten Jäger Orion, der mit Hilfe der Göttin der Morgenröte mit dem ersten Sonnenstrahl sein Augenlicht wieder fand.[23] Diese Version kann für sich verbuchen, dass sowohl der Zürcher wie der Basler Hornbläser die aufgehende Sonne im Rücken haben, was für ihre Sinnbildlichkeit des Anfangs aller Tage sprechen soll. Soweit Bezüge zum Sternbild des Orion hergestellt werden, kann dessen Nähe zum Sternbild des Hasen entsprechend dem Basler Relief als weiterer Pluspunkt angeführt werden. Symbolisch überhöht lässt sich der Himmelsjäger sodann auch zum Seelenjäger Christus weiterspinnen.[24] Bevorzugt man die Perspektive der germanischen Mythologie, so findet sich dort als Hornbläser der göttliche Himmelswächter Heimdall, der am Ende aller Tage bei der Götterdämmerung ins Gjallahorn stösst.[25] Von den letzten beiden Deutungen sieht die eine also im Hornbläser ein Symbol für Anfang und Beginn, die andere für Ende und Untergang. Diese Spannweite ist bezeichnend für das Mass der Ungewissheit, die bezüglich der beiden Bildgruppen herrscht. Es sind auch Zweifel am Platz, ob griechisches oder nordisches Erzählgut aus heidnischen Götterwelten im 12. Jahrhundert in dieser Weise verfügbar und erwünscht war. Alle diese Interpretationsversuche sind aber allein schon deshalb wenig überzeugend, weil sie einseitig auf die Figur des Hornbläsers fixiert sind und das Gegenüber mit dem Tier, das bislang noch als Pferd interpretiert wird, ausser Acht lassen. Nach einhelliger Meinung gehören aber beide Skulpturen zusammen und nur als Gruppe erschliesst sich ihre Botschaft.[26] Angesichts solcher Unsicherheiten waren die Autorinnen der Zürcher «Kunstdenkmäler» daher gut beraten, wenn sie sich mit den bisherigen Deutungsversuchen nicht näher befassten, sondern es bei der Feststellung beliessen: «Die ikonografische Bedeutung des Skulpturenpaars am Grossmünster bleibt weiterhin rätselhaft.»[27]

Tatsächlich ist es nicht immer einfach, eine mittelalterliche Hornbläserdarstellung auf eine bestimmte Bedeutung festzulegen. Das Motiv findet sich nämlich geradezu massenhaft zur Kennzeichnung von Jägern, Wächtern, Kriegern, Hirten und selbstverständlich auch Musikern und Engeln. Um 1124 ereifert sich der bilderfeindliche Bernhard von Clairvaux über die vielen «ins Horn stossenden Jägerdarstellungen» an Kirchen, die nur das fromme Auge ablenken würden.[28] Dieser Protest belegt nicht nur das häufige Vorkommen, sondern zeigt auch an, dass es eine andere, verbreitetere Auffassung gab, die im Bild ein spirituelles Heilsmedium sah und damit die Bildproduktion legitimierte. Im Übrigen sei hier noch erwähnt, dass sich in der seitlichen Leibung des Nordportals des Zürcher Grossmünsters ein dritter Hornbläser befindet, der jedoch offensichtlich in einem anderen Kontext steht und daher hier nicht weiter zu berücksichtigen ist.[29]

Für die Zürcher und Basler Hornbläsergruppe müsste indessen kein Grund zur Resignation bestehen, da das dem Hornbläser beigesellte Tier eine plausible Zuordnung erlauben sollte. Die oben vorgestellten Deutungsversuche leiden ja gerade daran, dass sie dieses Attribut vernachlässigen und sich daher im Ungewissen verlieren. Allerdings muss einschränkend wieder festgestellt werden, dass die Originale beider Tiere derart fragmentarisch überliefert sind, dass eindeutige Aussagen schwer fallen dürften. Im Folgenden sollen daher Deutungsalternativen zur Diskussion gestellt werden, die sowohl das Ensemble Hornbläser/Tier ins Blickfeld rücken als auch das literarische und kunsthistorische Umfeld reflektieren.

Friedrich Salomon Vögelin, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, hat 1878 in der Neubearbeitung des Werkes seines Grossvaters Salomon Vögelin «Das alte Zürich» (Zürich 1829) wie andere vor und nach ihm festgestellt, dass die Figuren am grossen Rundbogenfenster

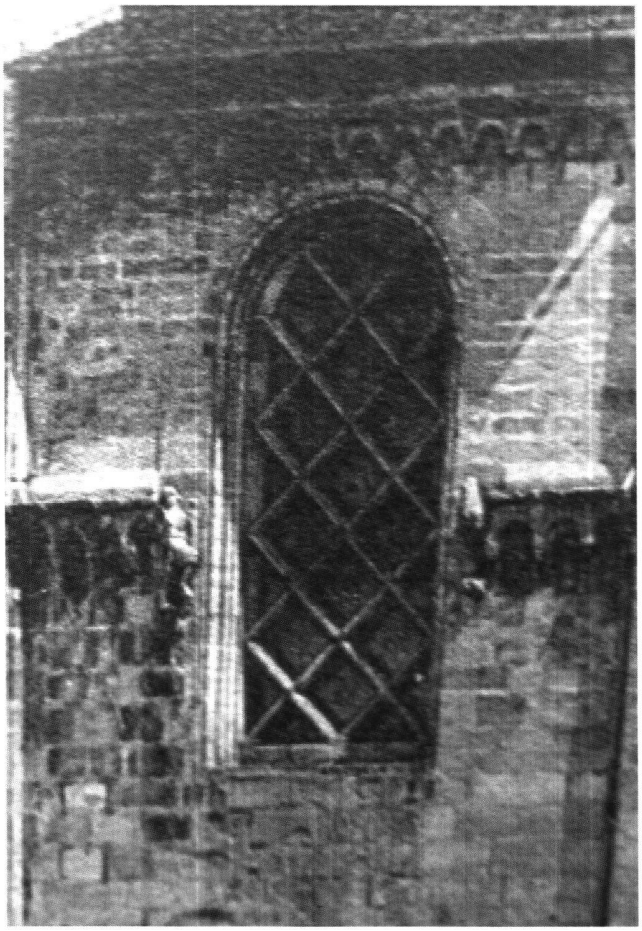

Abb. 6 Grossmünster, Westfenster, Foto von Romedo Guler, Zürich, 1883. Zürich, Zentralbibliothek.

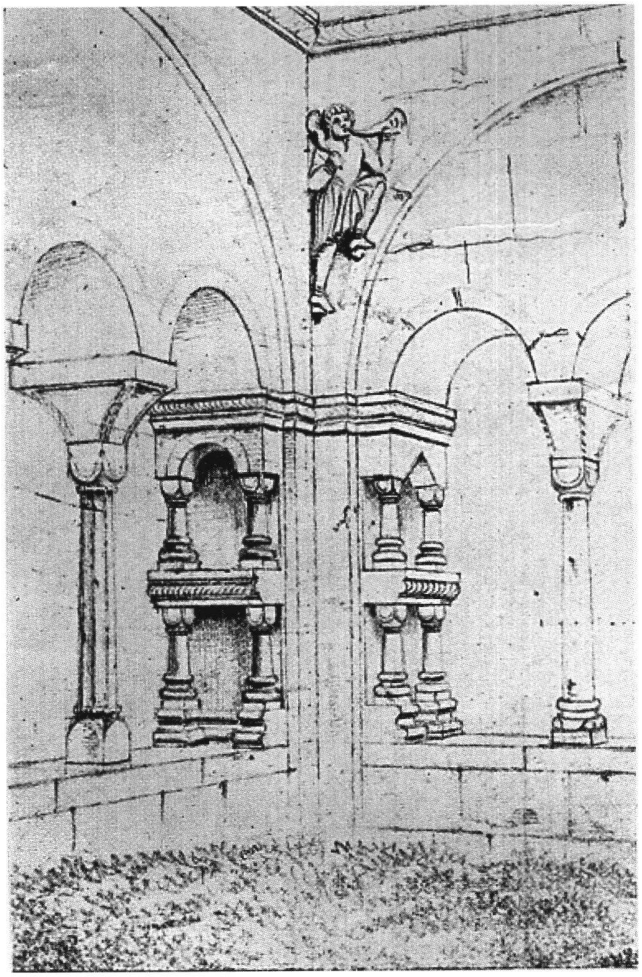

Abb. 7 Hornbläser im Kreuzgang des Grossmünsters Zürich, von Franz Hegi, Zürich, um 1840. Handzeichnung.

«noch nicht erklärt (sind)». Ohne sich weiter festzulegen, fügte er die Bemerkung hinzu: «Beim Hornbläser, den man im Kreuzgang wieder findet, denkt man an Roland.»[30] Der Gedanke wurde indessen, vielleicht mangels wissenschaftlicher Vorarbeiten, niemals aufgegriffen. Allerdings hat neuerdings eine Arbeit den Zürcher Hornbläser in ein Verzeichnis der europäischen Roland-Darstellungen aufgenommen.[31] Es bietet sich in der Tat an, diese literarisch und kunstgeschichtlich ergiebige Spur[32] weiter zu verfolgen. Diese führt in den Historien- und Legendenkranz um Karl den Grossen, dem auch die Gründungsgeschichte des Zürcher Grossmünsters zuzurechnen ist.

Karl der Grosse hatte sich 778 auf ein kriegerisches Unternehmen im sarazenischen Spanien eingelassen, das sich als wenig erfolgreich erweisen sollte. Auf dem Rückzug geriet seine Nachhut in Roncesvalles in den Pyrenäen in einen baskischen Hinterhalt, dem neben anderer fränkischer Prominenz auch Roland, der Markgraf der Bretagne, zum Opfer fiel. Über diese Vorgänge wird ausführlich, wenn auch tendenziös in der Biografie Karls des Grossen, verfasst von seinem Ratgeber Einhard, berichtet. Im Übrigen ist jedoch über die Person dieses Roland wenig bekannt. Neben einigen Urkunden, die ihn erwähnen, bewei-

sen vor allem karolingische Münzen seine Existenz. So enthält ein Silberdenar auf der einen Seite die Prägung «Carolus» (Karl der Grosse) und auf der anderen Seite den Schriftzug «Ruodlan», eine ältere Namensform für Roland. Ein solches Exemplar fand sich etwa im 1904 entdeckten Ilanzer Schatzfund, es wird heute im Rätischen Museum in Chur aufbewahrt.[33]

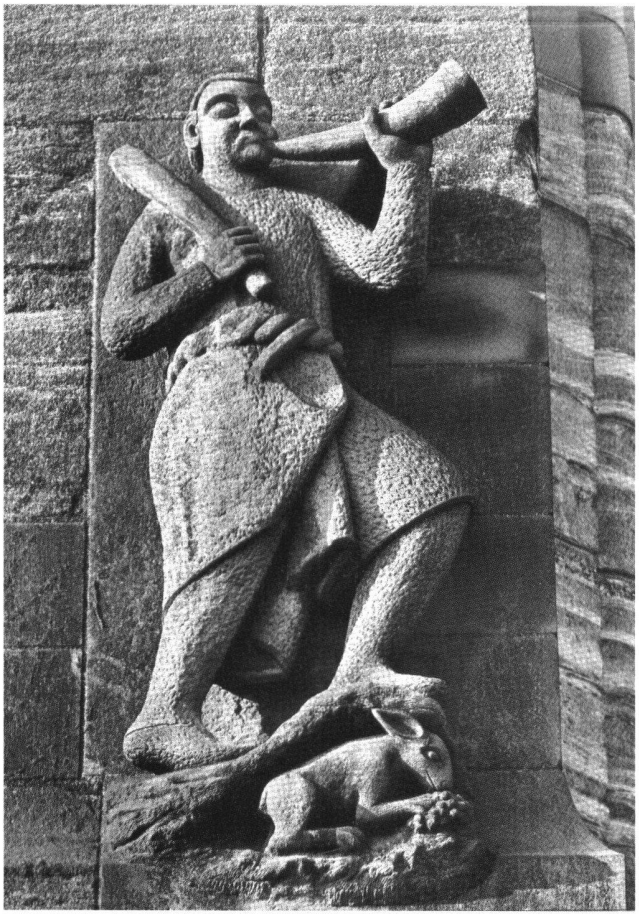

Abb. 8 Hornbläser vom Querhaus, Nordseite, des Basler Münsters, Kopie von 1885.

um 1100 entstandenen «Chanson de Roland» erreichte gar die altfranzösische Literatur einen ersten Höhepunkt, an die sich eine Reihe weiterer grösserer Werke anschloss. So thematisiert die «Historia Karoli Magni et Rotholandi» (so genannter Pseudo-Turpin, um 1130) die enge Beziehung zwischen dem König und seinem Günstling und preist den bretonischen Helden ausdrücklich als «Märtyrer», als der er

Abb. 9 Tierfragment vom Querhaus, Nordseite, des Basler Münsters, Ende 12. Jh.

Der dürftigen historischen Überlieferung steht jedoch ein ungleich reicherer Mythos gegenüber. Die Gestalt Rolands wurde in den folgenden Jahrhunderten zum Gegenstand einer populären Legendenbildung, die in allen Bereichen der Kunst ihren vielfachen Niederschlag fand. Dabei mutierten die christlichen Basken zu heidnischen Sarazenen, womit das Freund-Feindbild fixiert war. Mit der dann auch in verschiedenen Heiligenverzeichnissen Eingang fand. In Deutschland ist das um 1170 wohl im Auftrag Heinrichs des Löwen verfasste «Rolandslied des Pfaffen Konrad» zu erwähnen, ebenso die Bearbeitung des «Strickers» um 1230, von der sich eine reich illuminierte – inzwischen faksimilierte – Handschrift in der Vadiana in St. Gallen befindet. Dante hat Roland in der Divina Com-

Abb. 10 und 11 Original des Hornbläsers vom Basler Münster, Ende 12. Jh. Basel, Museum Kleines Klingental.

media unter die seligen Glaubenszeugen des fünften Himmels, die «spiriti militanti», versetzt. In zahlreichen Skulpturen, Reliefs, Mosaiken, Kirchenscheiben und Miniaturen wird er als Erster unter den zwölf Paladinen Karls des Grossen zelebriert.[34] Dass er auch auf dem Karlsschrein in Aachen (Ende 12. Jahrhundert) unmittelbar neben Karl seinen Platz gefunden hat, zeigt den hohen Rang, den die Zeit der Gestalt Rolands im Umkreis des fränkischen

Herrschers beigemessen hat. Als Verteidiger des Glaubens, Retter des Abendlandes, Kämpfer gegen Ungläubige, Märtyrer und Heiliger, Propagandafigur der Kreuzzüge und der spanischen Reconquistà wurde er zur Kultperson und zum Idealbild des christlichen Ritters stilisiert. Sein Grab in Blaye bei Bordeaux war als Zwischenstation auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela eine vielbesuchte Wallfahrtsstätte. Nach dem Liber Sancti Jacobi (12. Jahrhundert) soll Karl der Grosse das nordspanische Apostelgrab entdeckt haben, eine auffällige Parallele zur ebenfalls Karl zugeschriebenen Auffindung der Zürcher Heiligengräber. Wo aber der Frankenkönig in Erscheinung tritt, ist auch meist sein Paladin anzutreffen.

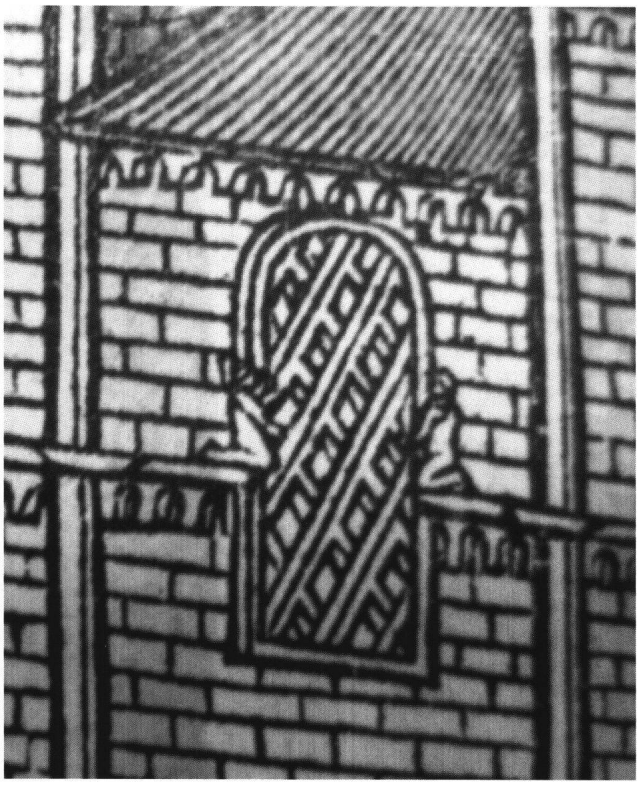

Abb. 12 Grossmünster Zürich, Westfenster, Ausschnitt aus der Planvedute der Stadt Zürich von Jos Murer, Zürich, 1576. Holzschnitt. Zürich, Baugeschichtliches Archiv der Stadt.

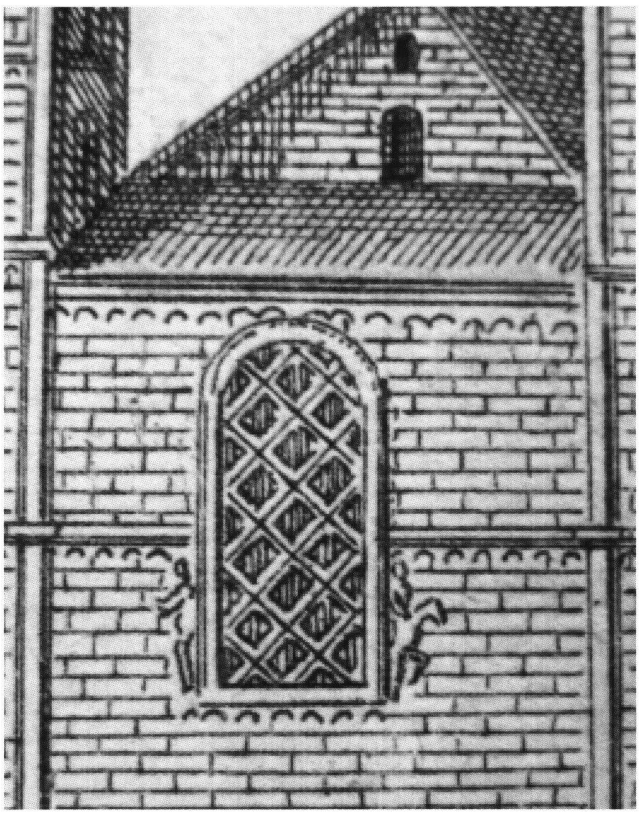

Abb. 13 Grossmünster Zürich, Westfenster, Ausschnitt aus dem Neujahrsblatt der Burgerbibliothek von 1690, von Johannes Meyer, Zürich, 1690. Radierung. Zürich, Zentralbibliothek.

Rolands Attribute sind sein weithin vernehmliches Horn Olifant, sein unzerbrechliches Schwert Durendart oder Durendal und sein treues Pferd Veillantif. Es war vor allem das Horn, das zu seinem Erkennungszeichen werden sollte. In dem nach 1100 entstandenen Werk «Voyage de Charlemagne à Jerusalem et à Constantinople» brüstet sich Roland in feuchtfröhlicher Runde damit, dass er das Horn so kräftig blasen könne, dass die ganze Stadt Konstantinopel durcheinander gewirbelt werde.[35] Nach der Legende waren Horn und Schwert von einem Engel zunächst König Karl überreicht worden, der aber beides an seinen Paladin weitergegeben hat. Roland wird daher meist als Hornbläser oder Schwertträger abgebildet. Zentrales Bildmotiv ist

jedoch immer wieder der dramatische Todeskampf Rolands: Von seinem Pferd abgestiegen, kämpft er in aussichtsloser Lage gegen die feindliche Übermacht und stösst, zu Tode verwundet, ein letztes Mal in sein Horn. Dem zu spät herbeigeeilten Karl bleibt nur noch die Trauer um seinen geliebten Neffen. Diese Szene war gemeinhin so bekannt, dass sie sich auf Hornbläser und Ross reduzieren liess, ohne an Aussagekraft zu verlieren.

Damit könnten auch die Skulpturenpaare von Zürich und Basel eine ikonographische Erklärung finden. Es scheint manches dafür zu sprechen, dass es sich dabei um das in Stein gehauene grosse Finale der Rolandlegende handelt. Gestützt wird diese Deutung auch durch ähnliche Darstellungen an französischen[36] und italienischen[37] Kirchen sowie in der Buchmalerei.[38] Dabei wird das Szenenbild gelegentlich um das zusätzliche Detail erweitert, dass Roland zuletzt noch vergeblich versucht, sein Schwert zu zerschmettern, damit es nicht in Feindeshand fällt.

Auch auf der Suche nach einer passenden, durch das Bildwerk vermittelten Botschaft dürfte man aufgrund der Vorgaben des Rolandkults nicht verlegen sein. Zu denken wäre zunächst an das Bibelwort «Wachet und betet» (Matth. 26, 41), mit dem einer christlichen Endzeitstimmung Ausdruck verliehen wird. Darüber hinaus könnte ausserdem darin ein zeitgebundenes Programm enthalten sein. Das Blasen des Hornes in letzter Stunde als Weckruf an die gefährdete Christenheit mochte auch in dem Sinn verstanden werden, dass unmittelbare Gefahr von aussen, das heisst von der Welt des Islam her, droht. In einem solchen bildhaften Aufruf würde sich die Kreuzzugsstimmung widerspiegeln, die sich nicht auf Abwehr beschränkt, sondern auch zum Angriff bläst. Immerhin ist diese im Grossmünster auch an anderer Stelle präsent.[39]

Eine Zuordnung der Hornbläsergruppe zum Rolandkult hat jedoch bei aller Faszination eine Schwachstelle. Der Zürcher Hornbläser, wie er sich heute dem Betrachter darbietet, hält in seiner Rechten eine Keule. Eine solche wäre aber ein für Roland untypisches Attribut. Bei der Nachbildung orientierte sich Otto Münch an den Nachzeichnungen von Franz Hegi und am Gipsabdruck von 1907, die aber alle nur einen mehr oder weniger abgewitterten, nicht eindeutig definierbaren Gegenstand erkennen lassen. Ein Augenschein am Gipsabdruck zeigt nun, dass die Hand des Hornbläsers einen flach geformten Gegenstand greift. Könnte man in diesem den Ansatz eines Schwertes vermuten, gewänne die Roland-Hypothese beträchtlich an Überzeugungskraft. Dem ist aber wohl nicht so. Der Gegenstand des hornblasenden «Zwillingsbruders» im Kreuzgang lässt sich durchaus als knotige Keule identifizieren und erscheint als geeignet, zur Ergänzung des von Hegi gezeichneten Fragments am Westfenster herangezogen zu werden. Ein weiteres Indiz, um nicht zu sagen Beweisstück, liefert aber der auch im Original gut erhaltene Basler Hornbläser. Dieser hält zwar keine eigentliche Keule, jedoch einen handfesten, äquivalenten Knüppel, mit Sicherheit aber kein Schwert. Bei dieser Sachlage wird man der Roland-Hypothese wenig Chancen geben können. Allerdings ist man damit auf die bereits konstatierte Verlegenheit zurückgeworfen, da das Deutungsspektrum der Konstellation Hornbläser/Pferd erschöpft sein dürfte. In Betracht käme nämlich nur eine szenische Interpretation, weil das Pferd zwar von hohem wirtschaftlichen Wert, seine symbolische oder allegorische Bedeutung jedoch gering zu veranschlagen ist.[40] Ein solches plausibles historisches oder literarisches Ereignis ist aber nicht auszumachen, so dass die Konstellation Hornbläser/Pferd tatsächlich zum unlösbaren Rätsel wird.

Jäger und Beute

Um der Lösung des Rätsels näher zu kommen, ist es zunächst erforderlich, die Befunde nochmals zu überprüfen. Dabei stellt sich sogleich heraus, dass für Zürich einige Korrekturen gegenüber dem heutigen, «rekonstruierten» Zustand vorzunehmen sind. Wie schon die Hegi-Drucke (Abb. 5), aber dann auch verlässlich die Fotografie von 1883 (Abb. 6) zeigen, befand sich das «Pferd» niemals auf gleicher Ebene mit dem Hornbläser, sondern war diesem gegenüber höher gesetzt. Diese Asymmetrie mag Zufall sein. Da die ungleiche Höhe aber bautechnisch nicht zwingend war, könnte man dahinter auch eine Absicht vermuten. Ausserdem standen ursprünglich nicht beide Vorderbeine des «Pferdes» fest auf dem Boden, vielmehr war gemäss der Darstellung Hegis das rechte Bein angehoben, womit – anders als beim jetzigen Pferd – Bewegung zum Ausdruck gebracht werden sollte. Schliesslich fällt auf, dass das originale «Pferd» auch nach Ergänzung des Kopfes dem Hornbläser gerade bis zu den Augen reichte, also massstäblich zu klein war. Auch beim Hornbläser wäre anzumerken, dass die jugendliche, fast kindliche Physiognomie der jetzigen Figur wenig dem Original entspricht, das eher das Aussehen eines wilden, bärtigen Gesellen hat. Der Basler Hornbläser bestätigt diesen Befund und lässt darüber hinaus zweifelsfrei erkennen, dass dessen Kleidung aus grobem Fell besteht. Bezüglich der Masse ist hier das «Missverhältnis» zwischen Mann und «Ross» noch augenfälliger, indem das Tier nahezu ein Drittel kleiner ist als sein menschliches Gegenüber.

Was also das «Pferd» betrifft, ist soviel gewiss, dass sich in Zürich vor der Rekonstruktion lediglich der Torso eines Tieres ohne Kopf feststellen lässt, während in Basel ein originaler, jedoch stark verwitterter Kopf ohne Körper zu sehen ist. In Zürich scheint aber schon im 16. Jahrhundert niemand am Westfenster ein Pferd, sondern lediglich ein langbeiniges Tierfragment gesehen zu haben. Die Einbildungskraft der späteren Abbildner des Grossmünsters hat dann dieses zu einem Pferd ergänzt und hat damit eine Tradition begründet, die niemals in Frage gestellt wurde. In Basel scheint man sich lange kaum Gedanken gemacht zu haben über die wenig spektakuläre Skulptur. Als man ihr Ende des 19. Jahrhunderts Beachtung schenkte, glaubte

man, «deutlich die Formen eines Pferdes» zu erkennen, wobei allerdings eingestandenermassen das Zürcher Vorverständnis nachwirkte.[41] Die Vorstellung vom Pferdetorso hatte sich damit auch in Basel in den Köpfen festgesetzt,[42] auch wenn gelegentlich Varianten zur Diskussion gestellt wurden.[43]

Nichts zwingt dazu, das Tier mit einem Pferd zu identifizieren. Um jedoch zu diskutablen Alternativen zu gelangen, empfiehlt es sich, zunächst nochmals den Hornbläser zu betrachten und dessen Rolle zu konkretisieren. Es dürfte freilich nicht schwer fallen, in dem mit Fellen bekleideten, unbändig vorwärts stürmenden, Keule schwingenden, grobschlächtigen Gesellen einen wilden Jäger zu erkennen.[44] Für sich genommen, ist das allerdings keine neue Einsicht.[45] Was aber bislang fehlt, ist der Bezug des Jägers zum gegenüber befindlichen Tier und eine daraus folgende Deutung der Gruppe. Um diesen Bezug herzustellen, drängt sich die Frage auf: Welches Tier wird hier gejagt und verfolgt?

Der «Physiologus», Musterbuch und ikonographische Quelle

Die Beantwortung der Frage vereinfacht sich dadurch, dass es einen überschaubaren Thesaurus literarischer Quellen gibt, die der Ausgestaltung zoomorpher romanischer Skulpturen vorgegeben sind. Unter ihnen nimmt der «Physiologus»[46] eine derart beherrschende Stellung ein, dass man diesen geradezu als Regie- und Musterbuch der mittelalterlichen Bauskulptur bezeichnen kann. Allein die Tatsache, dass es sich bei diesem Buch bis zur Neuzeit um das nach der Bibel am weitesten verbreitete Werk mit Übersetzungen in fast alle Sprachen der europäischen und mediterranen Welt handelt, zeugt von einer Wirkungsgeschichte, deren Reichweite man nicht hoch genug veranschlagen kann. Der wohl im 2. Jahrhundert von einem unbekannten Autor in griechischer Sprache verfasste «Physiologus» behandelt in 48 Kapiteln 42 Tiere, vier Steine und zwei Pflanzen. Das Übergewicht der Tierkapitel hat dem Buch mit der Übersetzung ins Lateinische auch den Titel «Bestiarium» eingetragen. Auch wurde der Grundstock des Werkes im Laufe der Zeit immer wieder durch Übernahmen aus anderen Werken angereichert. Es ist hier nicht der Ort, die komplizierte Textgeschichte des «Physiologus» und der daran anschliessenden, zum Teil wuchernden Werke nachzuzeichnen,[47] vielmehr genügt die Feststellung, dass Texten und Illustrationen dieses Buches eine Schlüsselrolle für die bildende Kunst, insbesondere dann auch für die Ikonographie und Symbolsprache, zukommt.

Im «Physiologus» tritt dem Leser unterschiedslos eine bunte Welt von Tieren der realen wie der Fabelwelt entgegen. Entsprechend fabulös und legendär sind auch die Beschreibungen, denen es nicht um Beobachtung, sondern um Deutung geht. Hier tut sich eine Weltsicht auf, die den Dingen keine Immanenz zubilligt, sondern in diesen eine transzendente, auf Gott gerichtete Sinneinheit erkennen will. So geraten durch allegorische Deutung Tiere, Pflanzen und Steine zu Medien der Heilsverkündung und der Predigt.

Auf der Suche nach thematisch einschlägigen Jagdszenen, die sich zu einer näheren Betrachtung anbieten, wird man im «Physiologus» rasch fündig. Da von den in Frage kommenden langbeinigen Tieren Wildesel und Hirsch mangels Textbezug ausscheiden, richtet sich das weitere Augenmerk nur noch auf Einhorn *(unicornis)*, Gazelle oder Gämse *(caprea)*[48] und Antilope *(antholops* oder *autula)*.[49] Vom Einhorn wird gesagt, es sei klein, aber so stark, dass sich ihm kein Jäger nahen könne. Man könne es nur fangen, wenn man ihm eine Jungfrau in den Weg setze, der es dann in den Schoss springe. Der Text und entsprechend die Illustrationen sind offensichtlich jedoch so stark auf das Ensemble Einhorn/Jungfrau und so wenig auf den Jäger ausgerichtet, dass auch das Einhorn eliminiert werden kann. Die Gämse wird geschildert als ein Tier, das die hohen Berge liebt und in der Lage ist, von Ferne zu erkennen, ob es sich bei Herannahenden um Jäger oder um Wanderer handelt («si sint venatores vel viatores»). Zwar finden sich dazu Miniaturen mit Jagdszenen,[50] jedoch ist der kontradiktorische Duktus des ganzen Textes so schwach, dass man in ihm nicht das Muster für eine in Stein gehauene Konstellation von Jäger und Beute zu erkennen vermag. Ganz anders jedoch bei der so genannten Antilope.

Das Fabelwesen Antholops

Bei dem Tier mit dem philologisch nicht geklärten Namen *Antholops* oder *Autula* handelt es sich wahrscheinlich um ein Fabelwesen. Jedenfalls ist nicht ersichtlich, ob es mit einem bestimmten Hornträger identifiziert werden kann. Die Bezeichnung «Antilope» wird erst seit der Neuzeit im heutigen, spezifischen Sinne gebraucht. Das *Antholops* des «Physiologus» ist aber ein – inzwischen vergessenes – symbolisches Schwergewicht, was nicht zuletzt darin zum Ausdruck kommt, dass ihm die Miniaturen der Handschriften besondere Beachtung schenken. In der Neuzeit ist das *Antholops* allerdings öfters mit dem Einhorn verwechselt worden, dessen prallere Symbolik sich schliesslich bis in die neueste Zeit hinüber gerettet hat.

Der im Einzelnen variierende Text liefert dazu folgende Schilderung:[51] Es gibt ein Tier, das heisst *Antholops*, mit so scharfen Sinnen, dass kein Jäger ihm nahe kommen kann. Es hat lange Hörner, wie eine Säge geformt, und es kann damit die grössten Bäume absägen. Wenn es Durst hat, geht es an den Fluss Euphrat, um zu trinken. Dort aber gibt es ein dichtes Gestrüpp. Wenn das Tier darin mit seinen Hörnern spielt, verfängt es sich und brüllt, weil es nicht mehr entrinnen kann. Das hört der Jäger, der nun herbeikommt und es erschlägt. So ergeht es auch dir, Mensch, der

du zwei Hörner hast, nämlich das Alte und das Neue Testament, mit Hilfe derer du imstande bist, alle leiblichen und geistigen Laster abzuwehren. Hüte dich vor irdischen Begierden, damit du nicht in die Fallstricke des Teufels gerätst und von diesem schliesslich getötet wirst.

Die ganz im Stile des «Physiologus» fantastische und fabelartige Beschreibung berichtet von einem Tier, das mit Sinnen und Werkzeugen so ausgestattet ist, dass ihm niemand etwas anhaben kann. Seinen Durst stillt es im Paradiesfluss Euphrat. Wenn es dort jedoch übermütig und nachlässig wird, gerät es schliesslich doch noch in die Hände seines Todfeindes. Doch das ist nur der Stoff, der zur tieferen Erkenntnis führen soll: Auch der Christenmensch ist ungefährdet, solange er auf dem rechten Weg bleibt und sich an die Lehren der Heiligen Schrift hält. Nur durch die Sünde – die Texte nennen konkret Hurerei, Ehebruch, Habgier, Prahlerei und Trunksucht – wird er verletzlich und verliert sein ewiges Leben. Der dialektisch überzeugende Text demonstriert auf der einen Seite das zu erwartende und zu bewahrende Seelenheil, auf der anderen Seite das in der Person des diabolischen Jägers lauernde Böse.

Zahlreiche mittelalterliche «Physiologus»-Handschriften und Bestiarien enthalten Miniaturen, die den jeweiligen Text nicht nur mit Bildschmuck ergänzen, sondern auch beträchtlich zur Popularisierung der jeweiligen Tierlegenden beitragen. Die Illustrationen des Antholops-Kapitels geben fast durchweg die Szene wieder, in welcher der böse Jäger sich dem Tier nähert und dieses erschlägt. Die narrative Botschaft wird also plakativ ins Bild umgesetzt. Dabei bleibt die Bildkomposition stets weitgehend konstant und nur die Details weisen mehrere Varianten auf. Bemerkenswert ist ausserdem, dass sich das Darstellungsschema im östlich-griechischen Kulturkreis mit dem des lateinisch-germanischen Westens deckt, so dass von einem Kanon gesprochen werden kann. Als byzantinisches Beispiel sei hier die Illustration aus dem «Physiologus» von Smyrna

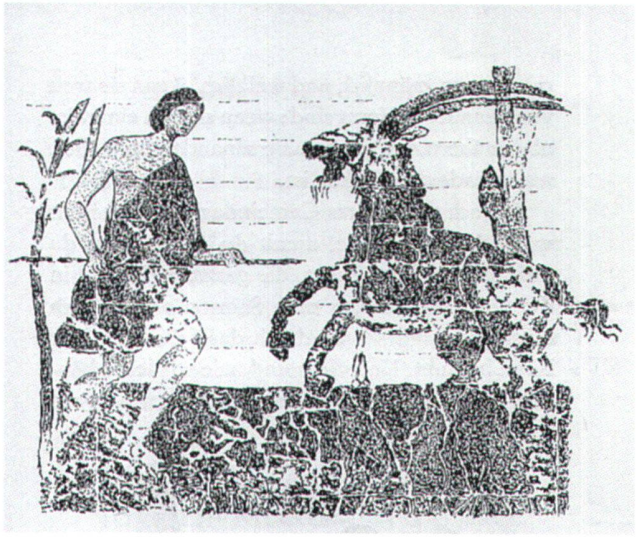

Abb. 14 Jäger und Antilope, «Physiologus» von Smyrna, 11. Jh. Ehemals Smyrna, Bibliothek der Evangelischen Schule (1921 durch Brand zerstört).

Abb. 15 Jäger und Antilope, Millstätter «Physiologus», fol. 90v., um 1180. Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv.

(Izmir) wiedergegeben (Abb. 14). Die Datierung des Smyrnaer Codex ist umstritten, jedoch kann die Abbildung, ob als Original oder spätere Kopie, eindeutig dem 11. Jahrhundert zugeordnet werden.[52] Das Bild zeigt die Elemente der Antholops-Szene, wie sie sich mehr oder weniger dann auch auf den meisten entsprechenden westlichen Miniaturen wiederfindet: links einen bewaffneten, heranstürmenden Jäger, rechts das gehörnte Tier mit vegetativer Kulisse. Manche Abbildungen beschränken sich allerdings auf die Darstellung des gefangenen Tieres.[53]

Im Einzelnen erlauben sich die Miniatoren Freiheiten in der Bildanordnung[54] und vor allem aber bei der Ausrüstung des Jägers. Wenn man diesen als solchen genügend erkennt, ist es für die bildliche Aussage nicht weiter von Belang, ob der Jäger Speer, Schwert, Bogen, Axt, Keule oder Knüppel gebraucht. Ebenso beliebig ist dann auch die Kennzeichnung durch das Hifthorn. Stark variiert ferner die Gestalt des Tieres, dessen Hörner einmal übertrieben lang, ein andermal kurz sind. Aus der grossen Zahl der Abbildungen kann hier nur ein Eindruck vermittelt werden,

wobei sich die Auswahl an der zeitlichen Nähe zu den Zürcher und Basler Skulpturen orientiert. Bei den gezeigten Beispielen handelt sich um Miniaturen aus dem Millstätter «Physiologus» (um 1180),[55] dem Oxforder Bestiarium (Anfang des 13. Jahrhunderts)[56] und dem Harley Bestiarium (1240)[57] (Abb. 15–17).

Behält man das erwähnte Variantenspektrum im Blick, so ist die Ähnlichkeit der Antholops-Darstellungen mit den Skulpturenpaaren in Zürich und Basel unabweisbar

Abb. 16 Jäger und Antilope, Oxforder Bestiarium, Anfang 13. Jh. Oxford, Bodleian Library, Ms. Ashmole 1511, fol. 14r.

und bedarf keiner weiteren Erörterung. Als letzte Konsequenz bleibt noch die Rekonstruktion des an beiden Münstern nur fragmentarisch erhaltenen Tieres. Angesichts des reichlich vorhandenen Vergleichsmaterials drängt es sich auf, dass hier ursprünglich kein Pferd, sondern ein Tier mit Hörnern, literarisch *Antholops* geheissen, zu sehen war. Das Grössenverhältnis zwischen Jäger und Tier mag ein weiteres Indiz für diese Annahme sein. Auch sollte wohl mit der Bewegungshaltung des Tieres ein Fluchtverhalten angezeigt werden. Im Übrigen mag die Fantasie sich ausmalen, ob man darüber hinaus die Andeutung irgendwelcher Gewächse anzunehmen hat. Es waren jedoch gerade die Extremitäten und feiner gearbeiteten Teile, die zuerst der Verwitterung und Deformation ausgesetzt waren. Hatten die Tierskulpturen aber erst einmal ihre «Erkennungszeichen» verloren, verblasste auch bald die Bildbotschaft, zumal die Neuzeit von der allegorischen Deutungsperspektive, wie sie dem Physiologus eigentümlich war, mehr und mehr Abstand nahm. Der Zahn der Zeit tat ein Übriges dazu, dass die Bildwerke selbst den Historikern zum Rätsel wurden.

Fazit

Als Ergebnis ist festzuhalten: Der Hornbläser am Zürcher Westfenster ebenso wie derjenige am Basler Querhaus ist der böse Jäger, der aus der Tiefe aufsteigt und den in aus-

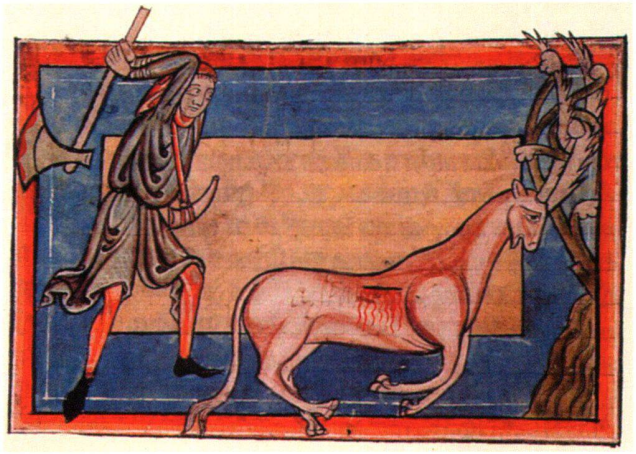

Abb. 17 Jäger und Antilope, Harley Bestiarium, um 1240. London, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 5v.

weglose Sünde geratenen Menschen verfolgt und tötet. Als Jäger ist er durch das Attribut des Hifthorns ausgewiesen. Eine solche Kennzeichnung ist bei der Bauplastik dringlicher als bei den «Physiologus»-Illustrationen, da dort im Gegensatz zu diesen der unmittelbare Bezug zu einem optisch benachbarten Text fehlt.[58] Der Jäger, der auch mit dem biblischen Nimrod identifiziert wird, gilt in der theologischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts gemeinhin als eine Gestalt des Teufels.[59] Es steht ausser Zweifel, dass man im Tier der anderen Seite die Jagdbeute zu sehen hat. Um zu erfahren, um welches Tier es sich dabei handelt, bietet der «Physiologus» in Wort und Bild den sichersten Hinweis. Dabei ist nochmals hervorzuheben, dass dieses fromme Fabelbuch zu den meistgelesenen Werken des Mittelalters gehörte und daher in seiner Bildsprache gemeinhin verstanden wurde. Erst der neuzeitliche Paradigmenwechsel hat dieses Verständnis verschüttet.

Die Bildaussage wird im Übrigen nochmals verdeutlicht und bekräftigt durch den Hasen, der unter den Füssen des Basler Hornbläsers kauert und der nach den Andeutungen der Hegi-Zeichnungen auch für Zürich vermutet werden darf. Der Hase gilt als klassisches Fluchttier, dessen Verhalten sich auch die christliche Morallehre zunutze zu machen

wusste. Nach traditioneller allegorischer Sinngebung symbolisiert der entwischende Hase die Sündenflucht und damit den richtigen Heilsweg.[60] Es verwundert daher nicht, dass auch der «Physiologus» ihm ein eigenes Kapitel widmet. Danach entkommt er wegen seiner kurzen Vorderbeine, aber langen Hinterläufe seinem Verfolger nur, wenn er bergwärts entflieht. Die Christenlehre dazu lautet: «So auch du, Mensch, wenn du verfolgt wirst von den feindlichen Mächten und dem Jäger, dem Teufel, der Tag um Tag darauf aus ist, dem Menschen nach dem Leben zu trachten, suche den Felsen und die Höhen [...]. Denn wenn der Böse sieht, dass der Mensch abwärts läuft und auf das Irdische bedacht ist, was dieses Leben zu bieten hat, dann nähert er sich ihm umso behänder. Wenn er aber sieht, dass der Mensch nach dem Willen Gottes läuft und den wahren Felsen aufsucht, unseren Herrn Jesus Christus, und dass er zur Tugend ansteigt, dann kehrt er wieder um [...].»[61] Der Hase zu Füssen des Hornbläsers gehört offensichtlich in dieses Vorstellungsbild. Spekulieren lässt sich freilich darüber, ob dieser Hase bereits den rettenden Fluchtpunkt erreicht hat oder ob ihn der böse Jäger eingeholt hat. Es war Sache der verbalen Deutung, solche Ambivalenzen sinnvoll in einen Kontext einzuordnen.

Die Skulpturengruppe am Westfenster des Zürcher Grossmünsters ist also ursprünglich eine eindringliche moralische Predigt hoch über der Stadt und daher weithin wahrnehmbar bis hinüber zur Pfalz auf dem Lindenhof. Buchstäblich hatte man den Teufel an die Wand gemalt beziehungsweise gemeisselt. Die Platzierung ist auch nicht zufällig. Die Westseite ist an romanischen Kirchen mit Vorzug den dunklen Mächten reserviert, womit zugleich ein Kontrast zu der dem göttlichen Licht zugeordneten Ostseite zum Ausdruck gebracht wird.

Abschliessend bleibt zu bemerken, dass offensichtlich weder die puttohafte Physiognomie des Zürcher Hornbläsers noch das ornamentale Fantasiegebilde unter seinem linken Fuss noch das Tier in Pferdegestalt den Intentionen des Bildwerks nur annähernd entsprechen, mit anderen Worten: Die «Rekonstruktion» der 1930er Jahre ist als auf Missverständnissen beruhender Missgriff zu betrachten. Günstiger erscheint die Situation in Basel, wo man nicht nur das Original des Hornbläsers durch eine originalgetreuere Kopie ersetzt, sondern bislang auch Abstand davon genommen hat, das Tierfragment gegen eine unverstandene Neuschöpfung auszuwechseln.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. DANIEL GUTSCHER, *Das Grossmünster in Zürich. Eine baugeschichtliche Monographie* (= Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 5), Bern 1983, S. 130–133. – HANS WIESMANN, *Das Grossmünster in Zürich* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 32), Zürich 1937/1938, S. 72–74. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*, Neue Ausgabe III.1: Die Stadt Zürich III.1: Altstadt rechts der Limmat – Sakralbauten, von REGINE ABEGG / CHRISTINE BARRAUD WIENER / KARL GRUNDER, Zürich 2007, S. 82–83.

2 So ADOLF REINLE, *Der romanische Reiter am Zürcher Grossmünster*, in: Die Zähringer. Schweizer Vorträge und neue Forschungen, hg. Von KARL SCHMID (= Veröffentlichungen zur Zähringer-Ausstellung 3), Sigmaringen 1990, S. 6.

3 Otto Münch (1885–1965), geboren in Meissen, Ausbildung als Bildhauer, Stukkateur und Innenarchitekt in Meissen und an der Kunstgewerbeschule Dresden. 1911 Übersiedlung nach Zürich, wo er das ehemalige Atelier von Arnold Böcklin bezieht. 1913–1945 führt er zusammen mit seiner Frau eine Kunstschule für Plastik und Kunstgewerbe. In der Stadt Zürich hinterlässt er ein reiches Werk von Bauplastiken, Stukkaturen und Bauschmuck an wichtigen öffentlichen Gebäuden. 1933–1936 wesentlich an der Restaurierung des Grossmünsters beteiligt, erhält Münch in der Folge von der Kirchgemeinde die Aufträge für die monumentalen Bronzetüren am Süd- und Norportal der Kirche, die als seine Hauptwerke gelten: Zwinglitüre am Südportal, 1935–1939; Bibeltüre am Nordportal, 1944–1950. SUSANN WINTSCH, *Münch, Otto*, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst, Bd. 2, Zürich 1998, S. 765–766.

4 Erschienen bei: FERDINAND KELLER, *Nachträgliche Bemerkungen über die Bauart des Grossmünsters in Zürich*, in: Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich 2, Zürich 1844, Tafel 5. Hegis Bleistiftzeichnungen, die sich im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befinden, sind abgebildet bei DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 1), S.131.

5 Dazu REGINE ABEGG / CHRISTINE BARRAUD WIENER / KARL GRUNDER (vgl. Anm.1), S. 135. Danach sei das Relief entlang der Umrissfigur angeschnitten und neu eingequadert worden. Zum Schicksal des Kreuzgangs: HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1), S. 102–106. – REGINE ABEGG, *Erfolg und Misserfolg des «reproduzierten Mittelalters». Der romanische Kreuzgang des Zürcher Grossmünsters*, in: Opus Tessellatum: Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelis Claussen, Hildesheim/Zürich 2004, S. 453–464.

6 ADOLF REINLE (vgl. Anm. 2), S. 6.

7 Siehe die Anordnung bei PAUL MICHEL, *Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonografischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Grossmünsterkreuzgangs*, Wiesbaden 1979, S. 110–142, 175.

8 Bildquelle: Peter Heman, Basel,© Nachlass Peter Heman bei Peter Röllin, Rapperswil.

9 Verf. dankt dem Museum für freundliches Entgegenkommen bei der Besichtigung des Originals und für aufwändige Bemühungen um eine fotografische Dokumentation.

10 Gemäss HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1), S. 73, soll der Basler Hornbläser nach dem Zürcher entstanden sein. Frühere Datierungen finden sich noch in älteren Basler Erwähnungen: [HIERONYMUS FALKEISEN], *Beschreibung der Münsters-Kirche zu Basel*, Basel 1788, S. 25: «Nicht weit von der St.Gallenporte sieht man an einem Pfeiler gegen der Pfalz ein Bild, welches mit dem linken Fuß auf ein Eichhörnchen (!) tritt; es soll eine Antique sein.» – [JAKOB BURCKHARDT], *Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel*, Basel 1842, S. 11: «An dem Strebepfeiler links von der Thür sieht man einen Mann, der auf einen Hasen tritt, in Haut-relief abgebildet; derselbe scheint, der Arbeit nach zu urtheilen, noch älter als der Strebepfeiler selbst.»

11 FERDINAND KELLER (vgl. Anm. 4), S. 111.

[12] SALOMON VÖGELIN, *Das alte Zürich I*, 2. Aufl. von ARNOLD NÜSCHELER und FRIEDRICH SALOMON VÖGELIN, Zürich 1878, S. 287.

[13] DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 1), S. 131. – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 2), S. 6. – REGINE ABEGG / CHRISTINE BARRAUD WIENER / KARL GRUNDER (vgl. Anm.1), S. 83.

[14] ROBERT WILL, *Romanisches Elsass*, 2. Aufl., Würzburg 1982, S. 30.

[15] Der Hornbläser (Vollfigur) befindet sich am rechten Strebepfeiler unter dem Giebelsims; die linke Hand ist an die Hüfte gelegt. Sein «Pendant» am linken Pfeiler ist ein gleich gewandeter Mann (Kleriker?), der in einer Schriftrolle (Evangelium?) liest. Ein zweiter Hornbläser ist als Relief links über dem romanischen Südportal anzutreffen. Dessen Gegenstück auf der rechten Seite ist bis zur Unkenntlichkeit zerstört.

[16] HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1), S. 74.

[17] Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.

[18] HANS HEINRICH BLUNTSCHLI, *Memorabilia Tigurina. Merckwürdigkeiten der Statt Zürich und dero Landschafft*, Zürich 1704; 2. Aufl. 1711; 3. Aufl. 1742.

[19] So JOHANNES MÜLLER, *Merckwürdige Überbleibsel von Alterthümern an verschiedenen Orthen der Eydgenossenschaft*, Zürich II, Zürich 1783, und ihm folgend andere noch öfters.

[20] Dazu ADOLF REINLE (vgl. Anm. 2).

[21] Genesis 10, 8–12.

[22] So vermutet auch ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 1, 2. Aufl., Frauenfeld 1968, S. 426.

[23] DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 1), S. 131. – MAX F. SCHNEIDER, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941, S. 27.

[24] So FRITZ BURRI, *Die Bilder und das Wort am Basler Münster*, Basel 1961, S. 106–108.

[25] HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1), S. 74. – DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 1), S. 131.

[26] HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1), S. 74. – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 2), S. 6. – FERDINAND KELLER (vgl. Anm. 4), S. 111. – KARL STEHLIN, *Baugeschichte des Münsters im Mittelalter*, in: Baugeschichte des Basler Münsters, hrsg. vom Basler Münsterbauverein, Basel 1895, S. 89.

[27] REGINE ABEGG / CHRISTINE BARRAUD WIENER / KARL GRUNDER (vgl. Anm. 1), S. 83.

[28] Vgl. PAUL MICHEL (vgl. Anm. 7), S. 89. – ADOLF REINLE (vgl. Anm. 22), S. 424.

[29] HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1), S. 51 und Tafel XVII (Abbildung). – DANIEL GUTSCHER (vgl. Anm. 1), S. 122. Es handelt sich um ein Ensemble von sechs Reliefs, die bislang nur beschrieben, jedoch nicht zusammenhängend interpretiert wurden. Der Hornbläser trägt eine Kopfbedeckung (Helm?) und hält in der rechten Hand eine Lanze.

[30] SALOMON VÖGELIN / ARNOLD NÜSCHELER / FRIEDRICH SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 12), S. 287.

[31] DIETLINDE MUNZEL-EVERLING, *Rolande. Die europäischen Rolanddarstellungen und Rolandfiguren*, Dössel 2005, S. 194.

[32] Siehe D. KLEIN / S. KRAMARZ-BEIN / H. LÜCK, Stichwort «*Roland*» in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 25, 2. Aufl., Berlin/New York 2003, S. 184–197. – RITA LEJEUNE / JACQUES STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Brüssel 1966. – DIETLINDE MUNZEL-EVERLING (vgl. Anm. 31).

[33] Abgebildet bei DIETLINDE MUNZEL-EVERLING (vgl. Anm. 31), S. 11. Ein weiteres Exemplar befindet sich im Berliner Münzkabinett.

[34] Belege bei RITA LEJEUNE / JACQUES STIENNON (vgl. Anm. 32).

[35] EDUARD KOSCHWITZ, *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel* (= Altfranzösische Bibliothek 2), 2. Aufl., Heilbronn 1883, S. 27. – MADELEINE TYSSENS, *Le Voyage de Charlemagne à Jerusalem et à Constantinople (Traduction critique)*, Gand 1977, S. 16.

[36] Hornbläser und reiterloses Pferd an der Fassade von Notre-Dame-de-la-Règle in Limoges (1. Drittel 12. Jahrhundert); das Pferderelief jetzt im Musée des Beaux-Arts, Limoges, der Hornbläser verschollen. RITA LEJEUNE / JACQUES STIENNON (vgl. Anm. 32), I, S. 87–88; II, Nr. 58.

[37] Tympanon Santa Maria della Strada, Matrice (um 1148), abgebildet in: RITA LEJEUNE / JACQUES STIENNON (vgl. Anm. 32), II Abb. 54.

[38] Abbildungen bei RITA LEJEUNE / JACQUES STIENNON (vgl. Anm. 32), Abb. 314, 367, 389.

[39] Vgl. CLAUSDIETER SCHOTT, *Friede und Freistatt. Das sogenannte Guido-Relief im Zürcher Grossmünster*, in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde 23, Zürich 2006, S. 81–109.

[40] Bezeichnenderweise kommt das Pferd etwa im «Physiologus» überhaupt nicht vor. Aufgeführt ist es indessen in späteren Bestiarien, die sich, wenn auch wortreich, auf äussere Beschreibungen beschränken. Vgl. zum Beispiel FRANZ UNTERKIRCHER, *Bestiarium. Die Texte der Handschrift Ms. Ashmole 1511 der Bodleian Library Oxford in lateinischer und deutscher Sprache*, Graz 1986, S. 62–67.

[41] KARL STEHLIN (vgl. Anm. 26), S. 89.

[42] HANS REINHARDT, *Das Basler Münster. Die spätromanische Bauperiode vom Ende des XII. Jahrhunderts*, Basel 1926, S. 42: «Rechts erkennen wir noch in ganz verwittertem Zustande eine Pferdeprotome.»

[43] Der Basler Kunsthistoriker François Maurer erwägt gemäss einer brieflichen Mitteilung die Möglichkeit, dass es sich ursprünglich um einen Pegasus handelt. Unter der Annahme, dass der Hornbläser mit dem Sternbild des Orion zu identifizieren wäre, könnte sodann im Pegasus ein paralleles Sternbild gesehen werden.

[44] Vgl. dazu die fast identische Jägerfigur in einer Oxforder Handschrift aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Bodleian Library Bodley 6102, fol. 1v), abgebildet in: RON BAXTER, *Bestiaries and their users in Middle Ages*, Strod 1998, S. 89.

[45] ADOLF REINLE (vgl. Anm. 22), S. 426, hier als «Sagenfigur» erklärt. Zum Hornbläser im Kreuzgang des Grossmünsters PAUL MICHEL (vgl. Anm. 7), S. 140.

[46] FRIEDRICH LAUCHERT, *Geschichte des Physiologus*, Strassburg 1889. Die Literatur zum Physiologus und zu den Bestiarien ist überaus reichhaltig. Hier mag ein Hinweis auf die Einleitungen und Anmerkungen der folgenden Textausgaben genügen: *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, übertragen u. erläutert v. OTTO SEEL, 3. Aufl., Düsseldorf 2005. – *Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Dichtung*, übersetzt u. hrsg. v. URSULA TREU, 2. Aufl., Berlin 1987. – *Der altdeutsche Physiologus. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa* (nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus), hrsg. v. FRIEDRICH MAURER, Tübingen 1967. – CHRISTIAN SCHRÖDER, *Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar*, Würzburg 2005. Verwiesen sei ferner auf die benutzten und nachfolgend angeführten Faksimileausgaben. – Die Handschriften sind verzeichnet bei: The Medieval Bestiary: http://bestiary.ca.

[47] Zur Orientierung: BAUDOUIN VAN DEN ABEELE, *Quinze années de bibliographie sur les bestiaires médiévaux*, in: BAUDOUIN VAN DEN ABEELE (Hrsg.), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-La-Neuve 2005, S. 283–300.

[48] Welches Tier genau gemeint ist, bleibt offen. In den frühmittelhochdeutschen Texten wird es «Steingeiss» genannt.

[49] Weitere Varianten: Antula, Autalops, Aptalops, Aptalon, Entulla usw. Vgl. ferner: *A Medieval Book of Beasts: Pierre de Beauvais' Bestiary*, translated into English by GUY R. MERMIER, Lewiston NY/Queenston, Ontario 1992, S. 12.

[50] *Millstätter Genesis und Physiologus-Handschrift. Vollständige Facsimileausgabe der Sammelhandschrift 6/19 des Geschichtsvereins für Kärnten im Kärntner Landesarchiv Klagenfurt*. Einführung und kodigologische Beschreibung von A. KRACHER, Graz 1967. Auf fol. 93v. der Handschrift findet sich die Abbildung einer «Steingeiss», die von einem reitenden Hornbläser mit Hund angegriffen wird.

[51] Die folgende Darstellung hält sich nicht an einen bestimmten Text, sondern versteht sich als zusammenfassende Wiedergabe. Vgl. die Texte und Übersetzungen bei OTTO SEEL (vgl. Anm. 46), S. 55–56. – URSULA TREU (vgl. Anm. 46), S. 72–73. – FRIEDRICH MAURER (vgl. Anm. 46), S. 28–29, 80–81. – CHRISTIAN SCHRÖDER (vgl. Anm. 46), S. 92–94, 224–231. – FRANZ UNTERKIRCHER (vgl. Anm. 40), S. 30–33. – Ferner: *Das Bestiarium aus Peterborough I. Faksimile, II. Kommentar zur Faksimile-Edition*, Luzern 2003. Teil I: Transkription u. Übersetzung ins Englische von CHRISTOPHER DE HAMEL, Übersetzung der Transkription ins Deutsche von HANS ZOTTER, Teil II: Einführung von LUCY FREEMAN SANDLER, S. 29–30.

[52] Die Handschrift ist 1922 im griechisch-türkischen Krieg verbrannt, jedoch befinden sich von den meisten Bildern Fotos im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Nachlass Paul Buberl). Vgl. MASSIMO BERNABO, *Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne*, Firenze 1998. – OTTO DEMUS, *Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna*, in: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 25 (1976), S. 235–257.

[53] So der Berner Physiologus aus dem ersten Drittel des 9. Jahrhunderts (Codex Bongarsianus 318, fol. 18r). Ferner eine Oxforder Handschrift (Bodleian Library Laud misc. 247, fol. 141r) und ein Londoner Codex (British Library Stowe 1067, fol. 1v), beide frühes 12. Jahrhundert, abgebildet bei RON BAXTER (vgl. Anm. 44), S. 86 und 101.

[54] Gelegentlich werden auch zwei Jäger abgebildet, so im Peterborough Bestiarium aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, Faksimile (vgl. Anm. 51), fol.190v.

[55] *Millstätter Genesis und Physiologus-Handschrift* (vgl. Anm. 50), fol. 90v. Vgl. dazu die Illustration im Brüsseler Physiologus, Anfang 11. Jahrhundert (Bibl. Royale 10074, fol. 141r), wiedergegeben bei RON BAXTER (vgl. Anm. 44), S. 65.

[56] Bodleian Library Oxford Ms. Ashmole 1511, fol. 14r.

[57] British Library London, Harley Ms. 4751, fol. 5v. Weitere Abbildungen zum Beispiel bei RICHARD BARBER, *Bestiary*, Woodbridge 1993, S. 33. – ANN PAYNE, *Medieval Beasts*, London 1990, S. 24–25. – T. H. WHITE, *The Book of Beasts*, Stroud 1984, S. 18. – GERHARD E. SOLLBACH, *Das Tierbuch des Konrad von Megernberg*, Dortmund 1989, S. 61. Aus den Beständen der Bibliothèque Nationale Paris sind folgende Abbildungen aus dem 13. Jahrhundert abrufbar (http://bnf.fr/mandragore): Latin 6838, fol. 3v (Nordfrankreich); Latin 11207, fol. 2v (Nordfrankreich); Latin 14429, fol. 109v (Frankreich); Français 1951, fol. 11v (Frankreich); Français 14969, fol. 5 (England); Latin 3630, fol. 76v (England).

[58] Eine den Zürcher und Basler Hornbläser-Reliefs sehr ähnliche Darstellung eines Jägers mit Horn und Keule findet sich in einem Oxforder Codex, Bodleian Library Bodley 602, fol. 1v (frühes 13. Jahrhundert), abgebildet in: RON BAXTER (vgl. Anm. 44), plate 18.

[59] PAUL MICHEL (vgl. Anm. 7), S. 153.

[60] PAUL MICHEL (vgl. Anm. 7), S. 155–158.

[61] OTTO SEEL (vgl. Anm. 46), S. 47. – URSULA TREU (vgl. Anm. 46), S. 103–104.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Foto: Christian Tannò.
Abb. 5: Repro aus FERDINAND KELLER (vgl. Anm. 4).
Abb. 6, 13: Zentralbibliothek Zürich.
Abb. 7: Repro aus HANS WIESMANN (vgl. Anm. 1).
Abb. 8: Foto: Peter Heman.
Abb. 9: Foto: Katja Schott.
Abb. 10, 11: Basler Denkmalpflege, Sammlung Münsterfoto (Foto: Erik Schmidt 2008).
Abb. 12: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich.
Abb. 14: Repro aus URSULA TREU (vgl. Anm. 46).
Abb. 15: Repro aus *Millstätter Genesis und Physiologus-Handschrift* (vgl. Anm. 50).
Abb. 16: Bodleian Library, Oxford.
Abb. 17: British Library, London.

ZUSAMMENFASSUNG

Am Westfenster des Zürcher Grossmünsters sowie an der Nordseite des Basler Münsters befindet sich jeweils ein Skulpturenpaar, das links einen Hornbläser, rechts in Zürich ein Pferd, in Basel ein völlig verwittertes Tier zeigt. Ausser Letzterem handelt es sich bei den Figuren an den Kirchenfassaden durchwegs um spätere Rekonstruktionen. Die noch vorhandenen, fragmentarisch erhaltenen Originale sind ins 12. Jahrhundert zu datieren. Die ikonographische Bedeutung galt bisher als rätselhaft. Die Originale weisen beide Hornbläser eindeutig als wilde Jäger aus. Dagegen sind die Tierfragmente so rudimentär erhalten, dass ihre Deutung als Pferd, wie das bei der Rekonstruktion am Grossmünster aus den 1930er Jahren der Fall ist, nicht als zwingend erscheint. Zur Erklärung der Szenen wird im vorliegenden Beitrag der «Physiologus», als Musterbuch für die mittelalterliche Bauskulptur weit verbreitet, beigezogen und kann zur Lösung beitragen. Darin wird von einem gehörnten Fabeltier berichtet, das von einem wilden Jäger gejagt und, wenn es vom rechten Weg abkommt, erschlagen wird. Die allegorische Deutung der Szene versinnbildlicht das Tier als Christenmenschen, der vom Teufel verfolgt und, wenn er sich in Sünde verstrickt, von diesem ereilt wird. Zahlreiche Miniaturen in zeitgenössischen Handschriften zeigen deutliche Parallelen zu den Zürcher und Basler Bildwerken, die offensichtlich diesem Muster folgen. In diesem Sinne dürfte auch der originale Zustand der Skulpturengruppen verstanden werden. Es handelt sich demnach bei den Bildwerken ursprünglich um ein christlich-moralisches Predigtmotiv.

RIASSUNTO

Il lato ovest della cattedrale di Zurigo come pure il lato nord della cattedrale di Basilea ospitano ciascuno una coppia di sculture. La scultura sinistra rappresenta un suonatore di corno in ambedue i casi, mentre la scultura destra rappresenta, a Zurigo, un cavallo e, a Basilea, un animale completamente sfigurato dal tempo. Salvo quest'ultima, si tratta di copie ricostruite successivamente. Le opere originali, delle quali non esistono che dei frammenti, risalgono al XII Secolo. Sinora, il loro significato iconografico era circondato dal mistero. Non vi è tuttavia alcun dubbio che i due suonatori di corno rappresentano degli uomini selvatici. I frammenti di animali sono invece talmente rudimentali che non possono più essere considerarti esclusivamente dei cavalli, come è stato il caso in occasione della loro ricostruzione nella cattedrale di Zurigo durante gli Anni '30. Per offrire una spiegazione e contribuire a tutti gli effetti a una soluzione del rebus, il presente saggio consulta il «Physiologus», una pubblicazione esemplare in passato alquanto diffusa e usata come compendio per le sculture medievali. Tale testo parla di un animale fiabesco dotato di corna, inseguito da un uomo selvatico, dal quale viene abbattuto appena smarrisce il giusto cammino. Nella raffigurazione allegorica, l'animale è il cristiano inseguito dal diavolo che appena incappa nel peccato viene da questo raggiunto e ucciso. Molteplici miniature tramandate in numerosi manoscritti dell'epoca illustrano i significativi parallelismi esistenti tra le opere di Zurigo e quelle di Basilea, che, evidentemente, hanno fatto proprio tale modello. In tal senso si dovrebbe interpretare anche lo stato originale del gruppo di sculture. Tali opere rappresentano quindi dei temi di morale cristiana ripresi per le prediche.

RÉSUMÉ

Sur la fenêtre côté ouest du Grossmünster de Zürich et sur la face nord de la cathédrale de Bâle on trouve deux sculptures qui montrent un joueur de cor sur la gauche et, sur la droite, la sculpture de Zurich un cheval et celle de Bâle un animal complètement délabré. Hormis ce dernier, les figures décorant les façades des églises sont en général des reconstitutions. Les originaux, dont sont conservés quelques fragments, remontent au XII[e] siècle. La signification iconographique demeure à ce jour énigmatique. Les originaux représentent manifestement les deux joueurs de cor comme des chasseurs féroces. Par contre, l'état de conservation de l'animal est tellement fragmentaire que l'interprétation selon laquelle il s'agirait d'un cheval, avancée dans les années 1930 lors de la reconstitution au Grossmünster, ne paraît pas convaincante. Pour expliquer les scènes, l'auteur de l'article fait appel au *Physiologus*, ouvrage de référence largement utilisé au Moyen Age pour la sculpture architecturale, qui peut apporter quelques éléments de réponse. On y trouve par exemple un animal fabuleux muni d'une corne, qui est poursuivi par un chasseur féroce et est abattu lorsqu'il se détourne du droit chemin. D'après une interprétation allégorique de la scène, l'animal symbolise un chrétien qui est pourchassé par le diable et, lorsqu'il tombe dans le péché, est rattrapé par celui-ci. De nombreuses miniatures tirées de manuscrits contemporains présentent des parallèles évidentes avec les sculptures de Zurich et de Bâle, qui manifestement suivent ce modèle. C'est dans ce sens que l'on pourrait également interpréter la fonction originale des groupes de sculptures, à savoir la prédication de la morale chrétienne.

SUMMARY

A pair of sculptures is mounted at the western window of the Grossmünster in Zürich and also on the north side of the Münster in Basel. To the left a figure blowing a horn and to the right, a horse (in Zurich) and an unidentifiable weathered animal (in Basel). Apart from the latter, the figures have all been reconstructed. The remaining original fragments date from the 12[th] century. The iconography of these sculptures is still an enigma. The originals clearly show that the two horn blowers are hunters. The fragments of the animals are so rudimentary, however, that their interpretation as a horse, in the case of the reconstruction of the 1930s in Zürich, is not absolutely conclusive. Study of the *Physiologus*, a sample book of architectural sculptures in widespread use during the Middle Ages, offers possible explanations of the scenes. There, a mythical horned animal is described being pursued by a hunter and killed upon straying from the right path. In the allegorical interpretation of the scene, the animal symbolizes a Christian, who has sinned and falls prey to the devil. Numerous miniatures in contemporary manuscripts clearly shows similarities with the representations in Zürich and Basel, which obviously follow this pattern. If this interpretation applies to the original pairs of sculptures, it follows that they were originally devised to represent a moral motif of Christian teachings.