

Der Reiter am Zürcher Grossmünster

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

Objektyp: **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): **26 (1969)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165337>

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.

Der Reiter am Zürcher Großmünster

VON ADOLF REINLE

Max Wehrli zum 60. Geburtstag

Einleitung

An der Flanke des Nordturms am Zürcher Großmünster erscheint zuoberst im dritten Geschoß das Hochrelief eines Reiters von gut zwei Drittel Lebensgröße. Diese von eiligen modernen Passanten wohl kaum noch beachtete mittelalterliche Plastik war ohne Zweifel den Bewohnern des alten Zürich wohlvertraut. Aber kein mittelalterliches Dokument erwähnt das Bildwerk. Die älteren Autoren und zum Teil auch noch die neueren behandeln die Skulptur mehr als ein Kuriosum denn als ein Kunstdenkmal. Im 16. Jahrhundert spricht Heinrich Bullinger, Zwinglis Nachfolger, vom Reiter, im 19. Jahrhundert weisen die beiden um die Altertümer sich mühenden Salomon Vögelin und Ferdinand Keller auf ihn hin. In unserem Jahrhundert wird das stilgeschichtliche Interesse an ihm wach, kurze Charakteristiken erscheinen bei Ilse Baier-Futterer, Konrad Escher, Hans Wiesmann, Hans Hoffmann, Joseph Gantner, René Jullian, Geza de Francovich. Eduard Achilles Geßler und Erwin Poeschel widmen der durch die Münsterrestauration 1936 vorübergehend aus der Nähe erfäßbaren und photographierbaren Plastik ausführliche Zeitungsansätze¹. Abgüsse werden gemacht, von denen der eine auf der Empore des Großmünsters, der andere später im Treppenhaus des Schweizerischen Landesmuseums aufgestellt werden. Eine möglichst umfassende stilkritische, ikonographische und geschichtliche Ausdeutung des Zürcher Reiters ist bis jetzt nicht vollzogen worden. Der vorliegende Aufsatz will der Versuch einer solchen Monographie sein. Es geht dabei vor allem darum, den ganzen Fragenkomplex dieses Kunstwerkes auszubreiten und die heute möglichen Lösungen mit Vorsicht anzudeuten.

Der Reiter am Großmünster verdankt seine schließliche Erhaltung weder der lokalen Pietät noch der gelehrten Kunstschätzung, sondern der kindlichen Einsprache eines zehnjährigen Knaben, des nachmaligen Staatsrates Ludwig Meyer von Knonau. Als 1779 im Zuge des neugotischen Ausbaues der Türme die romanischen Glockengeschoße des Nordturmes abgetragen wurden und bereits der Meißel zur Zerstörung des Reiters angesetzt war, bat der Junge, man möge doch den «nettēn Knaben» stehen lassen^{1a}.

Beschreibung

Der formalen Schilderung sei ein technischer Beschrieb vorangestellt. Im gleichmäßigen, aus grauem Bolliger-sandstein bestehenden Quaderwerk der Mauer sind für das Reiterrelief bündig mit der Wandfläche drei übereinandergeschichtete, besonders große Blöcke aus demselben Material eingesetzt. Die in keiner Weise gerahmte figürliche Darstellung nützt die Stirnseite dieser drei Quader bis zum Rande aus. Sie mißt in der Höhe 140 cm, in der Breite 142 cm und in der Tiefe maximal ca. 23 cm. Da die Blöcke offensichtlich in Dimensionen und Format von Anfang an für diese Darstellung bestimmt waren, sehe ich keinen Grund für die Annahme, die Skulptur sei erst nach ihrer Versetzung am Turm ausgehauen worden. Dies wäre unnötig und vom Gerüst aus nur schwieriger gewesen. Gar mit Fehlern des Bildhauers zu rechnen, der für den Oberkörper des Reiters zu wenig Raum berechnet hätte, ist – wie die stilistische Analyse zeigen wird – gänzlich abwegig.

Der Erhaltungszustand des Reiterreliefs ist so vorzüglich, daß man ihn als das nicht geringste Rätsel dieses Denkmals bezeichnen muß. Die Hinfalligkeit des grauen Sandsteins bringt es mit sich, daß die aus ihm bestehenden Bauten – man denke an Zürich, Luzern oder Bern – fortwährenden Erneuerungen durch Überarbeitung und Kopie des Steinwerks ausgesetzt waren und mehr denn je sind. Wenn nun gerade deswegen das Großmünster auf viele Betrachter einen ernüchternden Eindruck macht, so muß es um so erstaunlicher tönen, wenn wir feststellen: Das Reiterbild ist seit seiner Entstehung vor gegen acht-hundert Jahren nie von einem Meißel überarbeitet noch mit irgendwelchen Ergänzungen geflickt worden. Die einzigen Beschädigungen sind: Die abgeschlagene Nase des Reiters, eine fehlende Ohrenspitze des Pferdes, die fehlende Schwertschuppe sowie ein Abbruch an der vordersten Konsole des Pferdes. Zum mindesten die Bruchstelle der Nase zeigt, daß sie nicht der Verwitterung zum Opfer fiel, sondern derber Gewalt, sei es durch einen herunterfallenden Gegenstand beim Aufbau des Turmes, sei es durch den wohlgezielten Schuß eines übermütigen Schützen; Spuren von Geschoßeinschlägen finden sich ja häufig gerade an Turmbekrönungen. Am erstaunlichsten

aber ist die Tatsache, daß zwischen Hals und Kopf des Pferdes ein Stück des Zügelriemens völlig frei gearbeitet, unbeschädigt noch da ist.

Wiesmann hegte offensichtlich keinen Zweifel daran, daß das Steinmaterial das am Bau übliche ist. Die vorzügliche Erhaltung suchte er durch einen «Silikatanstrich» zu erklären². Offenbar legte die etwas hellere Färbung der Reliefsteine ihm diese Deutung nahe. F. de Quervain, dem um die Erforschung der Gesteine unserer historischen Bauten hochverdienten Geologen, bleibt die Bewahrung des Reiterbildes ein Rätsel: «Nach allen Erfahrungen scheint es unmöglich, daß ein Sandstein der Molasse sich auch nur annähernd so beständig erweisen kann³.»

Nun, mag der Stein besonders ausgewählt sein, mag ihn ein uns chemisch noch unbekannter Anstrich besonders schützen, in jedem Fall weist dieses Faktum auf einen speziell geschulten und mit Fassadenplastik vertrauten Bildhauer.

Die Darstellung zeigt einen nach links vom Beschauer, also nach Osten und zum Chor hin gewendeten Reiter auf einem Hengst, mit der Linken die Zügel fassend, die Rechte in grüßendem Gestus schräg empor reckend.

Die Skulptur hebt sich in starker Plastik von einem völlig planen und gänzlich leeren Hintergrund ab. Sie ist denkmalhaft von der Wand, aus welcher sie herauswächst, isoliert. Diesen Denkmalcharakter unterstreicht die «Aufstellung» des Pferdes auf vier Konsolen, die natürlich nur Scheinträger und aus dem selben Stein herausgehauen sind.

Das Pferd ist ein massiger Hengst in der seltenen Haltung des Paßganges. Die beiden der Wand zu liegenden Beine der rechten Körperhälfte sind vorgestellt. Drei Beine stehen fest auf den Konsolen, der rechte vordere Huf löst sich elegant von seiner Basis. Die beiden linken Beine lösen sich von der Wand, und das vordere stemmt sich wie ein Strebebalken davon ab (vgl. Abb. 5). Aus

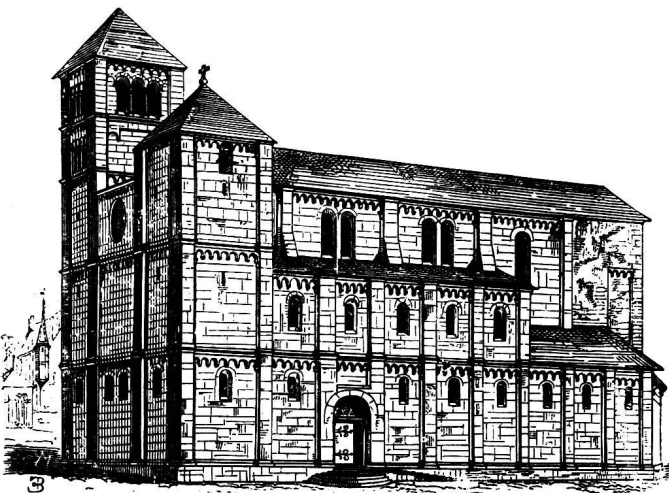


Abb. 1 Zürich, das Großmünster nach Abschluß der romanischen Bautätigkeit. Rekonstruktionszeichnung von J. R. Rahn

dem kompakten, in wenigen großen Zügen durchmodellierten Rumpf des Rosses wächst ein kurvig geschweifeter Hals. Den kleinen, edlen und feurigen Kopf mit wachen Augen und geblähten Nüstern krönen kurze, kleine Ohren. Zwischen ihnen quillt zierlich gewelltes Haar hervor, das sich im Riemenwerk verfängt. Die spärlich dünne Mähne tritt kaum in Erscheinung und folgt dem Halsrücken als schmale Borte. Der Schweif des Pferdes, buschig und gleichmäßig gewellt, gleitet bis gegen die Fesseln des Tieres. E. A. Geßler hat das Pferd wegen der Kleinheit des Kopfes als Araber und Streithengst charakterisiert. Seinen Ausführungen entnehme ich auch die fachgemäßen Termini für das Folgende: Das Zaumzeug (Kopfgestell) besteht aus Stirn-, Backen- und Maulriemen um das Kinn und einem einfachen Stangengebiss, daran die Zugriemen. An der Stirn sind ein rundes Ziermedaillon, am Brustriemen sieben schellenartige herabhängende Ziermedaillons befestigt. Der Sattel ist ein Bocksattel mit niedrigem Vorder- und Hintersteg. Darunter liegt eine in schwachem Relief sich abhebende Schabracke mit flacher Borte. Der Fuß des Reiters steht in einem Steigbügel.

Die Konsolen, auf denen das Pferd sich erhebt, haben die Form niedriger Becher aus einem konkaven untern und einem zylindrischen oberen Teil.

Der Reiter ist von zierlicher, puppenhafter Gestalt, welche mit dem massigen Pferd lebhaft kontrastiert. Auf dem kleinen Körper, dessen Rumpf nach naturalistischen Gesichtspunkten betrachtet des Unterleibs entbehrt und der wie in den Pferderücken eingesunken erscheint, ruht ein stolzes jugendliches Haupt. Es ist rundlich, glatt gespannt, bartlos, von einer gelockten Haarkappe umrahmt, die weit in die niedrige Stirn fällt und nach oben einwärtsgerollt tief in den Nacken reicht. Der rechte Arm ist schräg, parallel zum Pferdehals emporgereckt. Die Hand ist in einem Gruß- oder Redegestus flach geöffnet. Der linke Arm ist rechtwinklig gebogen, die Hand hält fest den umgewundenen Zügel.

Die Tracht ist die eines jungen Ritters, jedoch, wie E. A. Geßler sagt, nicht die eines Kriegers. Der selbe Autor wollte mit Hinweis auf die Ringfalten an den Handgelenken im Untergewand ein Kettenpanzerhemd erkennen, was aber – wie die Vergleichsbeispiele zeigen werden – auszuschließen ist. Die eng anliegenden Ärmel sind am Oberarm mit wabenförmigen Knitterfalten, am Ellbogen mit schrägen Zugfalten und vor dem Handgelenk mit parallelen, ringförmigen Schubfalten gestaltet. Die Bekleidung des Unterschenkels und Fußes ist glatt ansitzend, ohne markierende Zäsuren. Der Fuß ist mit einem Sporn ausgerüstet. Als Obergewand dient ein Mantel, der auf der linken Schulter durch eine runde Agraffe zusammengehalten wird. Er bildet auf der Brust und am Rücken konzentrische Schüsselfalten. In Staufalten schiebt er sich am rechten Arm zurück, der sich unter dem Mantel hervorreckt. Der Rückenteil des Mantels fällt zwischen Leib und Sattelsteg in weichen Falten

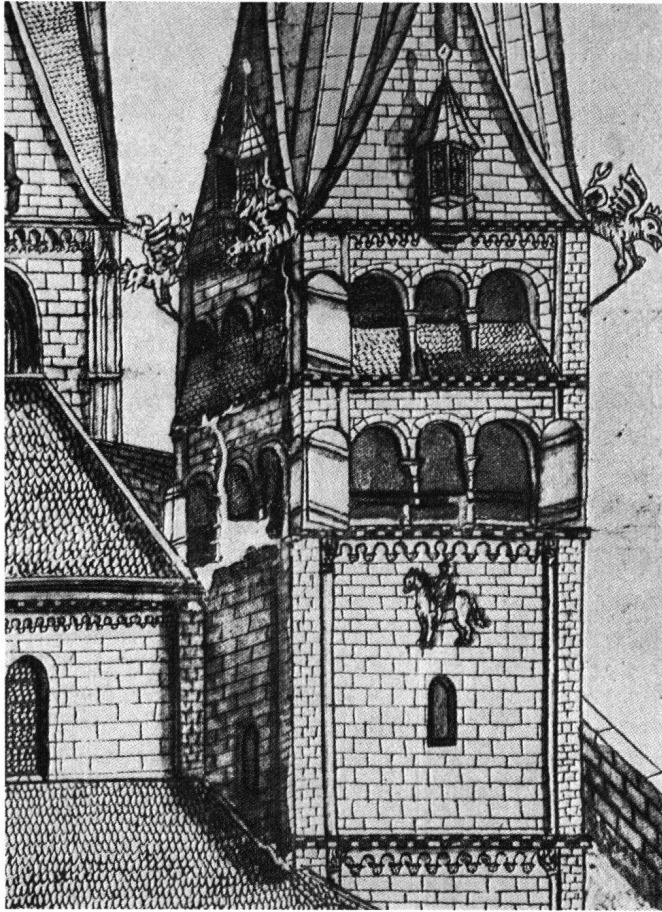


Abb. 2 Zürich, Grossmünster. Der romanische Glockenturm. Federzeichnung um 1710

über die Schabracke, der Vorderteil in der gleichartigen flachen Fältelung über Oberschenkel und Schabracke. Der ganze Mantel (vgl. Abb. 8, 9, 10) ist, insbesondere in den Faltenältern, zur Erzielung einer lebhaften Textilwirkung, mit dem Meißel aufgespitzt. An der Seite des Reiters wird am Gehänge ein breites Langschwert sichtbar, dessen Griff unter dem Ellbogen verdeckt bleibt. Die Schwertscheide ist flach, querrrechteckig im Durchschnitt. Geßler kommt von seinem fachlichen Standpunkt aus zur Feststellung: «Vom waffentechnischen und kostümlichen Standpunkt aus wäre diese Reiterfigur in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu datieren.»

Die Position am Bau

Wesentlich zu jedem mittelalterlichen Kunstwerk gehört sein Standort, der nicht nur seinen künstlerischen, sondern vor allem seinen funktionell-inhaltlichen Rang im Gesamtorganismus zum Beispiel einer Kirche verrät. Es ist also äußerst wichtig, sich die Situation des Reiters am Grossmünster zur Zeit seiner Entstehung vor Augen zu halten.

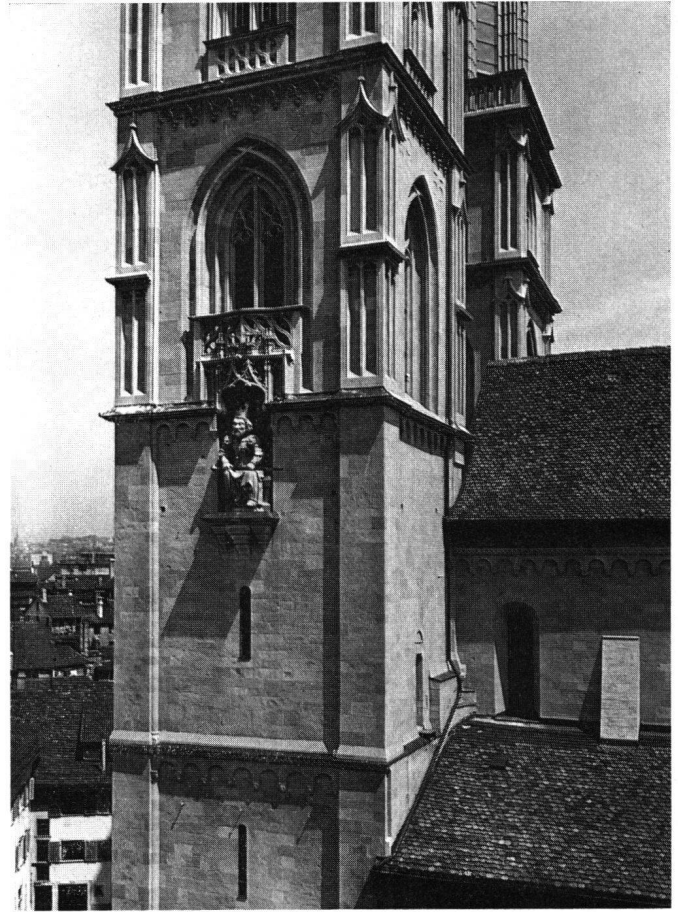


Abb. 3 Zürich, Grossmünster, Südturm mit der Figur Karls des Großen

Die Bauuntersuchungen von Hans Wiesmann haben den Ablauf der langen Entstehungsgeschichte des Grossmünsters in einer relativen Chronologie herausgearbeitet. Der Bau begann mit dem Altarhaus und Presbyterium, welche man an ein wohl ottonisches Langhaus fügte. Diese erste Etappe ist durch die Konsekration des Kryptaaltars 1107 und die Weihe anderer Altäre im Chorbezirk 1104, 1107 und 1117 eindeutig auf das beginnende 12. Jahrhundert festgelegt. Sehr vage, nur auf Stilvergleiche abgestützt, ist die absolute Datierung des Langhausbaues, für die Wiesmann, Hoffmann und Escher die lange Zeit von ca. 1160 bis ca. 1230 annehmen. Gesichert ist, aus technischen Gründen, die relative Abfolge der einzelnen Phasen. Die Errichtung der Türme würde im wesentlichen ins letzte Drittel des 12. Jahrhunderts fallen, der Ausbau des Nordturms ins erste Viertel des 13. Jahrhunderts. Das alles steht zu keiner Aktenstelle in Beziehung, sondern ist eine Ermessensfrage. Für die Datierung des Reiterreliefs – das zudem bei der Versetzung schon Jahre alt gewesen sein kann – bietet die zeitliche Ansetzung des Turmaufbaues keine Stütze; denn sie ist, wie sich bei näherem Zusehen zeigt, ihrerseits durch die von E. A. Geßler und andern vollzogene Datierung des Reliefs beein-

flußt⁴. Wir bewegen uns also mit der Argumentierung im Kreise.

Mag nun der Nordturm vor, um oder nach 1200 vollendet worden sein, wichtig ist, daß er als einziger des Turmpaares rasch und offenbar ohne Zögern fertiggestellt wurde, indes der Südturm als Stumpf ohne Glockenstube bis 1490 stehen blieb. Der von Bürgermeister Hans Waldmann veranlaßte spätgotische Turmausbau brachte 1487–1488 dem Nordturm anstelle eines niedrigen Pyramidendaches einen Spitzhelm über Giebeln, dem Südturm endlich die Glockenstube und einen analogen Spitzhelm⁵. Der romanische Nordturm verdankte seine rasche Fertigstellung ohne Zweifel der Funktion eines im liturgischen und profanen Jahres- und Tagesablaufs unbedingt notwendigen Glockenturmes. Als solcher war er nicht nur Teil des Gotteshauses, sondern eigentlicher Stadtturm und das am höchsten aufragende Bauwerk Zürichs.

Die beiden obersten Geschosse waren allseits luftig durchbrochen in gekuppelten, dreiteiligen Schallarkaden. Dicht darunter, im Mauerfeld so weit wie nur möglich nach oben gerückt, stand der Reiter, also an der höchst möglichen Stelle und – wie schon gesagt – in völliger Isolierung. War er wirklich, wie Poeschel zu vermuten wagte, so hoch hinauf placiert worden, weil man ihn als «mißratenes» Stück den prüfenden Blicken möglichst entziehen wollte?

Das Gegenteil scheint mir richtig zu sein. Bei genauerer Prüfung erweist sich die Situation des Bildwerkes als ein Ehrenplatz. Er steht – mit der Figur Karls d. Gr., auf die ich noch zu sprechen komme – auf dem höchsten Punkt der Stadt, zudem aber an der Ehrenseite der Kirche, nämlich der Evangelienseite, also liturgisch rechts. Mehr noch: Es ist, wie die Lage des Hauptportals an der Nordflanke der Kirche zeigt, die Haupt- und Zugangsseite des Großmünsters. Die Westfront ist, trotz Doppelturmfassade, keine Toranlage im symbolischen Sinn, sondern abweisend und geschlossen wie ein Westchor. See- und flußwärts, also an der Südflanke, ist nur eine sekundäre Nebenpforte zu finden. Den zum Großmünster Hinschreitenden begrüßten also zwei und nur zwei bildliche Akzente: Das Portal mit seinem Figurenschmuck und der Reiter hoch oben am Turm.

Betrachten wir so nochmals das Gesamtbild des Münsters, so wird uns der prononcierte Charakter des Reiters noch deutlicher. Er ist an der kahlen Außenfront nicht Teil eines dekorativen oder programmatischen Ensembles von Skulpturen, sondern ein Einzelstück. Er ist ein Denkmal, gleichsam die Reliefdarstellung eines auf Konsolen hoch oben aufgestellten Reiterstandbildes, das man sich eigentlich vollplastisch zu denken hat.

Im Hinblick auf eine Deutung muß deshalb auch nochmals der Turm selbst näher ins Auge gefaßt werden. Der Westbau des Großmünsters hat in seiner äußeren Kompaktheit und in seinem inneren Ausbau mit geräumiger Empore Züge eines Westwerkes an sich. Er bildete auch

liturgisch einen Pol und Schwerpunkt im Organismus der Kirche: Auf der Empore stand ein Christus-Altar, darunter, bei der Säule der Taufstein⁶. Das Großmünster war ja nicht nur Stifts-, sondern auch, in ihrem Langhaus, Pfarrkirche des rechtsufrigen Zürich und seiner Umgebung, ähnlich wie wir dies anderwärts zum Beispiel in Luzern an der Hofkirche beobachten können. Die Türme vollends waren nicht Eigentum des Chorherrenstiftes, sondern der Stadt. Kraft der im Richtebrief von 1304 niedergelegten Oberhoheit über die Münstertürme erließ der Rat zum Beispiel 1319 und 1321 Läutbestimmungen. So war es der Bürgermeister Waldmann, der 1487 bis 1490 den gotischen Ausbau der beiden Türme an die Hand nahm, indes der Dachreiter auf dem Chor immer durch das Stift unterhalten wurde. Diese Rechtsverhältnisse werden noch 1803 bei der Sönderung von Stadt und Kanton sichtbar, die bis anhin einen Stadtstaat gebildet hatten. Damals wurden die beiden Türme aufgeteilt; die Stadt übernahm den Glockenturm (Nordturm), auf welchem der Stadtwächter seinen Ausguck hatte, der Kanton den Karlsturm. 1868 trat die Stadt den Glockenturm an den Kanton ab, der 1889 die Glocken und ihren Unterhalt der Kirchgemeinde überließ⁷.

Der Reiter befand sich also eindeutig an jenem Teil des Großmünsters, der aufs engste mit der weltlichen Behörde Zürichs verbunden war.

Stilistische und zeitliche Einordnung

Die Autoren des 19. Jahrhunderts haben sich über die Datierung und stilistische Einordnung des Reiterreliefs nicht geäußert, in Johann Rudolf Rahns grundlegender «Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz» (1876) wird er nicht einmal erwähnt. Die neuere Kunstwissenschaft beginnt ab 1930 auf das Werk aufmerksam zu werden. Ilse Futterer (1930) weist in ihrer Geschichte der gotischen Plastik in der Schweiz erstmals auf den Zürcher Reiter und nennt als nächstes Vergleichsbeispiel die Reiterstatue des Oldrado da Tresseno in Mailand von 1233, enthält sich aber einer entschiedenen Einordnung der wegen ihres entrückten Standortes nur schwer analysierbaren Skulptur⁸. Die Eingerüstung des Turmes 1936 anläßlich der Restaurierung des Bauwerks erlaubt eine Untersuchung aus der Nähe, deren Resultate Eduard Achilles Geßler (1936) in einem Zeitungsartikel veröffentlicht. Seine Gesichtspunkte sind waffen- und kostümgeschichtliche, auf Stilvergleiche tritt er nicht ein. Im selben Jahr widmet Joseph Gantner im ersten Band der «Kunstgeschichte der Schweiz» (1936) dem Reiter einen Abschnitt⁹. Er nennt ihn eine «hart an der Grenze der Gotik stehende Arbeit», setzt ihn zu den «Konstantinsstatuen» französischer Kirchen in Beziehung, aber auch zum Oldrado da Tresseno in Mailand, dem er «stilistisch am nächsten» stehe, «obwohl er in der immateriellen Bildung



Abb. 4 Zürich, Großmünster. Die Reiterfigur. Aufnahme vom Gerüst aus (1936)

der Figur sowohl von Antelami wie von den genannten französischen und deutschen Beispielen stark abweicht». Gantner hält den Zürcher Reiter für ein archaisierendes Werk vom Ende des 13. Jahrhunderts. Hans Wiesmann äußert sich in seinem Beitrag zur Großmünster-Monographie (1937) vorsichtig: «Vom Standpunkt der Baugeschichte würde die Ausführung im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts vorzüglich passen. Ob die Datierung der Kritik Stand hält, muß noch erwiesen werden. Zweifellos wäre sie eine sporadische Arbeit eines Franzosen...¹⁰» Konrad Escher nennt in den «Kunstdenkmälern» (1939) das Reiterbild bei der Beschreibung des

Großmünsters «ein unter französischem Einfluß entstandenes Werk aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts». Erwin Poeschel (1940) befaßt sich in einem Zeitungsartikel, angeregt durch Otto Hartigs Buch über den Bamberger Reiter vor allem mit der Ausdeutung des Zürcher Bildwerks, ohne auf stilistische Zusammenhänge einzutreten. Hans Hoffmann äußert sich in seinen Beiträgen zur Großmünster-Monographie an zwei Stellen (1938 bzw. 1941) zum Reiter. Zuerst bei der Datierung der Plastiken des Kreuzganges: «Auch der Reiter am dritten Geschoß des Glockenturms, der in der Gewandbildung, in der Modellierung des Gesichts durchaus gotisch wirkt

und frühestens 1220, nicht schon 1210, datiert werden kann, mag als untere Zeitgrenze von Nutzen sein¹¹. » Und dann, bei der Analyse des Glockenturms: «Einen ersten Anhaltspunkt (für den Ausbau der beiden obersten Geschosse des Nordturms) liefert das Reiterrelief, das an der Nordseite direkt unter den Glockengeschossen angebracht ist und kaum vor 1220 entstanden sein kann¹². » René Jullian erwähnt in seinem Werk über die romanische Plastik Oberitaliens (1945) den Zürcher Reiter als Zeugnis der Ausstrahlung der Kunst Antelamis sogar über die Alpen¹³. Er möchte das Werk aber einem Nordländer zuschreiben: «Etail-ce un Italien ou un homme du Nord? La seconde de ces hypothèses paraîtra plus vraisemblable, si l'on considère tout ce qu'il y a de germanique dans la précision et la dureté de cette œuvre, qui affirme en terre alémanique le prestige du grand maître émilien. » Dieser nicht ganz treffenden Ausscheidung «deutscher Elemente» an unserer Skulptur steht die wichtige Beobachtung gegenüber, daß sich an ihr nicht nur Züge der spätern, sondern auch der frühen Werke Antelamis finden. Schließlich kommt Geza de Francovich in seinem Stan-

dardwerk über Antelami (1952) knapp auf den Zürcher Reiter zu sprechen, hält ihn für eine vom Oldrado da Tresseno von 1233 abhängige und von einem Lombarden geschaffene Skulptur: «Il Cavaliere del Großmünster di Zurigo deriva dall'Oldrado da Tresseno di Milano, come è stato giustamente osservato dal Gantner. Lo ritengo eseguito da uno scultore lombardo, mentre altri ne considerano l'autore un maestro francese o tedesco¹⁴. »

Das direkte stilistische Vorbild, Antelami

Mehrere Autoren haben mehr oder weniger strikt oder vage auf die Richtung hingewiesen, in welcher die Vorbilder für den Stil des Zürcher Reiters zu suchen sind. Freilich hat man sich fast durchwegs – verführt durch das selbe seltene Thema der monumentalen Reiterfigur – an die Skulptur des Oldrado da Tresseno (Abb. 17) in Mailand gehalten und sie als direkte Vorlage betrachtet. Eine kurze stilistische Beschreibung dieses Werkes von 1233, das lange für ein Spätwerk Antelamis selbst gehalten wurde, aber in seine weitere Nachfolge gehört, soll weiter unten folgen. Hier sei nur festgehalten, daß bei näherer Betrachtung ganz grundlegende Stilunterschiede sichtbar werden. Nicht in der Spätzeit und Nachfolge Antelamis nämlich gilt es zu suchen, sondern ganz eindeutig im Frühwerk. Hier finden sich die einzigen dem Zürcher Reiter tatsächlich verwandten Skulpturen. Es sind dies:

1. Das Relief der Kreuzabnahme Christi (Abb. 11, 12) im südlichen Querschiff des Domes von Parma, mit dem Vollendungsdatum Februar 1178 und dem Künstlernamen Benedetto Antelami. Ehemals Brüstungsplatte des Pontile. Das fast ganz abgearbeitete Gegenstück gibt für unseren Zweck nichts her.

2. Vier Kapitelle von Stützen des ehemaligen Pontile, jetzt im Museum von Parma (Abb. 15, 16). Gleichzeitig wie die Reliefplatten, nicht von der Hand des Antelami, jedoch ganz von seinem Stil durchtränkt. Gegen 1178.

3. Der Bischofsthron in der Apsis des Domes von Parma, mit Reiterreliefs an den beiden Seitenlehnen (Abb. 13, 14). Stilistisch kurz nach dem Pontile zu datieren.

Alle diese Werke, aus weißem Marmor bestehend, bilden eine Gruppe, welche sich stilistisch ganz entschieden von der zweiten faßbaren Phase Antelamis, den Werken am Baptisterium von Parma, abhebt. Die Inschrift nennt hier den Künstlernamen und das Datum des Beginns 1196. Auch in diesem Ensemble ist eine Reiterdarstellung zu verzeichnen, das den Mai symbolisierende Relief in der Reihe der Monatsdarstellungen. Der blutvolle Streithengst ist zu einem Spielzeugpferdchen geworden (Abb. 18).

Diese erste Werkgruppe nun wollen wir auf ihre Menschen- und Pferdedarstellungen hin sichten und mit dem Zürcher Reiter vergleichen.

Die Menschengestalten Antelamis, in seiner ersten Epoche wie auch später, wenigstens teilweise, sind ge-



Abb. 5 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Reiterfigur, Abguß (1936), Schrägsicht von hinten



Abb. 6 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Die Reiterfigur. Abguß (1936)

kennzeichnet durch puppenhafte, schwächliche, ja oft zwerghafte Körper, auf deren schmalen Schultern mächtige Häupter mit dicken Hälsen sitzen. Die formelhafte Körperdarstellung nimmt die Gestalt als Ganzes, nicht anatomisch aus Gliedern Aufgebautes. Insbesondere der Rumpf wird auf ein Minimum reduziert, so daß häufig kaum von einer Differenzierung zwischen Oberkörper und Unterleib gesprochen werden kann.

Der bevorzugte Kopftypus ist kubisch kompakt, kugelig gedrunken, glatthäutig, mit entschieden herausmodellierten Augen, stumpfer Nase und weichem Mund mit gleichsam eingebohrten Mundwinkeln. Die Haartracht ist oft kappenartig aufgesetzt, tief in die Stirn gezogen und mit parallelen Strähnen gewellt, im Nacken meist nach unten einwärts gerollt. Ein stereotyp bei verschiedenen Figuren sich wiederholender Gestus zeigt eine geöffnete Hand-



Abb. 7 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Die Reiterfigur schräg von vorn. Abguß (1936)

fläche mit parallelen Fingern und leicht abgespreiztem Daumen.

Bei allen diesen stilistischen Merkmalen in ihrer unverwechselbaren Eigenart muß einem bewußt bleiben, daß sie nicht Formensprache einer Generation oder Region oder Gruppe sind, sondern primär ganz persönliche Handschrift der Künstlerpersönlichkeit Antelamis.

Betrachten wir daraufhin den Zürcher Reiter, so ist hier Zug um Zug wiederzufinden: Der puppenhafte, unmuskulöse, schemenhaft kleine Leib, der hier für das naturalistisch empfindende Auge zuerst fast grotesk wirken muß, weil sich mit ihm das Sitzmotiv des Reiters nicht leicht gestalten läßt, da er gleichsam der untern Hälfte des Rumpfes zu entbehren scheint. Um so grotesker, als der Pferdekörper durchaus anatomischer, blutvoller «Richtigkeit» sich befließigt. Ganz Antelami entsprechend – und zwar ganz nur seiner Phase um 1178 – ist der Kopf des Reiters. Seine nächsten Verwandten finden sich mehrfach im Relief der Kreuzabnahme und an den Figuren der vier Kapitelle. Dasselbe breite, kugelig glatte Haupt mit der kappenhaften, gewellten Haarfrisur, die sogar ein winziges Detail nachahmt, nämlich die kleine Haarfranse in der Stirnmitte, am Teilpunkt des Scheitels. Die gegenüber den meisten Köpfen Antelamis etwas gelockere Haartracht findet sich sogar mit der Zäsur in den Strähnen, am Christus der Kreuzabnahme. Klar, schwellend, weich, aber entschieden sind Augen und Mund herausgeformt, mit tief gebohrten, schattenden Augen- und Mundwinkeln. Mehrfach auch bei Antelami findet sich der Gestus der flach geöffneten Hand des Zür-

cher Reiters, so an einem der das Gewand Christi teilenden Soldaten, an zwei Frauen unter dem Kreuz, am Longinus, am Bärtigen in der Absalomscene eines der Kapitelle, schließlich am stürzenden Paulus des Bischofsthrones. In jedem Fall ist es ein Redegestus, der ganz verschiedene Aussagen unterstreichen kann.

Zum Gewand des Reiters finden sich verblüffende Parallelen. Das aus Frankreich stammende Motiv der Wabenfalten am Oberarm, die Zugfalten am Ellbogen und die Ringfalten an den Handgelenken sind genau so an mehreren Gestalten der Kreuzabnahme, die das Gewand Christi teilen wollen. Die weichere Modellierung und Faltenart des Mantels, gleichsam ein fortschrittliches Element am Zürcher Reiter, ist dem Kreuzabnehmerrelief eher fremd, findet sich aber häufig an den Gestalten der gleichzeitigen Pontilekapitelle, aber auch an den beiden Reiterreliefs der Bischofskathedra. Die glatte Bekleidung der Beine, die Art des Sporngebändes, die breite, flache Schwertscheide des Paulus sind auch am Zürcher Reiter zu finden. Ähnlich ist das Schwert des Hauptmanns in der Kreuzabnahme (vgl. Abb. 12 am linken Bildrand).

Damit haben wir auch schon ausgesprochen, daß wir für das Thema Pferd und Reiter gerade in diesen Frühwerken Antelamis glücklicherweise – bezeichnenderweise, möchte man sagen – Parallelen finden. Es sind dies:

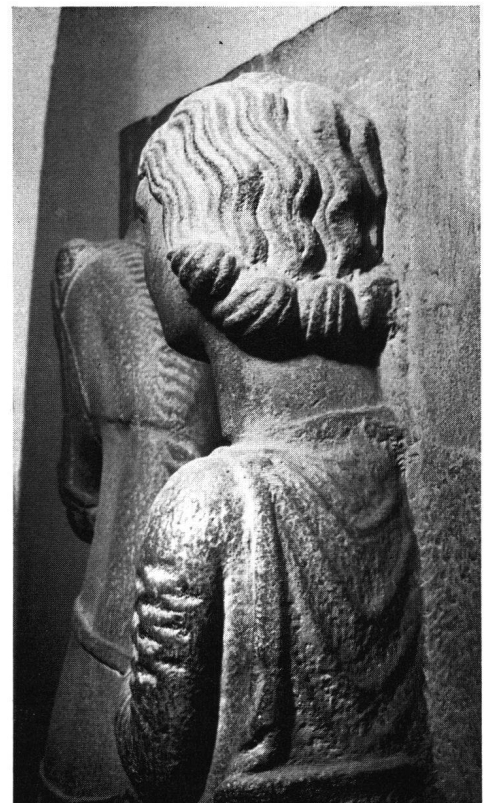


Abb. 8 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Reiterfigur, Abguß (1936), Rückansicht

1. An einem der Kapitelle des Pontile die Geschichte Absaloms mit der Darstellung des Davidsohnes zu Pferd (Abb. 15, 16).

2. An den beiden Wangen der Bischofskathedra die Reliefs der Bekehrung Pauli und des hl. Georg als Drachentöter (Abb. 13, 14).

In allen drei Beispielen ist der Pferdetyp der selbe wie in Zürich: Massiges, muskulöses Streitroß in verhaltener Kraft. Der feurige Kopf auf schlankem, elegant gebogenem Hals mit zierlicher Stirnlocke, kurzen kleinen Ohren, karger, kaum in Erscheinung tretender Mähne. Der Schweif lang, gewellt, bis zu den Fesseln hinunter reichend. Die Gangart immer die gleiche: In jedem Beispiel der seltene Paßgang, in jedem Fall drei Beine auf dem Boden, das vordere rechte leicht abgehoben. Gleichgeartet auch das Zaumzeug des Pferdes, beim Roß des Absalom sogar die schellenähnlichen Ziergehänge am Brustriemen. Die Art, wie das linke Vorderbein des Zürcher Pferdes sich schräg gegen die Wand stemmt, finden wir beim Roß des Absalom-Kapitells in Parma (vgl. Abb. 15, 16).

Ein einziger Schluß drängt sich nach all diesen Feststellungen auf: Der Meister des Zürcher Reiters kann mit diesen Gesamt- und Detailsigenschaften nicht en passant durch einen oberflächlichen Eindruck von Antelamis Kunst bekannt geworden sein. Es muß sich vielmehr um

einen engsten Mitarbeiter des Meisters in Parma aus der Zeit um 1178 handeln. Damit ist aber auch die Datierung des Zürcher Reiters gegenüber allen bisherigen Ansätzen wesentlich früher zu halten; denn es ist nicht anzunehmen, daß ein so souveräner Bildhauer, wie es der Schöpfer des Zürcher Werkes war, den Stil von ungefähr 1178 jahrzehntelang unverändert beibehalten hätte. Man wird also auf die Jahre um 1178 schließen müssen.

Ein vielleicht ketzerischer Gedanke sei nicht verschwiegen. Wenn wir die durch und durch antelamische Stilart, zweitens die hohe künstlerische Qualität, drittens die handwerklich-technisches Fingerspitzengefühl voraussetzende rätselhaft gute Erhaltung des Bildwerkes, viertens endlich den neuartigen Gedanken dieses Werkes – eine Pionierleistung im deutschen Bereich – vor Augen halten, ist es da so unmöglich, an Antelami selbst zu denken? Wir werden am Schluß dieses Aufsatzes, wenn alle Aspekte ausgebreitet und diskutiert sind, auf diese Frage nochmals zurückkommen.

Das ikonographische Urbild: Der Regisole in Pavia?

Mit der Klarstellung der stilistischen Komponente des Zürcher Reiterbildes ist nur ein Aspekt dieser Skulptur erhellt, der typologische und der ikonographische bleiben

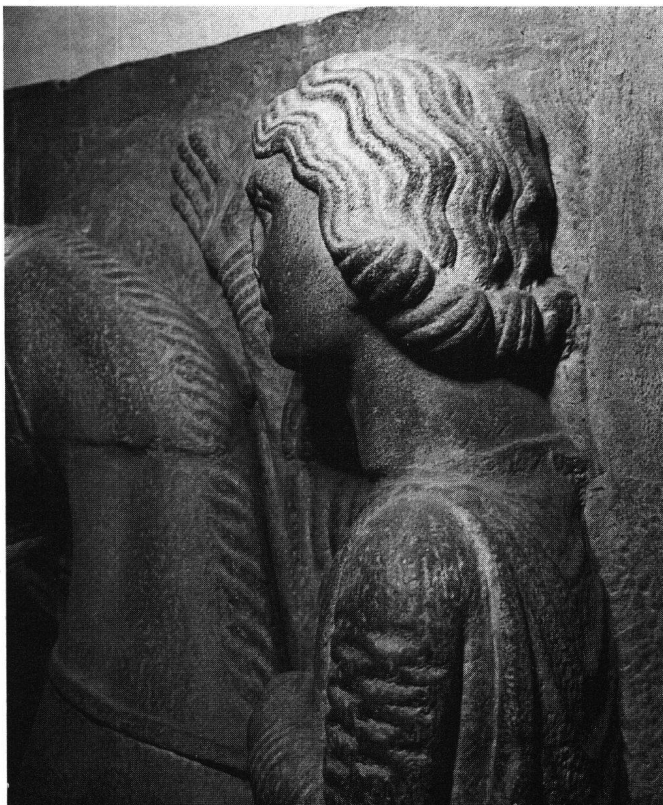


Abb. 9 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Reiterfigur, Abguß (1936), Seitenansicht

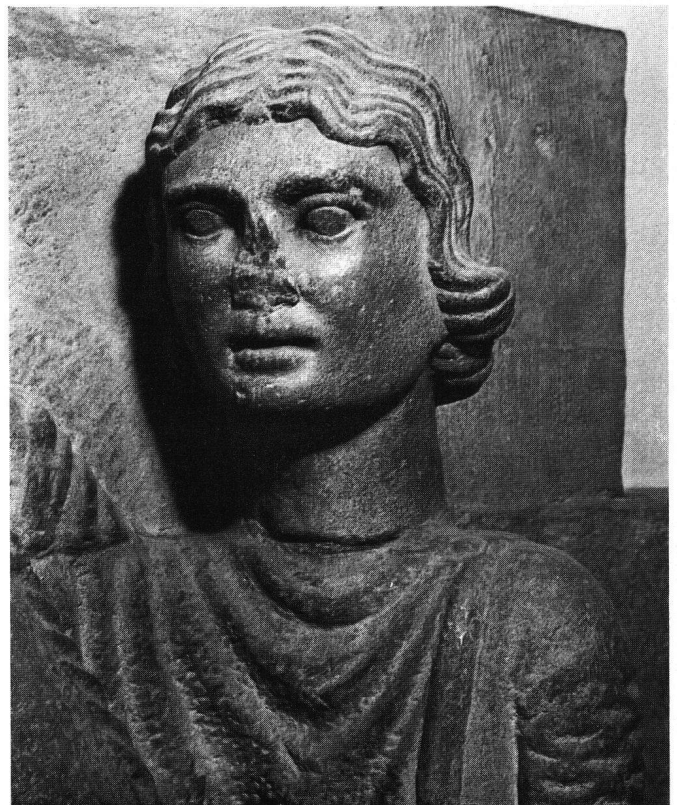


Abb. 10 Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. Kopf des Reiters. Abguß (1936)

zu ergründen. Vorerst gilt es, nach einem typologischen Vor- und Urbild Umschau zu halten. Wenden wir uns zunächst Italien zu, so zeigt sich, daß das älteste monumentale Reiterstandbild wesentlich später ist, nämlich das schon mehrfach genannte des Podestà Oldrado da Treseno von 1233 in Mailand (Abb. 17). Im deutschen Bereich sind es die Reiter von Bamberg und Magdeburg, beide ungefähre Zeitgenossen des erstgenannten. Von den romanischen Reitern an Kirchen Frankreichs und Spaniens wird noch zu reden sein. Es ergibt sich die erstaunliche Tatsache, daß der Reiter am Zürcher Großmünster das älteste erhaltene monumentale Reiterstandbild im Bereich des römisch-deutschen Reiches ist.

Das ist Grund genug, auf diese Gattung überhaupt näher einzutreten. Im Früh- und Hochmittelalter kannte man das monumentale Reiterbild, nur ist kein von dieser Epoche selbst hervorgebrachtes Exemplar bekannt, noch – wie es scheint – schriftlich bezeugt. Hingegen stellte man einige wenige Bildwerke dieser Art, die den Untergang der antiken Welt überlebt hatten, als repräsentative Denkmäler mit neu unterlegtem Sinne auf.

Solche Monumente können, ja müssen die Anregung zu Neuschöpfungen im 12. und 13. Jahrhundert gegeben haben.

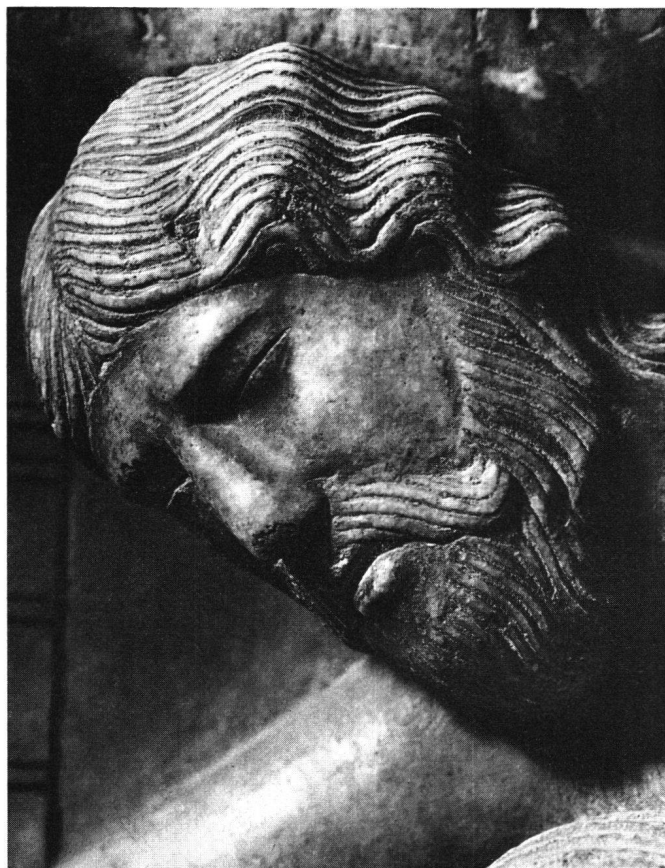


Abb. 11 Parma, Dom. Benedetto Antelami: Christushaupt aus der Kreuzabnahme (1178)

Das Paradigma, das einzige allgemein und weithin bekannte Exemplar war die bronzen Reiterfigur des Kaisers Marc Aurel (161–180), die seit altchristlicher Zeit neben S. Giovanni in Laterano aufgestellt war und als Darstellung Konstantins d. Gr. als des ersten christlichen Kaisers galt. Das erst 1538 auf das Kapitol transferierte Bildwerk zeigt den Herrscher in ziviler Tracht mit umgeworfenem Mantel, barhäuptig, mit der Linken die Zügel vor sich fassend – und wohl einst zugleich eine Statuette tragend –, mit der Rechten, die schräg nach unten ausgestreckt ist, eine herrscherliche Geste vollziehend. Der «Konstantin» alias Marc Aurel war zufolge seines Standortes neben der «Mutter aller Kirchen der Christenheit» weltbekannt.

Von regionaler Berühmtheit nur scheint das Reiterbild des sogenannten «Regisole» in Pavia (Abb. 19, 20) gewesen zu sein¹⁵. Durch seine Zerstörung 1796 ist er schließlich aus dem Denkmälerkreis und damit auch fast ganz aus dem wissenschaftlichen Bewußtsein verschwunden. In unserem Zusammenhang erscheint er mir aber nun von größter Tragweite:

1. Im Mittelalter ist der «Regisole» zu Pavia das einzige berühmte Reiterbild Oberitaliens, Wahrzeichen und Palladium.

2. Baumeister, Steinmetzen und Bildhauer, welche in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts das Langhaus des Zürcher Großmünsters schufen, waren, wie die Gestalt des Raumes, wie die Plastiken zeigen, wohl fast samt und sonders Leute aus der Lombardei, selbst wenn sie auch in Nordspanien und Südfrankreich tätig gewesen sein mochten. Pavesen waren jedenfalls darunter. Das Reiterstandbild des «Regisole» konnte ihnen leicht bekannt sein.

3. Wie wir weiter unten sehen werden, kannte auch der Stadtherr Zürichs in der fraglichen Zeit ohne jeden Zweifel das Bildwerk von Pavia.

Die Geschichte des Regisole ist am ausführlichsten zuletzt von Ludwig H. Heydenreich zusammengefaßt worden. Einleitend bemerkt er, daß – im Gegensatz zur Ausstrahlung des Marc Aurel – «von seinem nächststehenden Artgenossen, dem Regisole von Pavia, bisher merkwürdigerweise keine einzige vollplastische Kopie bekannt geworden ist, obgleich das Ansehen auch dieses Monuments zu allen Zeiten bis zu seiner Zerstörung in den Wirren der französischen Revolution recht groß war». «Als Wahrzeichen der Stadt Pavia – die ja im Rangstreit mit Mailand, Ravenna, Aquileja und Monza den Ehrgeiz teilte, in der unmittelbaren Nachfolge Roms zu stehen – hat das Standbild des Regisole durch die Jahrhunderte hindurch einen besonderen lokalen Ruhm besessen. So ist es auch mehrfach literarisch beschrieben und bildlich dargestellt worden.»

Gesichert scheint die Herkunft aus Ravenna; zum mindesten wurde sie behauptet. Dabei kommen auch Verwechslungen mit der von Karl d. Gr. 801 aus Ravenna nach Aachen transportierten Reiterstatue Theoderichs



Abb. 12 Parma, Dom. Benedetto Antelami: Kreuzabnahme (1178), Detail mit Verteilung des Gewandes Christi



Abb. 13 Parma, Dom. Benedetto Antelami: Hl. Georg an einer Seitenwange des Bischofsthrones

vor. Auf alle Fälle handelt es sich um ein sichtbares Herrschaftszeichen, das zeigen sollte, wie die Residenz sich von Ravenna nach Pavia verlagert habe. In Pavia stand der Reiter in der «*laubia maggiore*», dem Vorhof und Gerichtsort des Königspalastes bis zu dessen Zerstörung 1024. Seit Anfang 12. Jahrhundert ist die Aufstellung auf einer Säule vor der Kathedrale nachweisbar. 1315 nahmen die Erbfeinde Pavias, die benachbarten Mailänder, den in Stücke zerschlagenen Regisole als Kriegsbeute mit. Um 1335 erwarben die Pavesen diese Bruchstücke ihres Stadtsymbols zurück, setzten es wieder zusammen, vergoldeten es und stellten es wieder vor der Kathedrale auf. 1527 wurde das Reiterbild erneut als Trophäe entführt und sollte nach Ravenna zurückgebracht werden. Es gelangte nur bis nach Cremona und wurde von da 1531 zurückgeholt, restauriert, aber erst 1552, und erneut vor dem Dom placiert. 1796 ward sein Schicksal endgültig besiegelt, indem es die Anhänger der Französischen Revolution herunterrissen und zerstörten, «*perchè il simulacro di un tiranno non poteva stare a fronte dell'albero repubblicano*». 1937 wurde am alten Standort eine auf Grund der alten Bilddokumente geschaffene Rekonstruktion des Regisole errichtet.

Die Reiterfigur von Pavia trug nicht den Namen einer bestimmten Persönlichkeit, obwohl sie sicher einst einer solchen errichtet worden war, sie war zum Palladium der langobardischen Krönungsstadt schlechthin geworden. Der Name Regisole, der sich wohl kaum noch mit Gewißheit deuten läßt, könnte vom früheren Standort in Ravenna herkommen, wo es laut Urkunden des 11. Jahrhunderts einen Platz dieses Namens gab. Doch könnte dieser seinerseits auch nach dem Bildwerk benannt sein.

Schon im Mittelalter hat man nach Erklärungen gesucht, wie die Berichte von Opicinius und Benzo d'Alessandria aus der Zeit um 1335 zeigen.

Der Regisole war mehr als ein plastischer Schmuck der Stadt, mehr als ein Curiosum, er war das eigentliche Stadtzeichen. So wie anderwärts die Stadtheiligen Siegel und Banner oder andere Rechtsaltertümer kennzeichnen, so in Pavia die Abbildung des Regisole. Eine höhere Rangstufe für ein namenloses antikes Bildwerk wäre im Mittelalter undenkbar.

Das Aussehen des Regisole ist denn auch durch zahlreiche Bilddokumente vom 14. bis zum 18. Jahrhundert und durch mehrere literarische Beschreibungen des selben Zeitraums bis ins Detail festgelegt. Die älteste breitere Schilderung bietet um 1335 Benzo di Alessandria in seinem Chronicon: Pferd und Reiter aus Erz gegossen und vergoldet, vom Volk Regisolum genannt, auf einer Ziegelsteinsäule vor der Kathedrale aufgestellt. Der Reiter hält mit der einen Hand die Zügel, die andere streckt er aus. Dem einen abgehobenen Fuß des Pferdes dient ein Hündchen als Stütze. Die Einwohner der Stadt halten das Bildwerk für ein «*decus civitatis*». Fast gleichzeitig ist die Beschreibung des Opicinus de Canistris in seiner Abhandlung über Pavia, «*De laudibus civitatis Ticinensis*». Ihr

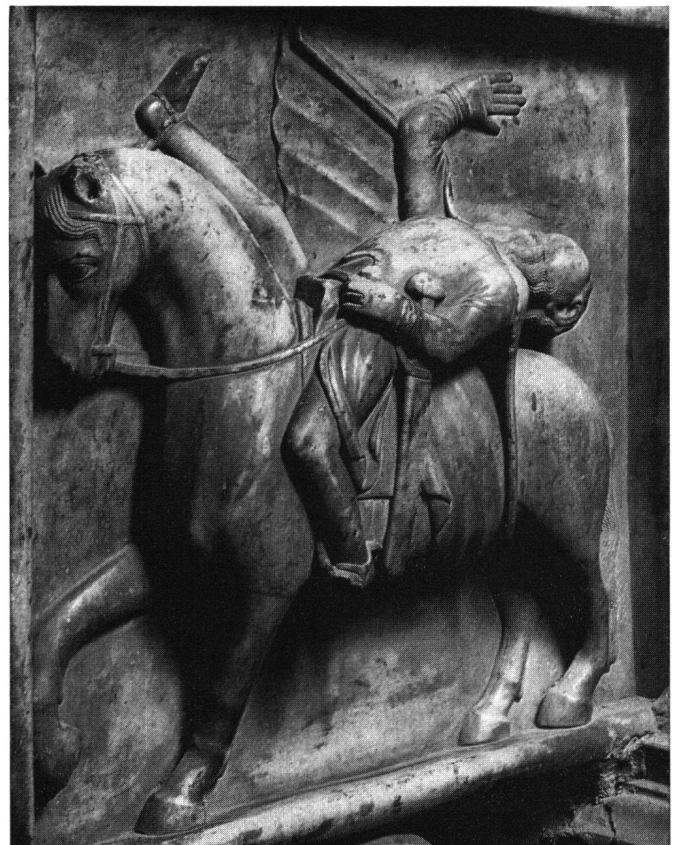


Abb. 14 Parma, Dom. Benedetto Antelami: Bekehrung Pauli an einer Seitenwange des Bischofsthrones



Abb. 15 Parma, Museum. Werkstatt Antelamis: Kapitell mit Absaloms Tod (1178) vom Lettner im Dom

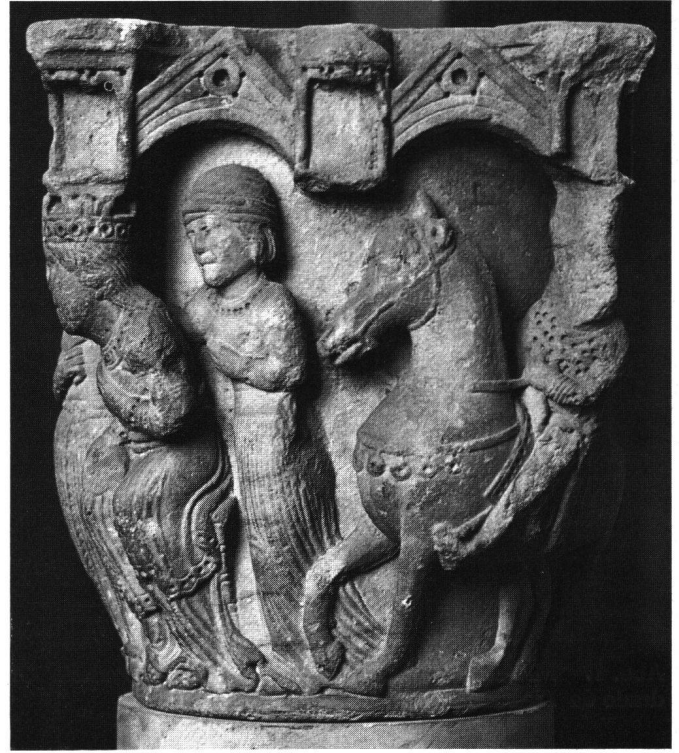


Abb. 16 Parma, Museum. Werkstatt Antelamis: Kapitell mit Absaloms Tod (1178) vom Lettner im Dom

ist zusätzlich zu entnehmen, das Standbild sei gegen Norden (*respiciens ad aquilonem*) gerichtet. (Diese gleiche, seltsame Position zur Kirche wiederholt später Donatello's Gattamelata vor dem Santo in Padua.) Es trage seinen Namen, entweder weil es – zufolge der Vergoldung – in der Sonne strahle oder – wegen der ausgestreckten Hand – die Sonne gleichsam lenke (*quasi regens solem*). Erwähnt wird der Regisol auch 1364 in einem Brief Petrarca's an Giovanni Boccaccio.

Bildliche Darstellungen ergänzen und bestätigen das schriftlich Überlieferte. Der soeben zitierte Opicinus de Canistris bietet in seiner Abhandlung eine mit der Feder gezeichnete Ansicht der Kathedrale von Pavia und davor ganz klar das Reiterbild. Es steht auf hoher massiger Säule mit Würfelkapitell. Das lebhafteste, wie zum Trab ansetzende Pferd – irrtümlich im Paßgang, wie so oft bei mittelalterlichen Darstellungen und auch beim Zürcher Reiter – wird unter dem erhobenen Vorderbein durch einen kleinen Hund gestützt. Der Reiter hält mit der Linken die Zügel, den rechten Arm streckt er schräg nach vorn, parallel zum Pferdehals. Er hat eine kappenartig anliegende, weit in Nacken und Stirn reichende Lockenfrisur, kaum angedeuteten – und daher zuweilen als energisches Kinn umgeformten – kurzen Bart, kurzen Rock, sitzt auf einer Schabracke und steht in Steigbügeln. Den Regisol im Rahmen des Platzes zeigt das Wandgemälde mit der Stadtansicht des Bernardino Lanzani von 1522 im Langhaus der Kirche S. Teodoro zu Pavia. Auf den Stadtsiegeln

des 15. und 16. Jahrhunderts wird dem Abbild des Reiterdenkmals ein Banner in die Linke gegeben. Ohne diese Zutat hingegen ist der Holzschnitt des Regisol in der gedruckten Stadtverfassung «Statuta ... Papie» von 1505.

In unserem Zusammenhang weniger wichtig, aber doch ein Zeugnis dafür, daß dieses Bildwerk als Vorbild für die Neuschöpfung von monumentalen Reiterbildern willkommen sein mußte, ist die Auseinandersetzung Leonardo da Vinci's mit dem Regisol. Mehrere Pferdeskizzen zu seinem Trivulzio- und zu seinem Sforza-Reiterdenkmal basieren auf der Pferdedarstellung des Regisole, dessen Erscheinung er auch mit schriftlichen Bemerkungen lobte. Begrifflicher Weise interessierte ihn dabei nur die organische Schilderung der Bewegung des Pferdes.

Heydenreich nimmt auch zu einigen Details des Regisole Stellung, die vom antiken, klassischen Kanon des Reiterbildes abweichen. Der Sattel mit Wulst, die Steigbügel und Sporen des Regisole sind, wie er ausführt, offenbar ursprünglich, aber für die klassische Antike ungebrauchlich. Desgleichen die Tracht: Gegürtete Tunika, Feldherrenmantel und Beinkleider. Der Steigbügel weist auf oströmischen Bereich hin, scheint orientalischen Ursprungs, und gehört seit dem 6. Jahrhundert in Ostrom zur festen Reiterausstattung. Die älteste bildliche Darstellung findet sich auf einem Elfenbeinrelief des 6. Jahrhunderts an der Aachener Münsterkanzelle. Das Reiterbild des Regisole dürfte also dem 6. Jahrhundert angehört haben.

Rufen wir uns nochmals die Hauptzüge des Zürcher



Abb. 17 Mailand, Broletto. Reiterdenkmal des Podestà Odrado da Tresseno (1233)

Reiters in Erinnerung. Machen wir uns vor allem bewußt, daß es sich bei ihm um ein durchaus antikisierendes Bildwerk handelt. Zwar ist der Gang des Pferdes in mittelalterlicher Weise und auch aus statisch-technischen Gründen vereinfacht. Aber die Erscheinung als Ganzes ist die eines in Hochrelief dargestellten freiplastischen Reiterdenkmals. Die Gestalt des Reiters hat die Pose einer antiken Figur, wobei der Regisole von Pavia als direktes Vorbild anzusprechen ist. Dies auch hinsichtlich der Details wie Haartracht – der kurze Bart zur Bartlosigkeit reduziert –, der Kleidung, des Sattels, Steigbügels und Sporns. Auch das Schwert wäre bei einem antiken Vorbild denkbar, doch hat es offensichtlich der Regisole nicht besessen. Für eine Reiterstatue des Mittelalters war es selbstverständliches Würdezeichen.

Andere Reiterbilder als Palladium

Bevor wir, nach der typologisch-formalen Herleitung des Zürcher Reiters, den Versuch einer inhaltlichen Deutung wagen, ist es notwendig und nützlich, einen Überblick von anderen Fällen zu gewinnen. Dabei muß zuerst einmal kurz Rückschau auf die Geschichte des Reiterbildes gehalten werden¹⁶.

Die Sitte, Reiterstandbilder als Ehrenzeichen zu errichten, übernahmen die Römer von den Griechen. Schon in republikanischer Zeit waren die Plätze Roms mit ihnen überreich bevölkert, wie sich beispielsweise dem Spott Ciceros in seiner Philippika entnehmen läßt. In Lanuvium in der Campagna förderten Ausgrabungen die Reste einer

zusammengehörigen Gruppe von nicht weniger als sieben steinernen Reitern zutage.

Mit der Kaiserzeit wahrt sich der Monarch und seine Familie das Vorrecht, in der Hauptstadt des Reiches sich Reiterbildnisse errichten zu lassen. Im übrigen Reich kommt dieses Privileg den Mitgliedern des neuen ritterlichen Standes zu. Auch hier kann man sich die Zahl nicht groß genug vorstellen. Für kaiserliche Denkmäler wurde gerne die ruhige verhaltene Art bevorzugt, die am großartigsten im Marc Aurel verwirklicht ist, aber auch im steinernen Antoninus Pius in Castelgandolfo. Zahlreiche verlorene Reiterstandbilder anderer Kaiser, so zum Beispiel Augustus, Claudius, Trajan, Constantin d. Gr., sind bezeugt.

Das späteste und eines der wichtigsten war das 1530 von den Türken eingeschmolzene, aber wenigstens durch eine Zeichnung des 15. Jahrhunderts überlieferte Denkmal Kaiser Justinians um 542/43 in Konstantinopel¹⁷. Der ostchristliche Herrscher war waffenlos dargestellt, in der Linken trug er den Reichsapfel mit Kreuz, die Rechte mit gespreizten Fingern war hoch erhoben, was uns natürlich an den gleichen Gestus beim Regisol und beim Zürcher Reiter denken läßt. Der Zeitgenosse Justinians, Procop, sagt von diesem Monument unter anderm: «... ein überlebensgroßes Pferd gegen Ost gewandt, er (der Kaiser) blickt gegen Sonnenaufgang, im Begriff, scheint es mir, den Ritt gegen die Perser zu machen... Indem er aber die Rechte gegen Sonnenaufgang ausstreckt, und die Finger auseinanderspreizt, befiehlt er den Barbaren, dort zu Hause zu bleiben und nicht weiter vorzugehen...» (Abb. 24).

Bei dieser Gelegenheit erinnern wir uns der nicht unbedingt selbstverständlichen Position des Zürcher Reiters, der gegen Osten blickt, anstatt – wie wir nach unserm Empfinden erwarten – gleichgerichtet wie die Kirchenfront, ins Tal hinaus zu schauen. Ist er nach dem Chor der Kirche hin gerichtet oder allgemeiner nach Osten, der aufgehenden Sonne zu?

Annähernd der selben Epoche wie das Reiterbild des oströmischen Kaisers gehörte die Reiterstatue König Theoderichs in Ravenna an, aus Erz gegossen und vergoldet¹⁸. Auf seinem Rückweg von der Kaiserkrönung in Rom kam 801 Karl d. Gr. nach Ravenna und befahl hier, das Theoderichsbild in seine Pfalz nach Aachen zu transportieren. Hier wurde es zwischen Pfalzkapelle und Königshalle aufgestellt. Das Faktum dieser Translation ist durch den ravennatischen Chronisten Agnellus überliefert. Dazu gesellt sich ein 829 entstandenes Gedicht des Walahfrid Strabo, welches das Bildwerk an seinem neuen Standort beschreibt. Aus dem nicht in allen Teilen klaren Text ergibt sich, daß der Gotenkönig in der Linken den Schild, in der erhobenen Rechten eine Lanze hielt, also vom römischen Schema der Kaiserbilder abwich. Da nach Walahfrid jedes spätere Zeugnis zu dieser Plastik fehlt, kann man vermuten, sie sei noch im Frühmittelalter der

Zerstörung anheim gefallen. Der Sinn der Übertragung des Reiters von Ravenna nach Aachen wird weder von Agnellus noch von Walahfrid ausdrücklich genannt. Doch ist anzunehmen, daß Karl d. Gr. darin das Kennzeichen und Wahrzeichen einer herrscherlichen Pfalz erblickte.

Auch Florenz besaß im Mittelalter einen Reiter als Palladium des Ortes, freilich mehr von mythischem als von herrschaftlichem Charakter¹⁹. Seine Geschichte ist eng mit dem Baptisterium St. Johannes d.T. verbunden. Diesen volkstümlichsten Sakralbau des alten Florenz hielt man im Mittelalter für einen ehemaligen römischen Mars-tempel. Das Reiterstandbild des Gottes habe sich einst in oder auf ihm befunden und sei dann auf einen turmähnlichen Pfeiler an der Arnobrücke versetzt worden. Dort riß es die Überschwemmung des Stromes 1333 mit sich.

Dante erwähnt dieses Bildwerk im 13. Gesang des Inferno, Vers 143–150, wo er sagt, Johannes der Täufer habe den ersten Patron der Stadt, nämlich Mars, vertrieben. Ein Rest von diesem sei noch auf der Arnobrücke zu sehen.

In einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, den Cronache des Giovanni Villani in der Bibliotheca Chigi in Rom sind zwei Darstellungen (Abb. 21, 22) dieses Bildwerks enthalten. Eine Miniatur fol. 29r zeigt das Baptisterium, um welches herum Florenz gebaut wird. Auf dem Zeltdach des Zentralbaues steht die Reiterstatue des Mars, ein Krieger mit Schild und geschwungenem Schwert auf galoppierendem Roß. Das selbe Standbild zeigt die Miniatur fol. 55r mit Darstellung der Ermordung des Bonelmonte 1215 am Ausgang zur Arnobrücke. Neben dieser nämlich steht auf hohem Pfeiler die Marsgruppe in der gleichen Erscheinung und Pose wie auf dem Baptisterium.

Reiterbildern scheint man in Italien im Mittelalter tatsächlich eine besondere Kraft zugeschrieben zu haben. Jacob Burckhardt weist in seiner «Kultur der Renaissance in Italien» im Zusammenhang mit der Schilderung von Telesmen, Schicksalsbildern, italienischer Städte neben dem Mars von Florenz auch auf das symbolisch-brauch-tümlich wichtige Pferd von Forlì in der Emilia hin²⁰. Der Hofastrologe des Ezzelino da Romano, Guido Bonatto, überredete im 13. Jahrhundert die Einwohner von Forlì zur Errichtung einer neuen Stadtmauer, die als Symbol der Eintracht dem Zwist von Guelfen und Ghibellinen unter ihnen ein Ende bereiten sollte. Durch ein ehernes oder steinernes Reiterbild, das er mit astrologischen und magischen Hilfsmitteln zustande brachte und vergrub, glaubte er die Stadt Forlì vor Zerstörung, ja schon vor Plünderung und Einnahme geschützt zu haben. Als Kardinal Albornoz etwa sechs Jahrzehnte später die Romagna regierte, fand man das Bild bei zufälligem Graben und zeigte es, wahrscheinlich auf Befehl des Kardinals, dem Volke, damit dieses begreife, durch welches Mittel der grausame Montefeltre sich gegen die römische Kirche behauptet habe. Aber wiederum ein halbes Jahrhundert später (1410), als eine feindliche Überrumpelung von Forlì mißlang, appelliert man doch wieder an die Kraft

des Bildes, das vielleicht gerettet und wieder vergraben worden war.

Bei diesem Beispiel wird der denkmal- und wahrzeichenhafte Charakter des Reiterbildes ganz ausgeschaltet. Dafür tritt sein apotropäischer Sinn ganz klar in Erscheinung.

In unseren Regionen scheint nur Basel ein repräsentativ-mythisches Reiterbild besessen zu haben. An wichtigster Stelle, über der Außenseite des auf die Brücke führenden Rheintors war auf einer mächtigen Holztafel ein stromaufwärts sprengender Reiter mit erhobener Hand gemalt. Er glich also hinsichtlich Richtung und allgemeiner Haltung entfernt dem Zürcher Reiter. Schon 1420 muß er uralt gewesen sein; denn damals wird er durch den Maler Hans Tieffenthal aus Schlettstadt erneuert, der dafür das Bürgerrecht erhält: «umb dz er das ros z an der rinbrucken wider machen sol, dz es im erlich und der stette nützlich sie.» Der Reiter ist also offenbar namenlos. Die älteste Darstellung dieses Wahrzeichens findet sich 1513 auf der Basler Stadtansicht in Diebold Schillings Luzerner Chronik, fol. 113v (Abb. 25). Erneuerungen sind für das 15. und 16. Jahrhundert bezeugt, 1618/19 erfolgte durch den Maler Hans Bock eine Umorientierung des Reiters stromabwärts. Ähnlich wie in Zürich kommen in nachmittelalterlicher Zeit «historische» Deutungen des Bildes auf, im 17. Jahrhundert als Hussitenführer Prokop,

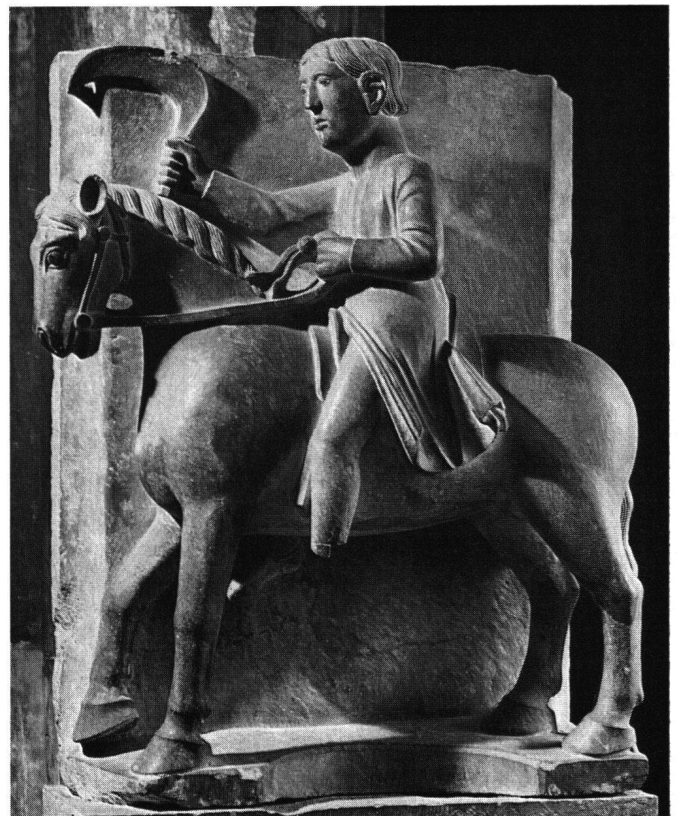


Abb. 18 Parma, Baptisterium. Benedetto Antelami: Figur des Monats Mai



Abb. 19 Pavia, Reiterstatue des «Regisole». Nach einem Holzschnitt in den «Statuta Papie» (1504)

im 18. Jahrhundert als von Cäsar geschlagener Ariovist. Werner Kaegi deutet den Basler Reiter mit den Worten «vielleicht ein berittener Ratsbote, vielleicht aber auch ein höher gedachtes Symbol^{20a}».

Französische und spanische Reiterbilder der Romanik

Vom Reiter am Zürcher Grossmünster gehen unsere Gedanken naturgemäß zuerst zu den Reiterfiguren an französischen Kirchen der Romanik. Deren Sinn und Deutung ist freilich bei näherem Zusehen weniger gesichert als man gemeinhin annimmt.

Möglicherweise ist als Urbild eines Teils von ihnen die Figur des sogenannten Konstantinsbrunnen in Limoges zu betrachten²¹. Die Zeugnisse für die Existenz der mit einem Brunnen kombinierten freistehenden bronzenen Reiterplastik in Limoges setzen erst um 1300 ein, gleichzeitig ist auch die Benennung «fons Constantini». Wahrscheinlich handelte es sich bei diesem im 17. Jahrhundert verlorengegangenen Denkmal um eine antike Plastik. Unter den Hufen des Pferdes lag die Gestalt eines Besiegten.

Wissenschaftliche Diskussionen über das Thema der Reiter in und an Kirchen der Romanik gibt es seit der Zeit um 1840. R. Crozet bot 1948 eine kritische Zusammenfassung²². Fast die allgemeine Ansicht, insbesondere auch Emile Mâles, war: Es handelt sich in den meisten Fällen um Konstantin d. Gr., der reitend unter sich eine Allegorie des besiegten Heidentums hat. Als Vorbild galt die durch Pilger bekanntgewordene, als Konstantin weiterlebende Reiterfigur des Marc Aurel bei S. Giovanni in Laterano in Rom. Bei einzelnen Reiterdarstellungen kommt

eine aufrechte Frauengestalt vor, die man als Kirche deutete. Zuweilen kann diese Frau aber auch ein Götterbild sein. Crozet warnt vor einer Simplifizierung der Deutungen. Neben Reitern, die seit alter Zeit als Konstantin benannt sind, gibt es welche, die Namen mittelalterlicher Herrscher wie Karl Martell oder Karl d. Gr. tragen. In Spanien kann der Reiter aber auch den Landesheiligen, Jakobus d. Ä., darstellen. Nach der Legende war der Apostel 834 in der Schlacht von Clavijo erschienen, daher ist er im Südquerschiff von Santiago da Compostella als Reiter mit Banner und Schwert geschildert. Reiterbilder, die sich mehrfach an spanischen Kirchen, oft an St. Jakobs-Pilgerstraßen finden, werden von A. de Apraiz durchwegs als Jakobus d. Ä., in seiner Eigenschaft des Siegers über die Mauren, gedeutet. Ja selbst Darstellungen auf französischem Boden seien so zu erklären. Nach Crozets vorsichtiger Umschau können die Reiter an spanischen und französischen Kirchen der Romanik ganz verschiedene Bedeutungen haben.

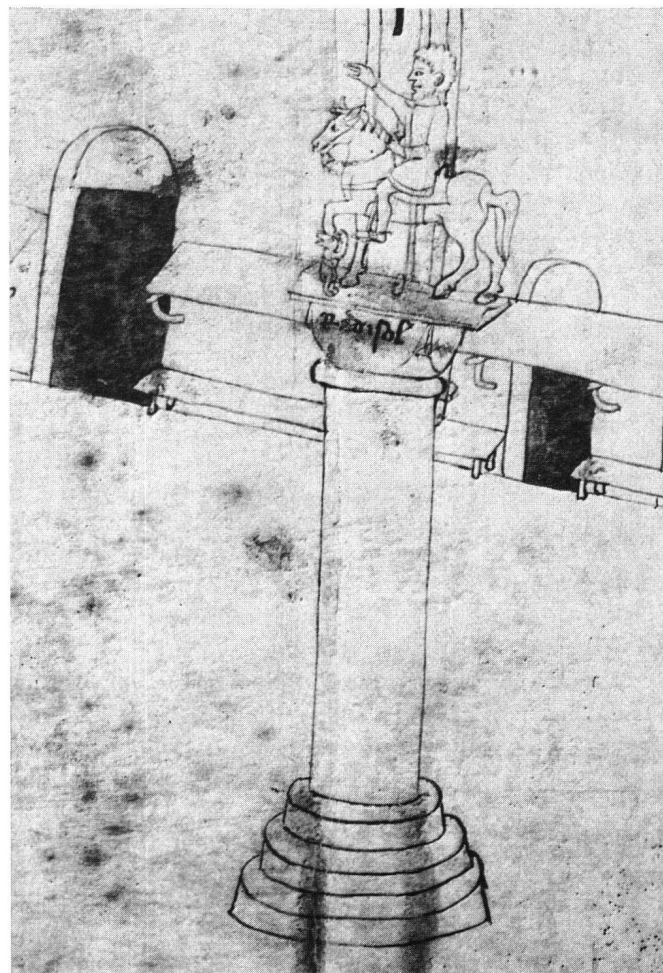


Abb. 20 Pavia, Reiterstatue des «Regisole». Nach einer Federzeichnung in Opicinus de Canistris, Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Pal. Lat. 1993 2v

Formal besteht zwischen den ganz oder fragmentarisch erhaltenen Reiterfiguren Frankreichs und dem Zürcher Reiter gar keine Beziehung. Diesem fehlen die dort fast regelmäßig auftretende Nebenfigur, der flatternde Mantel und insbesondere die Krone. Einen gewissen Anklang könnte man höchstens in einer der Kapitellfiguren des Kreuzganges von St-Trophime in Arles finden²³ (Abb. 23). Hier ist an der Ostseite als Pendant zu einem Kapitell mit dem Einzug Christi in Jerusalem ein zweites mit einem Reiter gegenübergestellt. Der barhäuptige Reiter hält mit der Linken den Zügel, die Rechte reckt er empor. Unter den Vorderhufen des Pferdes liegt eine menschliche Gestalt. Ob der Reiter Konstantin als Besieger des Heidentums sei, ist nicht ganz gewiß. Stilistisch jedenfalls kommen wir mit dieser Skulptur ins Vorgelände Antelamis. Arles muß er gekannt haben.

Die inhaltliche Bedeutung des Zürcher Reiters

Die Reihe der bisherigen Deutungen setzt mit dem Reformator Heinrich Bullinger ein. Dieser Erklärungsversuch gibt sich sogleich als humanistisch-gelehrte Weisheit zu erkennen: Der Reiter ist für ihn «des Stifters und Aufbauers der Kirchen Herzog Ruprechten Bildniß²⁴». Dieser Name entsprach keineswegs mündlicher Tradition oder lokalen Quellen, sondern entstammt dem sogenannten Luzerner Traditionsrodel²⁵. Ferdinand Keller dachte gleichfalls an einen alemannischen Herzog, nämlich Burkhard II. aus dem 10. Jahrhundert, mit noch geringerer Wahrscheinlichkeit²⁶. Von den neueren Autoren enthalten sich einige der Stellungnahme. Geßler stellt fest, daß es sich auf alle Fälle nicht um einen Heiligen, sondern eine weltliche Person, «wahrscheinlich als Stifter oder Guttäter», und «nicht als Krieger oder Kriegsherr» handle. Er wirft sogar die Frage auf, ob nicht Kastvogt Berchtold IV. von Zähringen in Frage käme, dem hier – Jahrzehnte nach seinem Tod – ein Denkmal errichtet worden wäre. Gantner weist allgemein darauf hin, «daß die Gattung des weltlichen Reiters seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts immer häufiger an den Kathedralen und Stadthäusern erscheint²⁷». K. Escher nennt die Skulptur «wohl das Bildnis eines Stifters oder Wohltäters²⁸». E. Poeschel tritt, unter dem Eindruck von Hartigs Monographie über den Bamberger Reiter, die diesen als Konstantin d. Gr. deutet, auch beim Zürcher Reiter für diese Deutung ein. Wiesmann und Hoffmann referieren die verschiedenen Meinungen²⁹.

Vor einem eigenen Deutungsversuch sind der Klarheit halber nochmals alle jene Möglichkeiten auszuklammern, die für den Zürcher Reiter eindeutig nicht in Frage kommen. Da wäre zunächst einmal ein religiöses Thema. Der Reiter ist ganz sicher keine Heiligenfigur, für einen Reiterheiligen fehlen ihm die nötigen Attribute, weder Georg, Martin, Mauritius noch andere kommen in Frage. Das

Großmünster kennt auch keinen entsprechenden Kult. Andererseits ist der Reiter in keinem Fall bloße Zier, ohne tiefere Bedeutung, dafür ist er am Bau zu sehr herausgestellt, so klar konzipiert und zu monumental.

Im ganzen gesehen kristallisieren sich drei Möglichkeiten heraus, die geprüft werden müssen:

1. Kaiser Konstantin d. Gr. als Beschützer der christlichen Kirche, so wie er eindeutig im umbenannten römischen Bildwerk Marc Aurels im Lateran und zahlreichen französischen Beispielen greifbar wird.

Hiezu wäre zu sagen, daß die Gestalt des Zürcher Reiters keinen Monarchen nach mittelalterlicher Vorstellung wiedergibt. Wie man einen solchen im 12. Jahrhundert darzustellen pflegte, zeigt das Kapitell mit Felix und Regula im Innern des Großmünsters, dem ein Herrscher, offenbar Karl d. Gr. als legendärer Gründer und Förderer des Kultes, beigegeben ist: Ein bärtiger Monarch zu Pferd, mit Krone und Zepter³⁰. Zudem fehlt jede Andeutung einer Allegorie des überwundenen Heidentums zu Füßen des Reiters am Turm.

2. Der Reiter wäre die Gestalt eines Stifters, Wohltäters oder hochgestellten Protektors des Großmünsters oder der Stadt Zürich überhaupt, sei es in weit zurückliegender Vergangenheit oder zeitgenössisch.

Hiefür kämen wohl nur ganz wenige Persönlichkeiten in Betracht. Bei strenger Auswahl doch nur jemand, der im 12. Jahrhundert in Zürich legendären Ruf besaß. Das wäre Karl d. Gr.^{30a}. Wenn nun aber am Südturm des Münsters – wie wir sehen werden, als Gegenstück des Reiters – eine Skulptur des thronenden Karl entstand, so kann der Reiter nicht für diesen in Anspruch genommen werden. Abgesehen davon, daß er in keiner Weise mit königlichen Insignien ausgestattet ist, noch die allgemein bekannten Züge Karls aufweist. Auch ein Landesherr, ein Herzog wäre durch Amtsinsignien gekennzeichnet. Ganz abgesehen davon, daß keiner von ihnen mit Zürich speziell verbunden wäre. Aus den selben Gründen fallen auch die deutschen Kaiser des 12. Jahrhunderts und die als Reichsvögte amtierenden Herzöge von Zähringen außer Betracht. Lebende müßten noch mehr als legendär erhöhte Tote ihre Kennzeichen der Würde weisen.

3. Die antikische «Zeitlosigkeit» und «Unpersönlichkeit» und die doch wohl gewollte Namenlosigkeit des Zürcher Reiters läßt schließlich mit größter Wahrscheinlichkeit an eine symbolische Gestalt denken. Nach dem, was wir über die Funktion des typologischen Vorbildes, nämlich des Regisole von Pavia, wissen, liegt auch für sein «Derivat», den Zürcher Reiter, eine wenigstens verwandte Ausdeutung nahe.

Um dies aber richtig beurteilen zu können, sollten wir wissen, welches der Zustand Zürichs im 12. Jahrhundert war und wer als Bauherr und Auftraggeber fungieren konnte. Wer konnte die Schaffung des Reiterbildes anordnen, wer die Idee dazu konzipieren, wer einen italienischen Bildhauer berufen?



Abb. 21 Florenz. Das Reiterstandbild des «Mars» auf dem Baptisterium. Miniatur in: Giovanni Villani, Cronache fol. 29r Rom, Bibl. Vaticana, Chigi LVIII, 296

Nun, trotz allem Mangel an breiter Dokumentation für die fragliche Zeitspanne, stehen doch einige wichtige Tatsachen fest: Zürich ist im 12. Jahrhundert im deutschsprachigen Gebiet südlich von Rhein und Jura die weitaus bedeutendste Stadt. An einem ihrer Tore liest Otto von Freising die selbstbewußte Inschrift: «Nobile Turegum multarum copia rerum³¹.» Die andern Schwerpunkte städtischen Lebens im schweizerischen Mittelland sind in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Entstehen begriffen, Luzern, Bern und Freiburg. Letztere zwei werden an traditionslosen Stätten gegründet. Zürich jedoch hat bereits eine lange Geschichte hinter sich. Aus den Ruinen des spätrömischen Kastells Turicum erhob sich in karolingischer Zeit eine kaiserliche Pfalz, die als solche bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts Bestand hatte. Baulich war sie mehrfach erneuert worden, was auf die Vitalität des Platzes schließen läßt. So löste auf dem Lindenhof ein ottonischer Neubau den karolingischen ab. Als dritte Anlage schließlich entstand eine befestigte Pfalzburg mit Türmen, die – wie Emil Vogt vorschlägt – nur in der staufisch-zähringischen Epoche, also in der Spanne von 1173 bis 1218, denkbar ist³². Zum Gesamtbild des Ortes gehören aber auch die beiden in karolingische Zeit zurückreichenden königlichen Stifte am Großmünster und am Fraumünster und der Kult der frühchristlichen lokalen Märtyrer Felix und Regula.

Der stattliche Neubau des Langhauses der Stifts- und Pfarrkirche Großmünster kann nicht für sich allein als rein kunstgeschichtliche Erscheinung betrachtet werden. Er ist Ausdruck der stadtpolitischen Aktivität in der zwei-

ten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Nach dem Aussterben der Grafen von Lenzburg 1172 gingen die Reichsvogtei über Zürich und die Kastvogtei über Großmünster und Fraumünster 1173 an die Herzöge von Zähringen über, die zuvor schon gewisse Positionen in dieser Stadt innehatten³³. Es ist klar, daß diese durch ihre systematischen Neugründungen von Städten berühmten Politiker auch die ihnen zugefallenen schon bestehenden Städte in ihr Gesamtkonzept einbezogen und sie ausbauten. Sichtbarer architektonischer Ausdruck zähringischer Tätigkeit in Zürich ist die Erweiterung der Stadtanlage. Vom frühmittelalterlichen Kern zwischen Fraumünster, St. Peter und dem Lindenhof mit seinem engen Gassengewirr hebt sich der außergewöhnlich weiträumige Rennweg (13 m Breite) mit dem versetzten Querstraßenkreuz Kuttelgasse–Fortunagasse als eine typische Leistung spätmittelalterlicher Stadtbaukunst ab. Paul Hofer setzt sie in die Jahre nach 1173.

Wenn das Langhaus des Zürcher Großmünsters von oberitalienischen Meistern nach dem Schema einer Emporenhalle gebaut wurde, wie sie am reinsten in der lombardischen Krönungskirche San Michele zu Pavia verwirklicht war, wenn mit dem Reiterbild ein oberitalienischer Meister ein antikes Thema aufgreift und höchstwahrscheinlich dabei vom Prototyp des Regiole in Pavia ausgeht, muß man sich nach persönlichen Verbindungen zwischen Zürich und der Lombardei umsehen. Man könnte sich, nach verbreiteter Gewohnheit, damit begnügen, von «Strömungen» zu sprechen. Doch Strömungen bestehen aus Werken, und Werke entstehen konkret durch Auftraggeber und Künstler. Als Auftraggeber am Großmünster kommen einerseits der Propst und das



Abb. 22 Florenz. Das Reiterstandbild des «Mars» an der Arnobrücke. Miniatur in: Giovanni Villani, Cronache fol. 55r, Rom, Bibl. Vaticana, Chigi LVIII, 296

Kapitel des Chorherrenstiftes, andererseits die weltliche Herrschaft der Stadt in Frage. Letztere war, wie wir bereits feststellten, für die Türme wohl fast ausschließlich zuständig. Da es in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts weder Rat noch Bürgermeister gab, gebot im Namen des Gemeinwesens der Vertreter der Zähringer von der Pfalzburg aus.

So werden wir automatisch auf den eigentlichen Stadtherrn, Berchtold IV. von Zähringen, hingeleitet, der in den Urkunden immer wieder mit Nachdruck seine Herrschaft über Stadt und Kirchen Zürichs betont hat. Wie intensiv er sich gerade in die innern Angelegenheiten des Großmünsters einmischte, zeigt die Urkunde von 1177. Er hatte eigenmächtig einen neuen Leutpriester bestimmt, mußte jedoch nunmehr zugeben, daß dieses Recht dem Propst und Kapitel des Stiftes zustehe³⁴. Wichtiger aber ist die Frage nach allfälligen Beziehungen Berchtolds IV. zu Italien, nach seinem Wesen überhaupt. Es zeigt sich, daß der als Auftraggeber der Reiterfigur am Großmünster in erster Linie in Frage kommende Mann alle Voraussetzungen hierfür erfüllt. Er ist unter den deutschen Fürsten einer der besten Kenner Italiens und er ist der Mann, dem die gedankliche Konzeption einer profanen, symbolischen Reiterfigur als Palladium an der Hauptkirche einer ihm untergebenen wichtigen Stadt zuzutrauen ist.

Berchtold IV. von Zähringen, welcher die volle Herrschaft über Zürich 1173 übernahm und bis zu seinem Tode 1186 innehatte, weilte, als eine der wichtigsten militärischen und diplomatischen Stützen Friedrich Barbarossas, mehrmals in Italien:

1155 Fahrt Friedrichs I. zur Kaiserkrönung in Rom, auf dem Wege einwöchiger Aufenthalt in Pavia zur Krönung mit der lombardischen Krone in San Michele.

1158 Friedrichs I. Heerzug nach Oberitalien zur Bändigung des aufständischen Mailand. Anwesenheit auch bei der zweiten Krönung mit der lombardischen Krone in Monza. Selbständige Heimkehr.

1159 Rückkehr Berchtolds IV. mit neuen Truppen nach Oberitalien, zur Belagerung des aufständischen Crema, dann des aufständischen Mailand. Das kaiserliche Heer unter Berchtold IV. als Bannerträger schlägt die Mailänder. Pavia auf Seite des kaiserlichen Heeres.

1160, 5. bis 13. Februar, vom Kaiser einberufene Synode in der Kathedrale von Pavia zur Beseitigung der doppelten Papstwahl. Unter den anwesenden weltlichen Fürsten wird Berchtold IV. von Zähringen ausdrücklich genannt. Am Schluß der Synode feierliche Entlassung und Verdankung der am Italienzug Beteiligten, wobei Berchtold IV. vom Kaiser mit besonderem Lob bedacht wird.

1160, Sommer, stößt Berchtold IV. wieder zu den kaiserlichen Truppen in Oberitalien, um zum Kampf gegen Mailand anzutreten, zieht sich jedoch bald gegen Como zurück.

Aus Gründen eines immer wieder zutage tretenden persönlichen Zerwürfnisses mit dem Kaiser nimmt Berchtold



Abb. 23 Arles, St-Trophime, Kreuzgang. Kapitellpaar mit Christi Einzug in Jerusalem und Reiter

IV. an den Kriegszügen in Oberitalien 1161/62 und der Unterwerfung Mailands nicht teil. Versöhnung erst 1166.

1166/67 Teilnahme an Friedrichs Zug nach Rom und Krönung der Kaiserin Beatrix, Route über Brescia, Lodi, Parma, Bologna, Ancona. Auf der Rückreise werden Berchtold IV. von Zähringen und Bischof Christian von Mainz von Pavia aus nach Deutschland vorausgeschickt, mit dem Auftrag, die Sachsen zur Ruhe zu bringen.

Mindestens fünfmal also weilte Berchtold IV. in Italien. Oberitalien hat er folglich äußerst gut gekannt. In Pavia, das in unserem Zusammenhang besonders wichtig ist, weilte er mindestens dreimal. Vor dem Dom von Pavia, in welchem er der Synode beiwohnte, stand auf hoher Säule das Reiterbild des Regisole. Es ist unmöglich, daß er es nicht zur Kenntnis genommen habe. Wir sind immer in Gefahr, die meist nur in politischen, juristischen und ökonomischen Dokumenten in Erscheinung tretenden Menschengestalten des Mittelalters als blutleere Schemen, als Figuren im politischen Schachspiel zu erfassen. Ihr persönliches Fühlen und Glauben, ihre Beziehungen zu Religion, Brauch, Sitte oder Kunst muß uns im einzelnen Fall meist unbekannt bleiben. So ist es auch unmöglich, ein abgerundetes Bild der Persönlichkeit Berchtolds IV. von Zähringen zu gewinnen. Immerhin wird man ihm einen besondern Kontakt wenigstens zur Baukunst zubilligen müssen. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß er – und sein Sohn Berchtold V. – leidenschaftlicher Städtebauer war, daß, um nun auf Zürich zurückzukommen, unter seiner Herrschaft die Stadtanlage in großzügiger, planvoller Weise erweitert wurde, das Großmünster im Bau war, die Pfalzburg auf dem Lindenhof zu einer repräsentativen, turmbewehrten Residenz ausgebaut wurde.

Nicht ganz auszuschließen ist der Vollender des Werkes



Abb. 24 Konstantinopel. Ehemalige Reiterstatue Kaiser Justinians. Zeichnung des 15. Jh. Universitätsbibl. Budapest

Berchtolds IV. und seiner Vorfahren, sein Sohn Berchtold V., der in langer Regierungszeit von 1186 bis zu seinem Tod 1218 auch über Zürich herrschte. Von Italienzügen dieses Herzogs wird nichts ausdrücklich überliefert. Aber sein Interesse an der Verbindung mit Italien muß enorm gewesen sein. Büttner und Kläui zögern nicht, in Berchtold V. jenen Mann zu sehen, der die Idee zur Schaffung des Gotthardpasses konzipierte und ihre Verwirklichung in die Wege leitete³⁵.

Mit dem Tode Berchtolds V. von Zähringen 1218 starb das zähringische Haus aus, sein Familienstaat zerrann. Die Reichsvogtei über die Stadt Zürich und die Kastvogteien über die königlichen Stifte fielen ans Reich zurück. Die Stadt wird reichsfrei, Friedrich II. überträgt die Reichsvogtei einem Bürger. Nach 1220/24 kann die Bürgerschaft frei einen Rat bilden, 1225 erscheint ein eigenes Siegel. Gleichzeitig wird die Pfalzburg, als Zeichen der Herrschaft, zerstört.

Ich gestehe, daß ich – lange im Glauben, der Reiter am Großmünster entstamme der Zeit um 1220/30 – in Erwägung zog, darin ein Symbol jungen städtischen

Selbstbewußtseins nach italienischen Vorbildern zu sehen. Der Gedanke ist außerordentlich verlockend: Eine Reiterfigur – analog zu der von Pavia – als Palladium der freien Reichsstadt, angebracht am der Stadt gehörigen Turm der Hauptkirche, in welchem auch die Stadtglocken hängen und der Stadtwächter sitzt.

Dieser Arbeitshypothese stellen sich einige gewichtige Argumente entgegen. Vor allem der stilistische Befund, wonach als terminus ad quem ca. 1180 für die Reiterfigur in Frage kommt. Sodann ist darauf hinzuweisen, daß die namhaft gemachten Reiterbilder in keinem Fall die Funktion eines politischen Protests oder Manifests haben. Die Reiterfiguren von Ravenna-Aachen und Pavia sind herrschaftliche Zeichen monarchischer Residenzen. Wenn das von Pavia mit der Zeit zu einem Palladium der Stadt wurde, so einfach darum, weil man sich – ähnlich wie in Florenz an die Reiterfigur des Mars – an das seltene und gleichsam numinose Bildwerk in brauchwürdiger Weise klammerte. Es war zu einem Stadtsymbol und Schicksalsbild geworden. Als Zeichen des Protests gegen die Kaiserherrschaft könnte man es schon gar nicht auffassen. Das wäre im kaiserfeindlichen Mailand, nicht aber im kaisertreuen Pavia möglich gewesen.

So möchte ich, mit aller Vorsicht, die These wagen, der Herr Zürichs, Berchtold IV. von Zähringen, habe das Reiterbild des Regisol vor der Kathedrale von Pavia, das er gut kennen mußte, am Großmünster in Zürich in freier Replik wiederholen lassen. Zürich mit seiner römischen und altchristlichen Tradition, mit seiner karolingisch-ottonisch-staufischen Pfalz und eine der repräsentativsten Städte seines Familienstaates mag ihm hierfür besonders geeignet erschienen sein. Städte wie Bern oder Freiburg standen am Anfang ihres Ausbaues und entbehrten vorerst irgendwelcher Monumentalbauten.

Das Herrschaftszeichen einer Pfalz also wäre der Reiter am Großmünster. Es ist Zeit, sich mit der Figur am andern Turm, dem thronenden Bild Karls d.Gr., zu befassen.

Die Figur Karls d.Gr. am Südturm (Abb. 3), nach stil- und waffengeschichtlichen Kriterien eine spätgotische Arbeit um 1450–1470, scheint auf den ersten Blick kaum irgendeinen Konnex mit der Reiterfigur am Nordturm zu haben. Sowohl weil beide Skulpturen aus ganz verschiedenen Epochen stammen und auch weil sie nicht miteinander sichtbar werden.

Doch die Dinge liegen nicht so einfach. Die Errichtung der spätgotischen Karlsfigur geht nicht zeitlich mit dem gotischen Ausbau des Turmes von 1490 zusammen, sie ist älter³⁶. So meldet denn auch die Bauinschrift aus dem Knauf: «anno domini MCCCC L XXXX wurde dieser turn von kaiser karli bild hinuff gemuret und der helm gmacht.» Der Typus des thronenden Karl mit dem Schwert quer über den Knien erscheint seit 1259 auf den Siegeln der Pröpste des Großmünsters. Nicht im Harnisch, sondern im Kaiserornat, seit 1495 jedoch auch – Reflex des stei-

nernen Bildwerks am Turm – in der Rüstung. Schon Salomon Vögelin hat daraus geschlossen, daß für die Siegel ein großplastisches Vorbild anzunehmen ist und daß dieses ein spätromantischer Vorgänger der Karlsfigur am Turm sein müsse³⁷. Die spätgotische Sitzfigur, die ja tatsächlich einem eher romanischen oder frühgotischen Schema folgt, wäre somit nur die um 1450/70 geschaffene Erneuerung eines viel älteren Werkes, das naturgemäß zusammen mit dem entsprechenden Turmgeschoß entstanden wäre. Dazu müssen nun auch die Zeugnisse über die profane und liturgische Verehrung Karls d. Gr. in Zürich befragt werden.

Das Chorherrenstift am Großmünster, der Grabesstätte der römischen Märtyrer Felix und Regula ist, nach der einleuchtenden Darlegung von Eugen Egloff, durch Karl III. den Dicken, noch zu Lebzeiten seines Vaters Ludwigs des Deutschen, gegründet worden³⁸. Später, offensichtlich schon bei der Abfassung des sogenannten Traditionsrodels um 1000, hielt man irrtümlicherweise den berühmten Ahnherrn Karl d. Gr. für den Gründer. Seine Person wurde im Verlauf des Mittelalters vollends durch liturgischen Kult und volkstümliche oder gelehrte Legenden mit dem Großmünster und der Stadt verknüpft. In unserem Zusammenhang interessieren nur die Zeugnisse des 12. und 13. Jahrhunderts. Die lokale Steigerung des Ansehens Karls d. Gr. traf sich mit einer allgemeineren Tendenz³⁹. Friedrich Barbarossa hatte aus bestimmten politischen Erwägungen heraus Karl heiligsprechen lassen, ohne freilich die Zustimmung der ganzen Kirche zu erlangen. Bei den engen Beziehungen Friedrich Barbarossa–Berchtold IV. von Zähringen-Zürich kann man sich vorstellen, daß die Rangerhöhung des vermeintlichen Stiftsgründers und sonstigen Protektors zu einem Heiligen hier nicht ohne Resonanz blieb. Freilich wurde sein liturgischer Kult erst 1233 in Zürich offiziell eingeführt, 1259 bestand im Großmünster ein Altar mit seinem Patrozinium.

Die Errichtung der Karlsfigur am Südturm muß nicht mit der Einführung des liturgischen Kultes zusammenhängen. Sie kann ihr auch Jahrzehnte vorangehen; denn Karl erscheint ja hier nicht in der Haltung eines Sanctus, sondern als kaiserlicher Gründer. Es ist anzunehmen, daß diese Skulptur in einem Arbeitsgang mit der entsprechenden Partie des Südturmes entstand, dessen Ausführung ja gerade über der Figur zum Stillstand kam.

Betrachten wir nochmals die Position der Figuren am Bau, so ergibt sich, daß die Karlsstatue und das Reiterrelief die selbe Lage haben. Sie liegen auf genau gleicher Höhe, je an einer der Längsseiten der beiden Türme, sind also gleichrangig behandelt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie miteinander konzipiert wurden. Baugeschichtlich stünde dem wohl kaum etwas im Wege; denn es ist wohl anzunehmen, daß der Westbau mit den Türmen ungefähr gleichmäßig hochgeführt wurde, dies schon aus statischen Gründen, als Widerlager der Gewölbe und Arkadenöffnungen^{39a}.

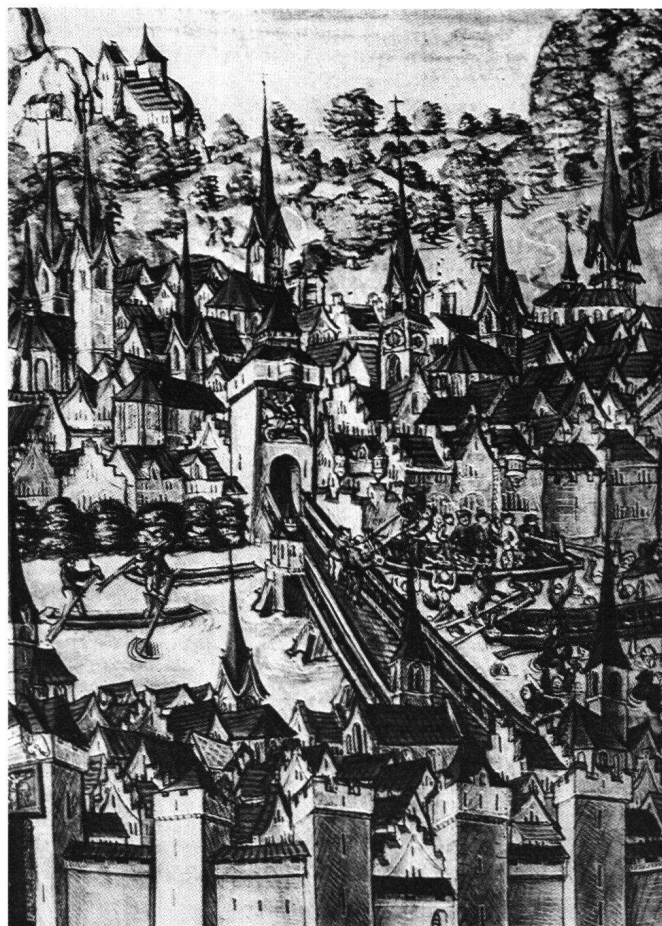


Abb. 25 Basel. Das Reiterbild am Rheintor. Nach Diebold Schillings Luzerner Chronik von 1513

Die Stellung des Zürcher Reiters in der Entwicklung der Reiterskulptur

Wie wir bereits feststellten, handelt es sich beim Reiter am Zürcher Großmünster um die älteste erhaltene monumentale mittelalterliche Reiterfigur im Gebiete des römisch-deutschen Reiches. Allfällige Vorgänger oder Zeitgenossen sind verloren, eine Beziehung zu den Reiterbildern französischer und spanischer Kirchen scheint nicht zu bestehen.

So wendet man sich den zeitlich nächsten Monumenten zu. Es sind dies in Deutschland der Bamberger Reiter aus den 1230er Jahren und der Magdeburger Reiter aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, in Italien der Podestà Oldrado da Tresseno in Mailand mit dem Datum 1233⁴⁰.

Es ließe sich folgende entwicklungsgeschichtliche Reihe aufstellen: Der Zürcher Reiter, ein Hochrelief, das die Tendenz hat, sich aus der Wand zu lösen und durch seine klaren Umrisse, durch seine Isolierung von der Umgebung und durch die Konsolen eigentlich eine Freiplastik darstellen möchte. – Der Oldrado da Tresseno, eine Frei-

plastik, doch ganz parallel zur Rückwand komponiert und in eine Nische gestellt. – Der Bamberger Reiter fast vollplastisch (das linke Bein fehlt), doch wie ein Relief noch mit der Pfeilerwand verbunden und auf diesen Hintergrund angewiesen. – Der Magdeburger Reiter, allseits freistehende und ringsum wirkende Freiplastik in einem Pavillon auf offenem Platze.

Man darf sich die Frage stellen, ob aus der Analyse der drei genannten Reiterfiguren rückwirkend für die typologische, ikonographische oder stilistische Ausdeutung des Zürcher Reiters etwas zu gewinnen sei.

Am wenigsten problematisch ist der *Oldrado da Tresseno*, da er mit Name und Datum versehen ist⁴¹. Dieses erstaunlich frühe Monument ist das älteste noch vorhandene – und vielleicht erste – Exemplar der Gattung profanes Reiterdenkmal in Italien. Da es immer wieder im Zusammenhang mit dem Zürcher Reiter, ja als dessen Vorlage, genannt wurde, müssen wir näher darauf eintreten. Es steht an der Fassade des Broletto in Mailand. Dieses Stadt- oder Rathaus wurde 1228 durch den Podestà Oldrado Grossi da Tresseno (Podestà 1228–1233) im Herzen der Stadt, westlich des Domplatzes errichtet. Ein Bau nach dem Schema der oberitalienischen Kommunalpaläste, mit offener Arkadenhalle im Erdgeschoß und Ratssaal im Obergeschoß. Im Zwickel zweier Pfeilerarkaden der Südfassade steht in einer flachen Nische das wohl annähernd lebensgroße steinerne Reiterbild des Podestà mit einer den soeben Verstorbenen ehrenden Inschrift, die als seine Verdienste nennt: die Errichtung des Bauwerks und die Verfolgung der Ketzer, d. h. der Waldenser. Es ist ein Denkmal im engsten Sinne des Wortes, in der Art der Condottieri-Monumente von Padua und Venedig des 15. Jahrhunderts. Formal ist diese Skulptur von 1233 ganz undenkbar ohne die Reiterdarstellungen und andere Werke Antelamis. Venturi erblickte in der Mailänder Plastik sogar ein eigenhändiges Werk des Antelami selbst, und Julian nennt es das letzte Werk des Meisters (la dernière œuvre de l'Antelami). Erst Francovich distanzierte sich in seiner Antelami-Monographie von dieser Zuschreibung, auf Grund einer stilistischen und insbesondere auch qualitativen Neubewertung. Der Meister des Oldrado geht von den stärker der Gotik zugewandten Werken der Antelami-Gruppe aus – insbesondere dem Relief des Monats Mai im Baptisterium von Parma – und wendet sich noch entschiedener der Gotik zu. Während die Pferde des Antelami um 1178 (Kathedra, Pontilekapitell) blutvolle Tiere sind, ist das Pferd des Oldrado wie ein hölzernes Spielzeug erstarrt, gradausblickend, heraldisch vereinfacht. Dieselbe gotische Stilisierung findet sich an der Gestalt des Reiters selbst. Es ist daher, um dies hier nochmals zu sagen, ganz unmöglich, daß der Zürcher Reiter ein Ableger des Oldrado da Tresseno ist.

Der Bamberger Reiter ist die berühmteste und edelste mittelalterliche Verwirklichung einer monumentalen Reiterplastik⁴². Sie ist typologisch und stilistisch gänzlich

von französischer Kunst abzuleiten, wobei uns auch die völlig andere Wesensart des Zürcher Reiters bewußt wird. Der Zürcher ein plastisch-körperhaftes italienisches Werk in direkter Anlehnung an ein antikes Vorbild, der Bamberger «aus dem Leben gegriffen», Ausdruck zeitgenössischen, adeligen Lebensstils, malerisch und psychologisch nuanciert. Selbstverständlich ist auch der Qualitäts- und Zeitabstand miteinzurechnen. Uns würde gleichwohl, im Hinblick auf die ikonographische Deutung des Zürcher Reiters, interessieren, als was man den berühmten Bamberger Artgenossen bezeichnen muß. Man hat, immer mit Gründen, den jugendlichen, gekrönten, aber sonst attributlosen Reiter mit verschiedensten Namen belegt: St. Stefan von Ungarn, Kaiser Heinrich II., Kaiser Konstantin d. Gr., St. Georg, Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen, Konrad III. von Hohenstaufen, ja als einen der Hl. Drei Könige. Keine der Erklärungen ist durchgedrungen, da zur Gewißheit die nötigen Attribute oder die erklärenden alten Dokumente fehlen.

Der Magdeburger Reiter ist zwar künstlerisch ein Ableger des Bambergers, aber mit der Diskussion um seine ikonographische Auslegung kommen wir in ähnliche Bereiche wie beim Zürcher Reiter⁴³. Das auf dem Magdeburger Domplatz befindliche steinerne Monument aus der Mitte des 13. Jahrhunderts «ist das älteste erhaltene freistehende Reiterdenkmal des Mittelalters» (von Einem). Ein gekrönter Herrscher mit umgegürtetem Schwert, mit der Linken den Zügel fassend, die Rechte – eindeutig in der Art des Marc Aurel alias Konstantin d. Gr. in Rom – nach vorn abwärts gestreckt, stilistisch vom Bamberger Reiter abzuleiten. Er wird von zwei stehenden weiblichen Gestalten mit offenen Zöpfen begleitet, die Standarte und Schild tragen. Die steinerne, ursprünglich unter gotischem, jetzt barockem Baldachin aufgestellte Skulptur war einst vergoldet, imitierte also eine Metallplastik.

Die Deutung ist umstritten. Otto I., Otto II., Karl d. Gr., Konstantin d. Gr., Philipp von Schwaben und Friedrich II. wurden vorgeschlagen. Desgleichen ist der Sinn, die Absicht des Auftraggebers unbekannt, und wer es war, der Bischof oder die Bürgerschaft, die ersterem ein «Trutzbild» entgegenstellen wollte?

Sicher ist, daß man schon im 14. Jahrhundert die Figur für Otto I. hielt, was die einzige mittelalterliche Deutung ist. Die stilgeschichtliche Datierung setzt das Bildwerk in eine Epoche, welche für die Stadtgeschichte eine Zäsur bedeutete. Nach einem bewaffneten Aufstand der Bürger gegen ihren bischöflichen Herrn kam es zu einer gewissen Emanzipation. Ein Rat begann sich zu bilden, Urkunden werden seit 1244 selbständig ausgestellt und mit eigenem neuem Siegel bekräftigt. Mit einer wichtigen Urkunde von 1241 hatte Bischof Wildbrand der «universitas burgen-sium» ihre Rechte, Gewohnheiten und Freiheiten bestätigt. Nachdem mehrere Autoren im Reiterstandbild ein Trutzdenkmal der Stadt gegen den Bischof erblickten, sieht Siegfried Fließner darin gleichsam eine bildhafte Bekräfti-

gung der bischöflichen Urkunde von 1241. Entstanden «in jenem einmaligen Augenblick während des fortwährenden latenten und offenkundigen Machtkampfes zwischen Erzbischof und Stadt, wo die beiderseitigen Meinungsverschiedenheiten weitgehend auf einen Nenner gebracht werden konnten. Bildhauer des Erzbischofs setzten der Stadt das Denkmal ihrer Freiheit: ein bedeutendes Zeichen für die eigentümliche politische Situation im damaligen Magdeburg.» – Herbert von Einem wendet sich gegen die Deutung des Reiters als eines Ausdrucks der neugewonnenen und bestätigten städtischen Souveränität. Nach ihm hat das Denkmal nichts mit der Unabhängigkeitsbewegung um 1240 zu tun. Er stellt vielmehr die These auf, das Reiterstandbild sei die Erneuerung und Wiederholung eines bereits durch Otto I. in seiner Pfalz zu Magdeburg errichteten, vielleicht sogar in Bronze gegossenen Monuments. Von Einem sieht dieses in der gleichen Linie wie die Reiterstatue von Ravenna und Aachen. «Nichts liegt näher als die Annahme, daß Otto der Große dem Vorbild Karls auch darin gefolgt ist, ein Reiterdenkmal als Herrschaftssymbol, und zwar vor seiner Pfalz, aufzustellen: sei es nun, daß er, wie einst Karl, vielleicht gleichzeitig mit den antiken Säulen (für den Dom) ein antikes Reiterdenkmal in den Norden verpflanzt, sei es, daß er das Aachener Denkmal nach Magdeburg gebracht oder aber ... daß er ein Reiterdenkmal in Nachbildung antiker Vorlagen selbst hat erstellen lassen.» In jedem Fall, selbst wenn es ein Bildnis Ottos wäre, müßte es «vor allem symbolisch gedeutet werden: als sinnfälliger Ausdruck des Anspruchs und der tatsächlichen Machtfülle des römischen Kaisertums in der Nachfolge Karls des Großen». Damit aber sind wir wiederum nahe beim Zürcher Reiter angelangt.

Die ihrer Gestalt nach denkmalhafte und antikisierende Reiterfigur am Zürcher Großmünster ist um 1180 an einem Ehrenplatz des Bauwerkes durch einen oberitalienischen Künstler geschaffen worden. Stil und Qualität weisen in die nächste Umgebung des bedeutendsten spätromanischen Meisters in Italien, Benedetto Antelami. Es wäre zu kühn, die Zürcher Skulptur als eine eigenhändige Arbeit dieses Bildhauers anzusprechen. Man hätte sie dann als ein Frühwerk zu betrachten; doch Anfang und Ende der Tätigkeit Antelamis sind bis heute geheimnisvoll geblieben.

Wenn wir die oberitalienischen Züge des Großmünsters betrachten, so ist in seiner Gesamterscheinung der Reiter kein Fremdkörper. Zu ihm paßt aber auch der historische Hintergrund und nicht zuletzt das, was Otto von Freising in seiner Geschichte Friedrich Barbarossas zur Charakteristik Zürichs gesagt hat. (Vgl. Anm. 31.) Er preist die Stadt als die vornehmste in Schwaben, als alte Kaiser- und Königspfalz, als die Stätte der Begegnung zwischen dem deutschen Kaiser und den Mailändern, die sich hier zu Verhandlungen und Urteilspruch trafen. Aufsolchen Rang eben beziehe sich die Torinschrift vom «Nobile Turegum».

Es hat sich gezeigt, daß aus zeitlichen und politischen

Gründen die Zähringer, insbesondere Berchtold IV., der mit Italien Wohlvertraute, als Auftraggeber für den Zürcher Reiter in Frage kommen. In diesem Zusammenhang ist eine scheinbar abseits liegende Zähringerfrage nicht ganz unwichtig, nämlich die nach der Entstehung des Ortsnamens Bern, der eindrucklichsten Gründung der Herzöge im heute schweizerischen Bereich. Der Name Berns sei von dem der italienischen Stadt Verona (deutsche, im mittelalterlichen Sprachgebrauch übliche Form Bern) übernommen worden, sagt eine gut begründete These. Dann aber hätten wir in diesem Vorgang eine Parallele zur Schaffung des Zürcher Reiters, in beiden Fällen also eine bewußte Anknüpfung an ein italienisches Motiv.

Ferdinand Vetter stellte, insbesondere in Publikationen von 1880 und 1908, gestützt auf Äußerungen von Wilhelm Wackernagel und Ludwig Uhland, die These auf, die Zähringer hätten Bern im Üechtland darum den Namen von Italienisch-Bern (Verona) verliehen, weil ihr Geschlecht selbst mit Verona verbunden war, freilich im 11. Jahrhundert, als der Großvater Berchtolds IV. den Titel eines Markgrafen von Verona trug. Ausschlaggebend aber sei offensichtlich eine besondere Verehrung zur mythisch erhöhten, in Sage und Literatur des Mittelalters vielfach nachlebenden Gestalt des «Dietrich von Bern» gewesen, des legendär umgeformten Gotenkönigs Theoderich also. Diese These ist von vielen angenommen, zum Teil aber heftig bekämpft worden, wobei keiner der andern Deutungsvorschläge für Bern auch nur annähernd die Überzeugungskraft desjenigen von Vetter besitzt⁴⁴.

Ein zusätzliches Argument, das seltsamerweise von Vetter und – soweit ich die reiche Literatur überblicke –, wie es scheint, auch von den andern Bearbeitern übersehen wurde, könnte die Architekturgeschichte beisteuern. Die städtebauliche Lage Berns in der Aareschlaufe entspricht in verblüffender Weise der Situation von Verona auf einer ausgedehnten Landzunge, die von der Etsch umflossen wird. Mit andern Worten, ich möchte annehmen, daß die Gründer Berns die Situation ihrer Stadt als eine Analogie zu Verona empfanden, das sie ja sicher gut kannten. Solches Denken in Analogien ist durchaus mittelalterlich. Man erinnere sich der Tatsache, daß Florenz, Pisa oder Lucca ein «zweites Rom» sein wollten, indem sie beispielsweise ihre Kirchen entsprechend anordneten oder wenigstens so ausdeuteten, daß sie analog zu bestimmten Dispositionen Roms «gesehen» werden konnten⁴⁵. Denken wir auch an die Wiederholungen der Höhengenerationen von Michaelsheiligtümern wie im Mont-Saint-Michel oder in Sagra San Michele im Piemont, oder aber an die baulichen «Kopien» zentraler Heiligtümer wie der Peterskirche und des Pantheons in Rom oder der Grabeskirche in Jerusalem. Als eine «altera Verona» wäre demnach Bern im Üechtland gesehen und benannt worden. Sicher nicht bloß – aber auch – wegen der städtebaulichen Analogie und ohne Zweifel wegen des hochberühmten Heldenamens des «Dietrich von Bern».

Mit diesem Namen aber kommen wir nochmals auf das Thema des Reiterstandbildes zurück. Wir sahen, wie Karl der Große das bronzene Reiterstandbild des von ihm verehrten Gotenkönigs Theoderich aus Ravenna nach Aachen entführte und daraus einen Schmuck und ein Sinnbild seiner Pfalzanlage machte. Ähnlich wurde, wahrscheinlich aus Ravenna geholt, der Reiter von Pavia zu einem Sinnbild, unter dem phantastischen Namen Regisol, aber zuweilen bezeichnet als Theoderich. Dazu kommen die Äußerungen der im 13. Jahrhundert aufgeschriebenen Thidrekssaga, welche im Kapitel 414 berichtet, die nordländischen Besucher Roms hätten dort das «kupferne» Reiterbild des Helden Thidrek auf seinem Hengst Falke gesehen, womit ohne Zweifel das Reiterbild des Marc

Aurel gemeint ist, den man sonst als «Konstantin» bezeichnete. Nach einer erweiterten Handschrift der Saga hat ein solches Bildwerk Thidreks auch in Verona gestanden⁴⁶.

So stehen wir zum Schluß unverhofft nochmals vor einer Frage: Ist der Reiter am Großmünster ein namenloses Symbol der kaiserlichen Pfalz, oder ist er zugleich auch eine Darstellung des «Dietrich von Bern», des legendär weiterlebenden Gotenkönigs Theoderich, dessen Reiterbild schon von Karl dem Großen zum Wahrzeichen seiner Aachener Pfalz gemacht wurde?

Für Literaturhinweise danke ich meinen Freunden und Kollegen Georg Germann, Anton Largiadèr, Hans-Conrad Peyer, Hans Rud. Sennhauser und Max Wehrli.

ANMERKUNGEN

- ¹ HEINRICH BULLINGER, *Von den Tigurinern und der Stadt Zürich Sachen*. Buch IV, fol. 4, Zentralbibliothek Zürich A 92/93. – FERDINAND KELLER und SALOMON VÖGELIN, *Der Großmünster in Zürich. Nachträgliche Bemerkungen und Historische Notizen*. Zürich 1844. – SALOMON VÖGELIN, *Das alte Zürich*. Bd. 1, 2. Auflage 1878. – ILSE FUTTERER, *Gotische Bildwerke in der deutschen Schweiz, 1220–1440*. Augsburg 1930. – EDUARD ACHILLES GESSLER, *Die Reiterfigur am Glockenturm des Großmünsters in Zürich*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Mai (Nr. 939) 1936. – JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*. Bd. I, Frauenfeld und Leipzig 1936, S. 245–246. – HANS WIESMANN und HANS HOFFMANN, *Das Großmünster in Zürich*. In: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, Bd. XXXII, Heft 1–4, Zürich 1937–1942, S. 66–68. – KONRAD ESCHER, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz (Kanton Zürich)*, Bd. IV, *Die Stadt Zürich*, Erster Teil. Basel 1939. – ERWIN POESCHEL, *Der Reiter am Großmünster*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. November (Nr. 1596) 1940. – RENÉ JULLIAN, *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*. Textband, Paris 1945, Tafelband, Paris 1949. – GEZA DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*. Text- und Tafelband, Mailand 1952.
- ² KELLER und VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 6, Anm., und VÖGELIN, *Das alte Zürich*, 2. Aufl., S. 287.
- ³ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 66.
- ⁴ F. DE QUERVAIN, *Der Stein in der Baugeschichte Zürichs*. In: *Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich*, Bd. 107, Heft 1, Zürich 1962, S. 11. – Hrn. Kollegen de Quervain verdanke ich eine briefliche Äußerung zum Problem, worin er unter anderem schreibt: «Mir ist der Erhaltungszustand der Plastik nach wie vor ein vollkommenes Rätsel.» Nur eine Probenuntersuchung könnte weiterhelfen. Eine solche wäre auch im Hinblick auf die Konservierung von Hausteinfassaden und Steinplastiken überhaupt wertvoll.
- ⁵ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 165.
- ⁶ Bilddokumente: Die älteste Darstellung des Großmünsters, mit dem einen ausgebauten Glockenturm, zeigt vereinfacht, aber zuverlässig das nur durch Aquarellkopie überlieferte Wandgemälde über der Grabnische der 1272 im Fraumünster neu beigesetzten Königstochter Hildegard und Bertha. Abbildungen bei WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 1, und bei EUGEN EGLOFF, *Der Standort des Monasteriums Ludwigs des Deutschen in Zürich*. Zürich o. J. (1950), Tafel bei S. 67. –

- Die zeitlich nächste Darstellung des Baues, von Südwesten gesehen, findet sich auf den Altartafeln mit den Stadtansichten von Hans Leu d. Ä., um 1497, im Schweizerischen Landesmuseum. Ausschnitte reproduziert bei WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), Taf. LVI, und bei ESCHER (vgl. Anm. 1), S. 20. – Ansichten des Münsters von Nordwesten, mit Einzeichnung des Reiters, finden sich erst im 17. und 18. Jahrhundert, abgebildet bei ESCHER, S. 108 und 109, WIESMANN und HOFFMANN, Taf. LVII.
- ⁶ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 176.
- ⁷ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 185f. und 259f. Dazu ferner VÖGELIN (vgl. Anm. 1a), S. 275 und 279ff.
- ⁸ FUTTERER (vgl. Anm. 1), S. 108.
- ⁹ GANTNER (vgl. Anm. 1), S. 245.
- ¹⁰ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 67.
- ¹¹ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 134.
- ¹² WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 165.
- ¹³ JULLIAN (vgl. Anm. 1), S. 273.
- ¹⁴ FRANCOVICH (vgl. Anm. 1), S. 465, Anm. 123.
- ¹⁵ Die ausführlichste Behandlung, mit aller früheren Literatur, bei LUDWIG H. HEYDENREICH, *Marc Aurel und Regisole*. In: *Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag*. Hamburg 1957, S. 146–159.
- ¹⁶ Vgl. hierzu vor allem HARALD VON ROQUES DE MAUMONT, *Antike Reiterstandbilder*. Berlin 1958.
- ¹⁷ VON ROQUES DE MAUMONT (vgl. Anm. 16), S. 68ff. und Abb. S. 69.
- ¹⁸ Vgl. zu diesem Thema das Neueste, mit Angabe der älteren Literatur bei HARTMUT HOFFMANN, *Die Aachener Theoderichstatue*. In: *Das erste Jahrtausend*, Textband I, Düsseldorf 1962, S. 318–335.
- ¹⁹ Vgl. darüber WERNER HAFTMANN, *Das italienische Säulenmonument*. Berlin 1939, S. 124–125.
- ²⁰ JACOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Gesammelte Werke, Band III, Basel 1955, S. 372.
- ^{20a} Die gesamte Dokumentation bei RUDOLF RIGGENBACH, *Schmuck der Mauern und Tore*, in: *Die Kunstdenkmäler der Schweiz (Kanton Basel-Stadt)*, Bd. I, Basel 1932, S. 206–210. – WERNER KAEGI (passim), *Discordia concors, vom Mythos Basels und von der Europa-Idee Jacob Burckhardts*. In: *Discordia concors*, Festgabe für Edgar Bonjour. Basel 1968, Bd. 1, S. 133.
- ²¹ HARTMUT HOFFMANN, *Die Aachener Theoderichstatue*, Exkurs über: *Der Konstantinsbrunnen in Limoges*. In: *Das erste Jahrtausend*, Textband I, Düsseldorf 1962, S. 332–335.
- ²² R. CROZET, *Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints*

- dans les églises romanes*. In: Cahiers de la Civilisation Médiévale 1 (1958), S. 27–36. – Von der älteren Literatur vgl. vor allem: CABROL-LECLERQ, Dict. II (1910), Sp. 2690–2699. – A. DE ARAIZ, *La representation del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago*. In: Archivo español de arte 1941, S. 384–396. – R. CROZET, *L'art roman en Poitou*. Paris 1948, S. 207–212, Zusammenfassung über die Reiterfrage. – Abbé P. M. TONNELIER, *Réflexions sur les cavaliers des portails romans*. In: Bulletin de la société historique et scientifique des Deux-Sèvres 1952, S. 225–231. – Die These der Abhängigkeit vom Konstantin-Marc Aurel in Rom formuliert EMILE MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*. Paris 1922, S. 247–251.
- ²³ Vgl. CROZET (Anm. 22), Taf. Fig. 1.
- ²⁴ BULLINGER IV, 4, wiedergegeben bei VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 287.
- ²⁵ Nach dem im 11. Jahrhundert aufgezeichneten Traditionsrodel des Klosters im Hof zu Luzern vergabten zwei aus herzoglichem Hause stammende Brüder, der Abt Wichard und der Heerführer (dux) Ruopert ihre ererbten Güter an geistliche Stiftungen. Wichard an die Erneuerung des schon bestehenden Klosters zu Luzern, dessen Abt er war. Ruopert gab seinen Anteil des väterlichen Erbes am Berge Albis an König Ludwig zur Unterstützung seiner Zürcher Gründung eines Monasteriums. Unter letzterem wird im allgemeinen das Fraumünsterstift verstanden, nur E. EGLOFF stellte die These auf, es habe sich um ein Doppelinstitut von Klerikern und Nonnen am Großmünster gehandelt. – Auf alle Fälle erscheint sonst der Name Ruoperts nicht in mittelalterlichen Quellen Zürichs. Er war wohl hier im Hoch- und Spätmittelalter vergessen und wurde erst durch den Reformator und Historiker Bullinger wieder ausgegraben. Vgl. den Text im Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft Bd. I, S. 9. – Deutungen: ROBERT DURRER, *Studien zur Geschichte Luzerns und des Gotthardweges*. In: Geschichtsfreund 84 (1929), S. 1–72. – PAUL KLÄUI, *Die Anfänge des Klosters Luzern und ihre politische Bedeutung*. Zeitschrift für Schweizer Geschichte 25 (1945), S. 1–21. – EUGEN EGLOFF, *Der Standort des Monasteriums Ludwigs des Deutschen in Zürich*. O.J. (1950), S. 129–139, ein Exkurs: *Das Zürcher Monasterium und der Luzerner Rotulus*.
- ²⁶ Vgl. KELLER und VÖGELIN (vgl. Anm. 1), 2. Teil, S. 7, sowie VÖGELIN (vgl. Anm. 1a), S. 287.
- ²⁷ GANTNER (vgl. Anm. 1), S. 245.
- ²⁸ ESCHER (vgl. Anm. 1), S. 117.
- ²⁹ WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 67 und 165.
- ³⁰ Abgebildet bei GANTNER, S. 229, bei ESCHER S. 133, bei WIESMANN und HOFFMANN, Taf. XX, Abb. 3 (vgl. für alle 3 Autoren Anm. 1).
- ^{30a} Wie ich nachträglich sehe, hat LEO WEISZ in seiner Publikation *Verfassung und Stände des alten Zürich*, Zürich 1938, S. 149 ff. die Deutung des Reiters als Karl d. Gr. vorgeschlagen. Seine historischen Argumente sind gewichtig, doch spricht das Ikonographische ganz dagegen.
- ³¹ «*Conditio autem pacis talis fuit, ut Berhtolfus ducatum ex-festucaret, sic tamen, quod Turegum nobilissimum Sueviae oppidum a manu imperatoris ei tenendum remaneret. Hoc oppidum in faucibus montium versus Italiam super lacum, unde Lemannus fluvius fluit, situm imperatorum seu regum olim colonia fuit tantaeque iuxta maiorum nostrorum traditionem auctoritatis, ut Mediolanenses, si quando ab imperatore ad Transalpina vocarentur iudicia, ibi discuti vel iudicari de iure deberent. Unde ex eiusdem tam in rebus quam honoribus habundantiam in ipsius porta scriptum dicitur: Nobile Turegum multarum copia rerum.*» – Ottonis et Rahewini Gesta Friderici Imperatoris. Editio tertia. Recensuit G. WAITZ, Hannover und Leipzig 1912, S. 24–25.
- ³² Zur Pfalz vgl. EMIL VOGT, *Der Lindenhof in Zürich*. Zürich 1948.
- ³³ Wichtigste Literatur über die Zähringer: Grundlegend ist die Monographie von EDUARD HEYCK, *Geschichte der Herzöge von Zähringen*. Freiburg i. Br. 1891. – Neuere Arbeiten: H. BÜTTNER, *Zum Städtewesen der Zähringer und Stauffer am Oberrhein im 12. Jahrhundert*. In: Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins 105 (1957). – H. BÜTTNER, *Stauffer und Zähringer im politischen Kräftespiel zwischen Bodensee und Genfersee während des 12. Jahrhunderts*. In: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. 40, Heft 3, Zürich 1961. – P. KLÄUI, *Zähringische Politik zwischen Alpen und Jura*. In: Alemannisches Jahrbuch 1959. – PAUL HOFER, *Die Zähringerstädte. Dokumente zum Städtebau des Hochmittelalters aus 15 Städten Süddeutschlands und der Schweiz*. Ausstellungskatalog Thun 1964.
- ³⁴ *Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich*, Bd. I, Nr. 329.
- ³⁵ Vgl. BÜTTNER (Anm. 33) 1961, S. 95, und P. KLÄUI, in: *Uri, Land am Gotthard*, Zürich 1965, S. 71–72.
- ³⁶ Zur Karlsfigur vgl. WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 180 ff.
- ³⁷ VÖGELIN, *Das alte Zürich*, 1. Aufl., S. 181, Anm. 69.
- ³⁸ EUGEN EGLOFF, *Der Standort des Monasteriums Ludwigs des Deutschen in Zürich*. O.J. (1950). Für unsere Zwecke vor allem wichtig Exkurs I, S. 115 ff.: *Der Ursprung der Zürcher Karls-tradition*.
- ³⁹ Zum Nachruhm und Kult Karls d. Gr. vgl. vor allem: *Karl der Große*. Ausstellungskatalog Aachen 1965, S. 489 ff., Abschnitt über: *Das Nachleben Karls des Großen in der bildenden Kunst*. – *Karl der Große, Lebenswerk und Nachleben*, Bd. IV, *Das Nachleben*. Herausgegeben von WOLFGANG BRAUNFELS und PERCY ERNST SCHRAMM. Düsseldorf 1967. Erstmals als Heiliger und thronender Herrscher erscheint im oberrheinisch-süddeutschen Bereich Karl d. Gr. um 1190/1200 in den Glasgemälden des Straßburger Münsters.
- ^{39a} Die beiden Skulpturen eines Hornbläasers und eines aus der Mauer tretenden Pferdes beidseits des großen Fensters der Westfassade, das nach Wiesmann in den 1230er Jahren neu gestaltet wurde, scheinen weder thematisch noch stilistisch Beziehung zur Reiterfigur zu haben. Da es sich um Rekonstruktionen nach spärlichen Resten und Bilddokumenten handelt, ist dies schwer zu entscheiden. Vgl. darüber WIESMANN und HOFFMANN (vgl. Anm. 1), S. 72–73 und Tafel XXVI.
- ⁴⁰ Wir befassen uns hier nur mit der Reiterplastik in denkmalhafter Form. Das Thema des Reiters ist, gerade in der oberitalienischen Kunst, in Malerei und Plastik verbreitet. Man erinnere sich der schönen Darstellungen des 11. Jahrhunderts in den Wandgemälden des Langhauses von Galliano oder des hl. Georg im Tympanonrelief des Westportals am Dom von Ferrara. Ein italienischer Zeitgenosse des Bamberger Reiters ist der hl. Martin am Dom von Lucca. – Zum Reiterbild auf Grabmalern vgl. ERWIN PANOFKY, *Grabplastik*. Köln 1964, S. 92 ff.
- ⁴¹ Zu diesem Bildwerk vgl. vor allem JULIAN (vgl. Anm. 1), S. 247–248 und Taf. XCIX, FRANCOVICH (vgl. Anm. 1), S. 439–441 und Taf. 292.
- ⁴² Aus der umfangreichen Literatur seien nur genannt: OTTO HARTIG, *Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis. Ein Beitrag zur Ideologie der hochmittelalterlichen Reiterdarstellungen, nebst einem Anhang: Der Magdeburger Reiter*. Bamberg 1939. – WILHELM BOECK, *Der Bamberger Meister*. Tübingen 1960, S. 34–38: ein Kapitel *Das Geheimnis des Reiters*, S. 152–159: *Stilistische und handwerkliche Analyse*. – HERBERT VON EINEM, *Fragen um den Bamberger Reiter*. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller. München 1965. S. 55–62.
- ⁴³ Aus der Literatur seien zwei neuere Arbeiten genannt, die sich auch mit dem älteren Schrifttum auseinandersetzen: SIEGFRIED FLIEDNER, *Das Reiterdenkmal auf dem Alten Markt zu*

Magdeburg und seine Bedeutung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 15 (1952), S. 40–45. – HERBERT VON EINEM, *Zur Deutung des Magdeburger Reiters*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte Bd. 16 (1953), S. 43–60.

⁴⁴ Die wichtigste Literatur zur Frage des Ortsnamens Bern ist zusammengestellt bei PAUL HOFER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. I, Basel 1952, S. 21. – Das Neueste bei VIKTOR SCHLUMPF, *Die frumen edlen Puren. Untersuchung zum Stilzusammenhang zwischen den historischen Volksliedern der Alten Eidgenossenschaft und der deutschen Heldenepik*. Zürich, Diss. phil. 1969, S. 118–119. Dasselbst eine literarische Quelle von 1288, welche die Gründung von Verona und Bern dem Trojaner

Prinzen Priamus zuschreibt, also auch beide Städte zusammensieht.

⁴⁵ Vgl. WOLFGANG BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. 2. Aufl., Berlin 1959, S. 131ff.

⁴⁶ Zur Darstellung des Helden vgl. Artikel «Dietrich von Bern» von WOLFGANG STAMMLER in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III (1954), Spalten 1479–1494. – Dasselbst Sp. 1489 und Abb. 6 der ansprechende Deutungsversuch für das romanische Kapitell eines Zweikampfs im Zürcher Grossmünster. Dargestellt seien Dietrich und Dietleib im Kampf, getrennt von Hildebrand. Nach dem Epos «Biterolf und Dietleib», Vers 8044ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 J. R. Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*. Zürich 1876, S. 163, Fig. 32.

Abb. 2 Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XXXII, 1941, H. 3, Taf. LVII.

Abb. 3, 4, 6, 7 Kantonales Hochbauamt, Zürich.

Abb. 5, 8, 9, 10, 25 Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Abb. 11 Lara Vinca Masini, *L'Antelami a Parma. Forma e colore*, 43, o. J., Abb. 6.

Abb. 12, 14, 18 Leonard von Matt, *Photograph*, 6374 Buochs.

Abb. 13, 15, 16 *Atelier fotografico Vaghi*, Parma.

Abb. 17 Geza de Francovich, *Benedetto Antelami*, Mailand/Florenz, 1952, Bd. II, Taf. 292.

Abb. 19 L. H. Heydenreich: *Marc Aurel und Regisole*. Festschrift Erich Meyer. Hamburg 1957, S. 153, Abb. 7.

Abb. 20, 21, 22 *Biblioteca Apostolica Vaticana*.

Abb. 23 *Monuments Historiques*, Paris.

Abb. 24 Harald von Roques de Maumont, *Antike Reiterstandbilder*, Berlin o. J., S. 69, Abb. 36a.