

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Februar 1959

Heft 2

## EIN NEUGEFUNDENES OTTONISCHES STEINBILDWERK IN REGENSBURG

(Mit 4 Abbildungen)

Im Sommer 1957 wurden an dem unter Denkmalschutz stehenden Haus Obermünsterplatz 4 in Regensburg bauliche Veränderungen vorgenommen. Ohne Wissen der zuständigen Behörden der Denkmalpflege entfernte man den aus den Jahren um 1800 stammenden klassizistischen Stuck der Fassade. Hierbei löste sich stellenweise auch der Unterputz und ließ an der Ecke gegen Norden zwischen dem ersten und dem zweiten Stockwerk Teile eines als Spolie vermauerten Reliefs sichtbar werden. Bei der Untersuchung über die widerrechtliche Entfernung der Stukkaturen entdeckte der Regensburger Museumsdirektor Walter Boll das zu diesem Zeitpunkt fast ganz unter neuem Verputz liegende Relief; er veranlaßte, es aus der Wand herauszulösen und im Museum der Stadt sicherzustellen. Hier mußte es zunächst von Kalkspritzern und modernem Zementmörtel gesäubert werden, was unzweckmäßigerweise mit Leinöl versucht wurde; dadurch erhielt das Relief einen fettigen Glanz, der auch mit Hilfe von Aceton nicht mehr ganz zu beseitigen war und der dem Bildwerk ein sehr unvorteilhaftes Aussehen verleiht. Bei der Reinigung stellte sich ferner heraus, daß das Relief erst in allerjüngster Zeit, wohl beim Wiedereinputzen, seine schweren Beschädigungen erhielt. Man hatte die plastisch am stärksten hervortretenden Partien abgeschlagen, um eine möglichst glatte Putzfläche zu erzielen. Die sofort eingeleitete Suche nach abgeschlagenen Resten im Bauschutt verlief ergebnislos.

Trotz des ruinösen Zustands ist das Bildwerk als eine der Inkunabeln deutscher Steinskulptur von größter Bedeutung (Abb. 1; zu den Abbildungen ist zu bemerken, daß die Reflexion des Kunstlichts auf der fettigen Oberfläche die kleineren, meist durch Bestoßung eingetretenen Beschädigungen gravierender erscheinen läßt als sie tatsächlich sind). Es besteht aus zwei querrrechteckigen Kalksteinplatten von 58 bzw. 59 cm Höhe, jeweils 81,5 cm Breite und 22 cm Tiefe (wovon 20 cm auf die mit einem feinen Randschlag gezierten Schmalseiten des Blockes entfallen, über die die erhabensten Teile der Figurenplastik jetzt noch um etwa 2 cm hervorrage). Beide Platten passen genau aufeinander – die geringfügigen Absplitterungen an der Naht sind älteren Datums und wohl bei der Zweitverwendung der Platten entstanden;



zweifellos war das Bildwerk ursprünglich schon aus zwei Teilen zusammengesetzt. Der feinkörnige, gelbliche Kalkstein ist als Baumaterial der Römerzeit und des Frühmittelalters in Regensburg mehrfach anzutreffen und scheint aus einem schon seit langer Zeit eingegangenen Steinbruch zu stammen (Hinweis des Regensburger Domhüttenbaumeisters Zentner †).

Die reliefierte Fläche schließt ein 7 cm breiter Rahmen allseitig ein. Er trägt eine aus 4,3 – 4,5 cm großen Buchstaben bestehende Inschrift, die sich über alle Seiten des Rahmens hinzieht und aus zwei Hexametern und zwei Namen zusammensetzt. Links auf dem unteren Rahmen steht, im Gegensatz zu der sonst zentrierend zu dem Reliefbild angeordneten Schrift dem Blickpunkt des Beschauers Rechnung tragend, DALILA, in der Mitte des oberen Rahmens zwischen beiden Versen, durch Punkte von ihnen getrennt, SAMSON. Die Hexameter sind zu lesen:

DVLCIVS EN MELLE QVID FORTIVS ESTQUE LEONE  
FERT MANDENS AESVM FORTIS DAT NECTARIS VSVM

Der erste Hexameter schließt so wörtlich wie bei der Übertragung von Prosa in ein Versmaß möglich an den Vulgatatext Liber Judicum 14, 18 an („quid dulcius melle, et quid fortius leone“), der zweite variiert Lib. Jud. 14, 14 („de comedente exilit cibus, et de fortis egressa est dulcedo“). Beide Verse klären in erschöpfender Weise über das behandelte Thema auf: Samson gibt den dreißig zu seiner Hochzeit mit der Frau von Thamnatha geladenen Philistern ein Rätsel auf (ebd. 14, 14), das die Philister aus eigener Kraft nicht zu lösen vermögen; sie erfahren aber die Lösung (ebd. 14, 18) rechtzeitig durch ihre Landsmännin, die sie ihrem Bräutigam entlockt hat. Nicht mit der Schriftquelle in Einklang zu bringen ist die Benennung der Frau, denn Samsons Braut in Thamnatha ist nicht mit Dalila (Lib. Jud. 16, 4 ff.) identisch. Es besteht aber keine Veranlassung, aus dieser Unstimmigkeit und der abweichenden Anordnung der Namensinschrift auf eine spätere Hinzufügung zu schließen: die Lettern zeigen zweifelsfrei dieselbe Schlagart. Die Verwechslung der beiden Frauen, die in Samsons Leben eine so bedeutende Rolle spielten, oder auch ihre Identifizierung sind auch sonst nicht ohne Parallele; die Interpretation der biblischen Erzählung von Samsons Rätsel erfolgte in den Kommentaren keineswegs immer an der Stelle, die ihr innerhalb der Biographie Samsons chronologisch zugekommen wäre: Hrabanus Maurus z. B. (Migne, Patrologia latina 108, Sp. 1194 f.) erwähnt Samsons Rätsel erst nach seiner Ankunft in Gaza, und derartige Umstellungen mögen der Namensverwechslung Vorschub geleistet haben.

Die Inschrift besitzt wenige paläographisch bemerkenswerte Charakteristika. Das Schriftbild weist ganz allgemein in das 11. Jhd. Es wird bestimmt durch die äußerst fein gemeißelten, wie ziseliert wirkenden Lettern und das Nebeneinander von Kapitalen und Unzialen (selbst bei gleichen Buchstaben: E). Das unziale  $\epsilon$  ist auffallend hoch geschnürt, dem entsprechenden Buchstaben auf dem Mainzer Willigistflügel, um 1009 (Die Deutschen Inschriften, Heidelberger Reihe II, 1, bearb. von Fritz Viktor Arens, Waldsee 1951, S. 7 Nr. 5), ähnlicher als dem auf dem Reichskreuz, 1. Drittel 11. Jahrhundert (Hermann Fillitz, Katalog der weltlichen und geist-



lichen Schatzkammer, Kunsthist. Museum Wien, Wien 1956<sup>2</sup>, S. 50 Nr. 156). Nur in jeweils einem Falle kommen litterae adscriptae und Kürzungen vor. Die Hexameter-Verse einem der namentlich bekannten Regensburger Schriftsteller zuzuschreiben besteht keine rechte Handhabe: daß wohl jeder Schulmeister Hexameter dieser Art schreiben konnte, warnt vor der Konstruktion fruchtloser Hypothesen.

Dem in der Mitte des Relieffeldes auf flachem, sich mit dem Rahmen verkröpfenden Sockel stehenden Samson sind rechts und links ihm an Größe unterlegene Figuren, „Dalila“ und drei Philister, beigezelt. Diese werden vom Rahmen teilweise überschritten und stehen ebenfalls auf eigenen Sockeln (die allerdings nicht über die Rahmenkante vorkragen), womit schon angedeutet ist, daß es sich hier nicht ausschließlich um ein szenisch erzählendes Bild handeln wird, sondern eine parataktische Reihung von je nach ihrer inhaltlichen Bedeutung verschieden großen und verschieden stark plastisch hervortretenden Figuren gegeben ist.

Die Hauptfigur durchmißt fast die ganze Höhe des Relieffeldes und trat – im Gegensatz zu den anderen Figuren – plastisch über die Rahmentiefe hinaus vor. Da diese vorstehenden Teile – Gesicht, Unterarme, vordere Körperpartie von der Brust bis zu den Knien, Kniescheiben, Spann des linken und Spitze des rechten Fußes, Attribut und Teile des Sockels – bei der Einebnung des Reliefs abgeschlagen wurden, ist die Samsonfigur heute die am schwersten beschädigte und die einzige, bei der nicht einmal die Körperhaltung in allen Einzelheiten eindeutig auszumachen ist. Samson, der ein knielanges, gegürtetes Ärmelgewand und gewickelte Kniestrümpfe trägt, ist frontal dargestellt. Von seinem ziemlich großen Kopf ist wenig mehr als die eiförmige Gesamtform erkennbar; die Ohren waren vermutlich – analog zu denen der Philister – sorgfältig durchgeformt. Aus den spärlichen Resten der alten Oberfläche an der Kinnpartie ist zwar schwer, doch mit Sicherheit festzustellen, daß Samson – für den Samsontypus des Hochmittelalters keineswegs die Regel – bärtig dargestellt war. Das Haupthaar reicht in langen Strähnen (vgl. Lib. Jud. 16, 13) über die schmalen Schultern bis weit auf die Brust bzw. auf den Rücken herab. Die linke Schulter fällt eine Spur steiler als die rechte ab und bereitet damit die unterschiedliche Armhaltung vor: der rechte Oberarm ist in der Längsrichtung weggebrochen, der Unterarm waagrecht vor den Oberkörper genommen, die Handhaltung nicht mehr erkennbar; der linke Arm ist gewinkelt, erst in Hüfthöhe umschloß die Hand das leicht gekrümmte, stabartige Attribut (oder stützte sich darauf). Eine sichere Bezeichnung des in jedem Falle ungewöhnlichen Attributes (Blindenstab?) ist nicht mehr möglich. Eine den Schultern entsprechende leichte Unterscheidung der beiden Körperseiten findet sich in den stark ausladenden Hüftpartien und vor allem in den beiden sehr stämmigen, leicht auseinandergesetzten Beinen: im Gegensatz zu dem rechten „Standbein“ ist das linke im Knie ein wenig gewinkelt und der Fuß so weit nach außen gedreht, daß Bein und Fuß im Halbprofil erscheinen. So erinnert motivisch das Stehen Samsons noch von fern an den antiken Kontrapost. Die Gewandbehandlung ist nur noch in einzelnen Partien an der Körperseite erkennbar. Die anliegenden Ärmel sind in – der Armrundung folgenden – Parallelfalten zusam-



mengeschoben. Die ziemlich gleichförmige Folge paralleler, vielleicht vor dem Oberkörper enger als vor dem Unterkörper nebeneinanderliegender senkrechter Faltenbahnen des Gewandes ist lediglich durch die Stauung über dem Gürtel etwas aufgelockert. Nur neben dem linken, dem bewegten Bein ist der Rocksäum mit seiner reichen Ondulation in Untersicht gegeben.

Die Frau zur Rechten Samsons ist ebenfalls in frontaler Haltung dargestellt (Abb. 4a). Der Relieffrahmen überschneidet ihre rechte Körperhälfte, nicht aber den Kopf, der ein wenig zur linken Seite hin geneigt und ins Halbprofil gewendet ist. Mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand weist die Frau in Brusthöhe auf die Rahmeninschrift. „Dalila“ trägt ein fußlanges Gewand, das sich in Bündeln zarter schräglaufer Falten über den Schenkel legt und das Knie durch gleichartige Falten herausschreibt, neben dem Bein in kräftigeren, leicht geschwungenen Senkrechtfalten herabgleitet. Der ondulierte Saum ist wieder in Untersicht gegeben. Über das Kleid ist eine Art Umhang mit breiter Borte drapiert, der durch den angehobenen linken Unterarm so emporgerafft wird, daß seine Stofffülle beidseits des Armes wie ein weiter Ärmel schwer herabfällt. Um das Haupt ist ein Tuch geschlagen, dessen Saum das Gesicht rahmte und das, unter dem Kinn entlanggeführt, über die linke Schulter nach hinten gelegt ist. Ob die schräg über die Brust und Schulter ziehenden Parallelfalten ein Teil des Kopftuches oder des Umhanges sind, ist schwer auszumachen, denn gerade hier ist durch die Verstümmelung des Gesichts – der einzigen schweren Beschädigung der ganzen Figur – der formerklärende Zusammenhang gestört.

Links von Samson steht, ähnlich wie „Dalila“ in das Relieffeld eingefügt, doch wesentlich kleiner als diese, eine männliche Figur (Abb. 4c): einer der Philister, denen Samson das Rätsel aufgegeben hat. Er wendet sich (gegensätzlich zu den bisher beschriebenen Figuren) nicht dem Beschauer zu, sondern ist im Halbprofil, Kopf und rechtes wie zum Schritt erhobenes Bein sogar im Profil dargestellt. Wie „Dalila“ mit ihrer Linken weist der Philister mit seiner Rechten auf den Rahmen mit der Inschrift, der seinen linken Arm und die linke Körperhälfte mit Ausnahme des Beines verdeckt. Er trägt ein die kurzen Oberschenkel nur bis zu den Knien bedeckendes langärmeliges Gewand, im Zuschnitt dem Samsons ähnlich, doch sparsamer gefaltet. Die Einzelformen des übergroßen runden Kopfes sind ziemlich flach angegeben: weit geöffnete, von flachen Lidern gerahmte Augen; ein kleiner Mund mit herabgezogenen Mundwinkeln; stark betonte, von den Nasenflügeln ausgehende Falten; flach gewölbte Wangen; ein großes Ohr. Kräftiger in der Plastik sind die in Einrollungen endigenden Haarsträhnen, deren eine s-förmig hinter dem Ohr herabreicht. Der Erhaltungszustand der Figur ist relativ gut: größere Ausbrüche finden sich nur am rechten Oberarm und vor der Brust, die Nase ist abgeschlagen und die ganze Oberfläche stark ersetzt. Unmittelbar über dem Kopf dieses Mannes sind zwei weitere Köpfe aufgetürmt (Abb. 4b). Der mittlere, en face gegebene, ist der eines bärtigen Alten. Durch die summarische Angabe von Kinn- und Backenbart, etwas länglichere Kopfform und seine Haartracht – das Haar mutet wie eine aus breiten Stofflappen zusammengesetzte Kappe an – unterscheidet er sich von dem Jünglingskopf, dem



wiederum der oberste der Köpfe bis auf die volleren Lippen und die buckeligen Haarlöckchen im physiognomischen Typus und in der Darstellung im Profil sehr ähnlich ist. Auch die beiden zuletztgenannten Köpfe sind erheblich bestoßen.

Alter und ursprüngliche Verwendung des Reliefs lassen sich aus den Fundumständen nicht ermitteln. Zwar ist bei der Nähe des Fundortes zum Obermünster und der Zugehörigkeit des Hauses zum Besitz dieses Stiftes (der 1957 entfernte Stuck stammte aus der Bauperiode um 1797, bei der große Teile des Stiftes umgebaut und die Pfarrkirche St. Dionys abgebrochen wurden) zu vermuten, daß das Bildwerk aus dem Obermünster stamme, doch fehlen dafür bündige Beweise. Es kann nicht einmal mehr mit Sicherheit gesagt werden, ob das Relief erst um 1797 als Spolie vermauert wurde oder ob es bereits früher seiner ursprünglichen Aufgabe entfremdet worden war. Man ist daher zur Datierung einzig auf die Stilanalyse und zur Rekonstruktion seiner Erstbestimmung auf die Interpretation der Ikonographie angewiesen.

Zu den Regensburger Bildwerken der romanischen Stilepoche, an denen ja kein Mangel ist, bestehen keinerlei Beziehungen. Einem Vergleich mit den aus dem 11. Jahrhundert stammenden Steinskulpturen – Bildwerke in der Vorhalle von St. Emmeram, gestiftet von Abt Reginward zwischen 1049 und spätestens 1060 (in diesem Jahr ist bereits sein Nachfolger Eberhard genannt; vgl. B. Bischoff in Stud. u. Mitt. z. Gesch. d. Benediktiner-Ordens 51, 1933, S. 134 Anm. 132), Fragment einer stehenden Figur im Museum der Stadt Regensburg mit der Inschrift „Agnes Imperatrix Augusta“, der im Jahre 1077 gestorbenen Gemahlin Kaiser Heinrichs III. – sind durch den Erhaltungszustand des Samsonreliefs ziemlich enge Grenzen gesetzt. Man könnte auf eine allgemeine Ähnlichkeit der Philisterköpfe mit denen der Heiligen und des Stifters in St. Emmeram hinweisen, ferner auf motivische Entsprechungen zwischen der Frauenfigur unseres Reliefs und dem „Agnesfragment“, auf eine ähnliche Art der Faltengebung – nämlich mittels zweier oder dreier parallel verlaufender Rillen aus der gleichmäßig gewölbten Oberfläche „Faltenstege“ auszuondern – und schließlich auf die regelmäßig wiederkehrende Praxis, alle Ganzfiguren auf eigene Sockel zu stellen. Allein es kommt doch angesichts wesentlicher stilistischer Unterschiede derartigen Feststellungen nur geringe Bedeutung zu. Auf dem Samsonrelief sind Haltung und Gebärden gelöster und geschmeidiger als bei den Figuren von St. Emmeram (und erst recht als bei dem „Agnesfragment“). Diese stärkere Bewegtheit ist nicht thematisch bedingt. In ihr äußert sich eine stilistische Eigenart, wie sie entsprechend an den plastischen Formbewegungen und dem Faltenverlauf abzulesen ist: beide sind wesentlich fein- und vielformiger sowie zügiger als bei den Figuren von St. Emmeram, wo durch lineare Systematisierung des Faltenverlaufs die Wölbung der Oberfläche gerüsthafte in sich verfestigt ist und durch ihre so straffe wie regelmäßige Rundung der Anschein einer stereometrischen plastischen Massenform vorgetäuscht wird. Wenngleich dabei noch immer die Formmittel der ottonischen *Rundfigur* als Grundlage der Gestaltung dienen, so kann doch in diesen Figuren, die wie ihrer geräthhaften Funktion entkleidete und an den Bau versetzte Kultbilder wirken, das Fernziel der Entwicklung, die romanische *Vollfigur*, erst-



mals erahnt werden. Am greifbarsten ist die stilistische Verschiedenheit der Figuren von St. Emmeram und des Samsonreliefs im Verhältnis zwischen Figur und Reliefgrund. In St. Emmeram weicht der Grund nischenförmig zurück, scheinbar Raum in das Relief einsaugend: Kontrastform zu der beinahe vollrund eingeschalteten Einzelfigur, dieser zu gesteigerter plastischer Wirkung verhelfend. Spricht man beim Samsonrelief von Reliefgrund und plastischen Figuren, so begibt man sich bereits der Möglichkeit, die Eigenart seiner Bildform zutreffend zu charakterisieren. Ganz ebene und hervorgewölbte Flächen bilden in spannungsloser Abfolge eine kontinuierliche Oberfläche – man mag an Treiarbeiten denken, wenn man sich dieses Gestaltungsprinzip verdeutlichen will. Die großförmig angelegten und feinformig ineinandergleitenden Wölbungen parzelliert flache (gekerbte) Binnenzeichnung, Kleidung und Gebärden werden zum Anlaß für kunstvoll-zarte Formvariationen. Diese leise plastische Belebtheit wird von dem vielfach komplizierten motivischen Aufbau der Figuren übertönt, sorgt aber doch dafür, daß es nirgends zu den ungehemmt abwärtsgleitenden Formbewegungen kommt, wie sie für frühgotische Bildnerei – man denke nur an den Gerokruzifixus – typisch sind. Die gradweisen Stufungen in der Aufwölbung der Figuren dienen nicht der plastisch-räumlichen Organisation des Reliefaufbaues (was zu räumlicher Indifferenz des Bildwerkes führt), sondern dem Herausschreiben der von den einzelnen Figuren repräsentierten Inhaltsqualität. Bildmotive – nicht plastische Formen – geben an, was räumlich verstanden werden soll (das Übereinander in der Fläche meint Hintereinander im Raum), ohne daß doch einheitliche Raumschichten entstünden. Der im Sinne des Hochromanischen ganz unrepräsentativen, legeren Haltung der Figuren wird dadurch das Spontan-Zufällige genommen, daß die Figuren nicht aktiv aufeinander bezogen, sondern nur über die ebenen Flächen zwischen ihnen verbunden sind; andererseits besorgt aber gerade die Oberflächenkontinuität des ganzen Reliefs Unveränderlichkeit und Distanz, die erstaunliche Freiheit im einzelnen ordnet sich dem Flächenzwang des Ganzen unter. Es ist nur naheliegend, daß bei solcher Grundeinstellung die Komposition unseres Reliefbildes vorwiegend auf in der Buchmalerei erprobte Mittel zurückgreift, man vgl. die szenischen Darstellungen in den Eckmedaillons des Regensburger Utakodex (CIm 13 601) und auf dem Bamberger Kunigundenmantel.

Kommt zu allem Gesagten noch die Unmöglichkeit, das Samsonrelief der Regensburger Entwicklung der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts einzufügen (vgl. auch die vermutlich über Münsterschwarzach mittelbar mit Regensburg zusammenhängenden Dimbacher Reliefs des spätesten 11. Jhdts.), so erscheint eine Datierung in die erste Jahrhunderthälfte gerechtfertigt. Unterstellt man die Herkunft des Bildwerks aus dem Obermünster, so bieten sich aus der Baugeschichte des Stiftes folgende Daten an: 1002 – 1007 Errichtung des von Heinrich II. geförderten Neubaus und 1020 – 1024 eine Brandschäden beseitigende Restauration, ebenfalls mit Unterstützung des Kaisers betrieben. Welchem der Daten der Vorzug zu geben ist, kann von der lokalen Entwicklung her nicht entschieden werden; von der allgemeinen her gesehen mag das jüngere Datum einleuchtender erscheinen.



Mit mehreren Figuren geschmückte Steinbildwerke – bis gegen Ende des 11. Jhdts. seltene Ausnahmen im erhaltenen Denkmälerbestand deutscher Steinskulptur – sind durchweg Übertragungen traditionsreicher älterer repräsentativer Bildformen in die Steinplastik: Kreuzigungs-, Devotions- und Dedikationsbilder. In diese Gruppe läßt sich unser Bildwerk zunächst nicht einreihen. Seinen Inschriften und den dargestellten Figuren nach könnte es als stilisierte szenische Darstellung von Lib. Jud. 14, 10 – 20 ausgegeben werden.

Die zu allen Zeiten seltenen Illustrationen dieser Bibelstelle kommen im Hochmittelalter ausschließlich innerhalb von mehr oder weniger vollständigen Samsonzyklen vor, im Abendland seit dem Ende des 12. Jhdts. (gravierte Schlüssel in Köln: Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 152 Abb. 120; Kapitell im Kreuzgang von Monreale: The Art Bull. 31, 1949, S. 165, Abb. 11; Oxford, Bodl. ms. 270b, fol. 115v; Alex. de Laborde, La Bible moralisée etc. Bd. 1, Paris 1911, Taf. 115; Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 10 525, fol. 57v; Henri] O[mont], Le Psautier de St. Louis, Paris 1902, Taf. 57). Daß es in den reich bebilderten Oktateuchen ältere Beispiele gab, bezeugen – wiewohl ebenfalls erst im 12. und 13. Jhd. entstanden – Hss. der Vaticana (ms. gr. 746, fol. 491r – 492r; ms. gr. 747, fol. 249r) und des Athos (Vatopedi ms. 602, fol. 437r u. 439r; Th. Uspensky, L'octateuque du Sérail à Constantinople, Sofia 1907, Taf. 45, 294 – 297). So wäre denn das Regensburger Relief das älteste erhaltene Zeugnis für die Illustration dieser Bibelstelle. Sein Bildtyp berührt sich mit dem byzantinischen in einigen ziemlich belanglosen Details, unterscheidet sich aber von ihm und dem aller themengleichen Darstellungen grundsätzlich dadurch, daß diese das Thema in eine Folge von Dialogdarstellungen aufteilen. Auch die Dreiteilung des Bildes ist beispiellos. Bei einem solchen Verhältnis zur Bildtradition kommt der Annahme, auch unser Relief gehöre zu einem im Biographischen gegründeten Samsonzyklus, aus dem Vergleich mit Wiedergaben des gleichen Themas in Samsonzyklen keine Hilfe zu. Problematisch wird diese Annahme angesichts der Konsequenzen, die sie nach sich zieht; vollends unwahrscheinlich macht sie der Augenschein. Die Schilderung eines so am Rande der Samsonbiographie liegenden Ereignisses setzt doch zweifellos auch solche Szenen voraus, um deretwillen Samson zu den bevorzugten Gestalten der Typologie gehört (s. dazu Clemen a. a. O. S. 149 ff.): was aber sollte eine *Samsonbiographie* in Reliefbildwerken inhaltlich besagen? Und schließlich: es gibt im ganzen 11. Jhd. keine erzählende Darstellung, bei der alle am Geschehen beteiligten Personen jeweils auf eigenen Sockeln stehen und in ihrer Größe derart differieren; auch die übliche Lesart von Darstellungen, in denen zwei chronologisch aufeinanderfolgende Szenen in ein Bild zusammengerafft sind (1. Szene: Hauptfigur in der Mitte und Bildhälfte zu ihrer Rechten; 2. Szene: Hauptfigur und entgegengesetzte Bildhälfte), versagt bei unserem Relief.

Diese Bedenken werden gegenstandslos, sobald man das Dargestellte, statt es als Illustration des Bibeltextes anzusehen, als Verbildlichung aus Lib. Jud. 14, 10 – 20 entwickelten theologisch-lehrhaften Gedankengutes begreift. Weithin übereinstim-



mend legen die Kommentare diese Perikope kirchlich-sakramental aus. Samson ist als Antitypus Christi erachtet, und zwar im besonderen Sinne als Sponsus. Schon daß er sich eine Ausländerin zur Frau erwählte weist auf „Christus, qui Ecclesiam vocaturus ex gentibus“ (Isidor von Sevilla). Seine Braut deutete man als Ekklesia (= sponsa Christi); das Rätsel bezog man auf die Eucharistie und „dulcedinem evangelium praedicandi“, die Philister verkörpern die Widersacher der Kirche, zumal die Häresie. Eine eingehende Behandlung dieser Interpretationsfragen verbietet sich hier (eine ausführliche Untersuchung hierüber wird demnächst im Rahmen der „Studien zur Ikonographie ottonischer und salischer Steinskulptur“, in: Stud. u. Mitt. z. Gesch. des Benediktiner-Ordens 69 f., 1958 f., erscheinen).

Die Zuspitzung des theologischen Argumentes auf zentrale Glaubenswahrheiten erklärt erst, wieso eine so „abseitige“ biblische Perikope Bedeutung für ein repräsentatives Bildwerk erlangen konnte. Sie erläutert darüber hinaus jede Besonderheit der Bildform unseres Reliefs und erweist es damit als ein durch Bild (Assistenzfiguren) und Wort (Inschriften) kommentiertes *Samson*-Bild, dessen Konzeption nicht in der biblischen Erzählung, sondern in lehrhafter Theologie wurzelt (was ja auch die Kletterung „Dalila“ schon andeutete).

Nach allem, was wir heute über die Relationen zwischen Ikonographie und Verwendungszweck hochmittelalterlicher Bildwerke wissen, ist kaum anzunehmen, daß ein inhaltlich *solchermaßen* determiniertes Relief für sich allein stand. Es dürfte zu einem Zyklus aus mehreren ähnlichen Skulpturen gehört haben (und – worauf die Zusammensetzung des Bildwerks aus zwei Platten hinzudeuten scheint – in architektonischem Verband gesessen haben). Die für die Entstehung des Samsonreliefs als verbindlich angesehene kirchlich-sakramentale Interpretation kann als Hinweis auf die gedankliche Konzeption des Gesamtprogrammes verstanden werden. Man hat daher vornehmlich die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: 1) das Relief ist der Überrest eines Zyklus' alttestamentlicher Glaubensheroen und Hoherpriester, wie er zumal auf Grund des Hebräerbriefes konzipiert wurde; dort ist Samson ausdrücklich genannt (11, 32 – 34), und diese Schriftquelle kann mehrfach als Ausgangspunkt für die Erfindung von Bildprogrammen nachgewiesen werden (Clemen a. a. O.); 2) das Relief war Bestandteil eines dem Thema Sponsus-Sponsa gewidmeten Zyklus' (vgl. Otto Gillen, Braut – Bräutigam, RDK II 1110 – 1124), der gerade in einem Nonnenkloster – Obermünster war ein adeliges Damenstift – als bezugreich und naheliegend zu erachten ist. Beide Möglichkeiten führen zu demselben Vorschlag: das neugefundene Regensburger Samsonbild sich ursprünglich als Teil einer Chorschranke mit theologisch-lehrhaftem – nicht biographisch-erzählendem – Bildprogramm vorzustellen.

(Durch Auskünfte und Hinweise haben die Herren Museumsdirektor Dr. Walter Boll, Professor Dr. Bernhard Bischoff, München, und P. Guy Ferrari OSB, Rom, die Vorbereitung des Berichtes gefördert; dieser Hilfe sei hier mit Dankbarkeit gedacht.)

Karl-August Wirth