

Über eine Säule in der Pfarrkirche zu Perschen

Von Dieter Bayer

1970 versuchte G. Zückert¹ den figürlichen Schmuck einer Säule in der romanischen Pfarrkirche zu Perschen zu erklären. Die Säule steht im Südosten des Kirchenraumes. Ausgehend von dem alten Kulturland des Nabburger Beckens, deutete er die „Männlein“ als Zwerge, vermutete zwischen Gans, der Tod ankündigenden Klagemutter und Zwergen „verborgene“ Beziehungen, hielt das Käuzchen am Fuß der Säule für einen Todesboten und kam zu dem Schluß, daß „die Figuren von Perschen Mächte des Todes verkörpern“. Der Teufel lasse zudem an den „ewigen Tod“ denken. Dieser Interpretation der Reliefplastiken mag aus lokalhistorischer und volkskundlicher Sicht einige Berechtigung zukommen. Fraglich ist jedoch, ob man romanische Kunst lediglich unter gebietsgebundenen Aspekten betrachten darf, oder ob man nicht auch die überregionale Geisteshaltung der Romanik heranziehen muß, um zu einer einigermaßen tragfähigen Deutung ihres bildhauerischen Kirchenschmuckes zu kommen. Die vorliegenden Ausführungen setzen sich zum Ziel, unter stärkerer Beachtung der Mentalität der romanischen Epoche Zückerts Überlegungen zu ergänzen. Schindler² stellt zur Auslegung der romanischen Kunst fest: „all diese Dinge ... müssen als Äußerungen des romanischen Weltbildes, als Symbolismen und eschatologische Bekenntnisse gewertet werden“. Außerdem wird davon ausgegangen, daß in einer Kirche mehr christliches Gedankengut im Ornament zu finden ist, als „Symbole widerchristlicher Mächte“, wie Zückert annimmt.

Das romanische Kapitell

Der Säulenkopf stellt architektonisch ein Gelenk dar, das zwei Bewegungen aufzufangen hat: Zum Pfeilerschaft hin die Belastung, zum Gewölbe hin die Entfaltung. Die Künstler waren daher bestrebt, irgendwie vom Rund des Pfeilers zum Viereck der Deckplatte überzuleiten. Das kann mit Hilfe eines mehr oder minder deutlich ausgeformten Würfelkapitells geschehen. An der Perschener Säule (s. Foto) ist dieses vom ausladenden Kämpfer her nach unten zum Säulenrund verjüngt und dann klar vom Schaft abgehoben. Bringt der Steinmetz nun Schmuck an, so muß er darauf achten, die figürliche Ausformung nicht von der Grundform vergewaltigen, aber auch die Tektonik nicht unter wuchernden Gestalten unkenntlich werden zu lassen. Um diese beiden Gefahren zu vermeiden, bieten sich Tiere als Motive an. In der Romanik sind dabei drei Tendenzen zu beobachten: Erstens der Aufbau einer Axialsymmetrie, zweitens das Bestreben, die einzelnen Figuren miteinander zu verbinden,

¹ Gerhard Zückert, Die Dämonen von Perschen, in: Oberpfälzer Heimat 14 (1970), S. 75–77. Zückert datiert den Sakralbau in die erste Hälfte des 13. Jhs.

² Herbert Schindler, Große Bayerische Kunstgeschichte, Bd. 1, München 1976, S. 144 ff. gibt keine Datierung. Er stellt das Gebäude jedoch unter „Romanisch“. Das Gewölbefresko im Karner zu Perschen stammt etwa aus dem Jahre 1180, ebenda S. 164 f.

drittens das Bemühen um bestmögliche Füllung der zur Verfügung stehenden Fläche. Alle drei Momente sind an der Perschener Säule verwirklicht³.

Die romanische Mentalität

Der Sinn für systematische Zusammenhänge ist in der Romanik im Vergleich zum neuzeitlichen Verstand dürftig entwickelt. Die Zeit denkt assoziativ und paraktisch. Übergänge zwischen einzelnen Sinnzusammenhängen sind nicht logisch stringent, sondern folgen Assoziationen, die uns heute völlig fremdartig anmuten. Immer ist die Selbständigkeit der Teile größer als der Zusammenhang des Ganzen. Solche Mentalität erlaubt bei Versuchen, mittelalterliche Symbolkomplexe zu verstehen, selten eindeutige Lösungen.

Praktisch sollte man Sinnfindungen sehr vorsichtig angehen. Erstens gilt es, einigermaßen gesicherte Bildelemente als Gerüst zu benützen. Zweitens sollte man offene und vage Deutungsergebnisse dann an diesem Gerüst prüfen. Schließlich kann man verschiedene Möglichkeiten der Bildzuordnungen anhand der konkurrierenden Einzeldeutungen durchspielen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß im mittelalterlichen Kunstbetrieb Entstellungen ursprünglicher Formen, etwa eine Wendung ins Ornamentale, nicht selten sind. Eine Umformung kann so weit vom Original weg führen, daß der Forscher ohne Kenntnis von diesem unweigerlich in die Irre geht. Was auf den ersten Blick „urtümlich“ anmutet, ist häufig der Zustand eines ins Volkstümlich umgesetzten, ursprünglich viel differenzierteren Motivs⁴.

Der Reliefschmuck der Perschener Säule

Die drei Stützfiguren

Es sollen zunächst einmal die einzelnen Bildelemente des Säulenkopfes und -fußes betrachtet und zuletzt eine Zusammenschau versucht werden. Dabei werden nur die belegbar bekanntesten Deutungen herangezogen, nicht die seltensten. Beginnen wir mit den „Männlein“, die Zückert für Zwerge bzw. ihrer Haltung nach für Kröten hält! Sie kauern direkt unter den drei Ecken der quadratischen Deckplatte und scheinen sie mit ihren Köpfen zu stützen. Solche „kauern den Männer“ repräsentieren das wohl verbreitetste Thema in der romanischen Kunst. Ihr mythischer Ahn ist Atlas, der zur Strafe für die Teilnahme am Kampf gegen Zeus die Säulen stützen muß, die das Himmelsgewölbe tragen. Häufig spielen die christlichen Stützfiguren die Rolle des Atlas und tragen die Kirche auf ihren Schultern. Wenn der „kauern den Mann“ jedoch unter der Last förmlich zusammenzubrechen scheint, wie an der Perschener Säule, dann versinnbildlicht⁵ er entweder das Schicksal der Verdammten in der Hölle oder, in Anlehnung an die Rolle des Atlas, die durch Christus (Zeus) be-

³ Paul, Michel, *Tiere als Symbol und Ornament, Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung*, Wiesbaden 1979, S. 21 f.

⁴ Michel, S. 32 f.; 25

⁵ Sinnbild, Allegorie und Symbol überschneiden und berühren sich oft. Wenn eine weiße Taube in einem Garten Früchte vom Weinstock ißt, Wasser trinkt usw., dann ist das Tier Sinnbild der erlösten Seelen in der jenseitigen Welt. Wenn in jedem einzelnen Körperteil einer Taube irgendeine Tugend gesehen wird, dann handelt es sich um eine Allegorie. Wenn bei der Taufe Jesu eine Taube auf ihn herabschwebt, dann gilt diese als Symbol des Hl. Geistes. Vgl. dazu Heinrich und Margarethe Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München 1981, S. 260, Anm. 9.

siegten Mächte des Teufels (Titanen), die nun am Gotteshaus (Himmel) in den Dienst gezwungen sind⁶. Öfters, wie auch in unserem Fall, sind solche Stützfiguren nackt. Nacktheit bezeichnet, vor allem in der romanischen Kunst, negativ die Sünde des Fleisches, besonders das Laster der Wollust, satanische Schamlosigkeit; positiv meint es die Erwählten, Märtyrer und Bußfertigen, die ihre Wiedergewinnung des Standes kindlicher Unschuld (Zückert muteten die Figuren als „fast embryonal“ an) dadurch signalisieren, daß sie nackt und kindlich dargestellt sind⁷.

Diese Ambivalenz der Bedeutungen eines Objektes ist konstitutives Merkmal der romanischen Kunst. Ein Zeichen kann nicht nur für das Gute, sondern auch für das Böse zeugen, es mag einmal für das Göttliche, dann wieder für das Teuflische stehen. Das fiel schon den Lesern der frühesten Fassung des „Physiologus“⁸ auf (cap. 3), worauf der Leser folgende Belehrung erhält: „Von doppelter Art – löblich und tadelich – ist alle Kreatur“.⁹ Die Perschener Säule öffnet demnach in konzentrierter Dichte den Gläubigen den Blick für folgendes: In der satanischen Nacktheit, der Sünde des Fleisches, liegt die Chance, diese durch Besitzlosigkeit, Entsagung und Bußfertigkeit in die kindliche Nacktheit der Erlösten, das „Kleid von Licht“, umschlagen zu lassen.

Auf die Gefahr hin, einen bedeutungslosen Zug überzuinterpretieren, soll noch auf die Kronreife bzw. Kopfbinden der Männchen hingewiesen werden. Das Kreissymbol (Krone, Kranz, Kreis) bedeutet in der christlichen Kunst Sieg über den Tod, Erkenntnis, Gnade, Versprechen des ewigen Lebens, Teilhabe am himmlischen Wesen. Zu vergleichen ist ein männliches mit einem Reif gekröntes Haupt im Zürcher romanischen Großmünsterkreuzgang¹⁰. Läßt man diese Deutung gelten, so mahnt der Künstler die Kirchenbesucher: Aus einem Diener des Teufels kann jederzeit durch christliche Umkehr ein Diener Gottes werden. Diese Sicht paßt zu der geistigen Situation des 11. und 12. Jahrhunderts. Verschiedene heidnische Völkerstämme hatten den christlichen Glauben mehr oder weniger angenommen. Aber immer noch rieben sich die zwei Welten, die alte, mythische Volksreligiosität und die Offenbarungsreligion. Das beiden geläufige Thema, das täglich neu erlebt wurde, hieß: Kampf des Lichtes mit den Mächten der Finsternis.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Zahlensymbolik an romanischen Bauwerken eine große Rolle spielte, und daß die Künstler der Romanik jede Gelegenheit ergriffen, die Dreizahl irgendwie versteckt oder offen anzubringen, um zu künden: „Ich glaube an den dreieinigen Gott“. Vielleicht sollte die Dreiheit der kauernenden Männchen die Gläubigen an dieses Bekenntnis erinnern. Die Miniatur der Herrad von

⁶ Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, München 1988, „Mann, kauern“. Jutta Seibert (Bearb.), Lexikon der christlichen Kunst, Freiburg 1980, „Stützfiguren“. „Tragen“ im Sinne eines Christus erwiesenen Dienstes taucht auch im neben der Bibel meistgelesenen Buch des Mittelalters auf, wo Christus zu dem ihn tragenden Christophoros sagt: „Ich bin nämlich Christus, dein König, dem du mit deiner Arbeit dienst.“ Vgl. Rainer Nickel (Hg.), Jacobus de Voragine, Legenda Aurea (= Reclam-Bd. Nr. 8464) Stuttgart 1988, S. 249. Jacobus lebte von 1230–1298.

⁷ Heinz-Mohr, „Nacktheit“. J. C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Wiesbaden 1986, „Nacktheit“.

⁸ Ein zwischen dem 2. und 4. Jh. entstandenes, sehr weit verbreitetes Werk über christliche Natursymbolik, im 11. und 12. Jh. ins Deutsche übersetzt. Eigenschaften von Tieren werden sowohl auf Christus als auch auf den Teufel bezogen. Vgl. Otto Seel, Der Physiologus, übertragen und erläutert, Zürich/Stuttgart 1960

⁹ Schmidt, S. 18. Seel, S. 6.

¹⁰ Heinz-Mohr, „Krone“. Cooper, „Krone“. Michel, S. 119 und Hegi, Tafel IV, Bild 8 im Bildanhang.

Landsberg im Hortus deliciarum (ca. 1165–1175) bietet drei männliche Gestalten gleichen Alters, gleicher Haltung und von gleichem Gesichtsausdruck als anthropomorphe Form der Trinitätsidee (Die mittlere Figur hat durchbohrte Füße).¹¹

Der Teufel

Die vierte Kante des Kämpfers wird von einem Teufel in Menschengestalt gestützt; er ist erkennbar an der zottigen Behaarung, den langen Ohren, der schiefen Nase, der heraushängenden Zunge und den Krallen an Händen und Füßen.¹² An vielen romanischen Kapitellen wird den Christen anschaulich gemacht: „Der Teufel geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge“ (1. Petr. 5, 8). In der christlichen Kunst ist er der Widersacher Gottes im Kampf um den Menschen, den er der Gnade Gottes entziehen möchte (Joh. 8, 44). Es gilt, den Anfechtungen dieses Gegenspielers Christi gegenüber wachsam zu bleiben. Christus jedoch befreit durch das Mysterium seines Kreuzestodes, das in der Messe gefeiert wird, die Menschen aus der Gewalt des Teufels und führt sie zu neuer Verantwortung¹³. Diese Vorstellung ist in den drei menschlichen Stützfiguren verwirklicht, wie wir gesehen haben. Wie deren Nacktheit die Sünde der Wollust anklingen läßt, so bei der Satansgestalt die herausgestreckte Zunge, die auch phallische Symbolik demonstriert. Die aus der Cluniazensischen Reform des 11. und 12. Jhs. erwachsenen Bildthemen liebten u. a. die personifizierte Darstellung der Wollust, die neben dem Geiz als Hauptlaster galt¹⁴. Ein weiterer Aspekt der Funktion der Satansgewalt in der Perschener Kirche muß hier erwähnt werden. Die Cluniazensische Reformbewegung hatte das Weltgericht zum Mittelpunkt. Eine kollektive, unruhvolle Schicksalsangst und Bußgesinnung hatte die europäischen Völker erfaßt. Ein von der Kirche geduldetes Mittel gegen die Unsicherheit nach dem Verlust des alten Lebensgefühls aus der Völkerwanderung war die Magie. Die Teufelsfratzen in den romanischen Kirchen sollten nicht nur die Gläubigen, sondern auch das heranstürmende Unheil, das Urbild des Teufels, abschrecken: Zeige den bösen Mächten ihr eigenes Bild und du schlägst sie in die Flucht! Das ist auch der Grund dafür, daß die Perschener Teufelsfigur nicht in Richtung Altar blickt. Teufelsfratzen in Innenräumen romanischer Gotteshäuser symbolisieren zudem, wie die Stützfiguren, oft die durch Christus überwundenen Dämonen¹⁵.

Die Gänse

Unterhalb der vier Seiten der quadratischen Deckplatte hat der Steinmetz je ein Gänsepaar eingemeißelt. Der Dualismus bestimmt förmlich das Wesen der romanischen Symbolik.¹⁶ Die Gänse stehen frontal gegeneinander, sodaß sich ihre Hälse überschneiden, die dann von jeder einzelnen der vier Stützfiguren an den Ecken mit ausgebreiteten, nach hinten gestreckten Armen ergriffen werden. Damit sind alle

¹¹ Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*, Graz 1984, S. 1 (= Nachdruck der Ausg. Leipzig 1926). Schmidt, S. 20. Heinz-Mohr, „Zahlensymbolik“. Klementine Lipfert, *Symbol-Fibel*, Kassel 1964, „Trinitätssymbol“.

¹² Heinz-Mohr, „Teufelssymbole“. Fleischige Zungen sind in der orientalischen Kunst häufig Kennzeichen von Dämonen. Vielleicht ist der Teufel des christlichen Mittelalters deshalb so oft mit dicker, herausgestreckter Zunge dargestellt. Vgl. Cooper, „Zunge“.

¹³ Cooper, „Teufel“, „Satan“.

¹⁴ Cooper, „Zunge“. Schmidt, S. 307.

¹⁵ Schmidt, S. 23 und 26. Lipfert, „Dämonen“.

¹⁶ Heinz-Mohr, „Zwei“.

Figuren miteinander verknüpft. Durch den Bereich, in dem die Gänsehäse sich überkreuzen, könnte man sich eine senkrechte Achse denken. Das romanische Suchen nach Axialsymmetrie ist also deutlich spürbar. Ebenso hat die „loi de plénitude“, d. h. das Streben nach der höchstmöglichen Zahl von Berührungspunkten mit dem die Figuren begrenzenden Rahmen, Anwendung gefunden, wie oben schon angesprochen. Angesichts dieses stilistischen Befundes sind Zweifel berechtigt, ob die Gänse überhaupt „etwas bedeuten“. Einer der Gründe für Tierornamentik ist eben, daß man damit Flächen ohne viel Schwierigkeiten füllen kann. Dabei sind lange Häse (und Arme) ein sehr gutes Mittel, um Überschneidungen bzw. Verkettungen zuwegezubringen. Eine eindeutige Entscheidung, ob der romanische Künstler in unserem Falle schmücken, erbauen oder ergötzen wollte, ist nicht möglich¹⁷.

Als Kronzeuge dafür, daß in den oft abstrusen romanischen Tierbildern kaum mehr als Spiele eines phantastischen Humors zu sehen seien, wird gern Bernhard von Clairvaux (1091–1153) zitiert (Brief an den Abt Wilhelm von St. Thierry, 1140). Unsere naturalistisch geformten Gänse wären zwar kaum Bernhards Invektive zum Opfer gefallen, doch hat seine Skepsis gegenüber „jenen lächerlichen Ungeheuerlichkeiten“ manche Forscher davon abgehalten, ihre persönliche Weltanschauung in die Tierwelt der Romanik hineinzugeheimnissen. Auf der anderen Seite steht z. B. die Aussage des Malers, der im 12. Jh. den figurenreichen Albani-Psalter illustrierte, daß alles „spiritualiter“, d. h. geistlich verstanden werden müsse¹⁸. Bischof Irenäus von Lyon, ein bedeutender Kirchenschriftsteller, hatte schon im 2. Jh. bemerkt: „Nihil vacuum neque sine signo apud Deum“ (Nichts ist leer und nichts ohne Bedeutung bei Gott).¹⁹ Im Anschluß an diese beiden Meinungen soll nun eine Deutung der acht Gänse versucht werden. Neben der Zahl Zwei findet sich die Acht häufig an romanischen Kunstwerken, z. B. sieht man Blumen mit acht Blütenblättern (vgl. das Regelbuch von Niedermünster, Regensburg, Ende 10. Jh.) oder Sterne mit acht Strahlen (vgl. den Sternenmantel Kaiser Heinrichs II., 11. Jh., Bamberger Schatzkammer), Objekte also, die immer wiederkehren. Die Acht steht im christlichen Gedankengut demnach für Wiedergeburt. Das Taufbecken ist achteckig, weil es symbolisch der Ort der Wiedergeburt ist. Nach sieben Tagen Fastens und der Buße stellt sich der achte Tag als der der Erneuerung dar. Acht meint auch die Seligkeit des kommenden Äons, das wiedergewonnene Paradies²⁰.

Nimmt man an, daß die an der Perschener Säule dargestellten Vögel nicht Haus-, sondern Wildgänse sind, so könnte man von der Bedeutung der Zahl Acht zwanglos eine Beziehung zum Tier herstellen. Denn Zugvögel gelten immer als ein Sinnbild der Auferstehung, kehren sie doch regelmäßig wieder. In Mitteleuropa erscheinen als Wintergäste die Saatgans und die Bleßgans²¹.

Wie in der Symbolik nicht anders zu erwarten, bietet sich für die Gans eine weitere Sinnggebung an, die den Menschen des Mittelalters bekannt gewesen sein muß. Das

¹⁷ Michel, S. 87 f. und 98 f.

¹⁸ Schmidt, S. 20 ff. Vgl. Adolph Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jhs.*, Berlin 1895.

¹⁹ Michel, S. 34.

²⁰ Heinz-Mohr, „Acht“, Cooper, „Zahlen“, S. 224.

²¹ Lipffert, S. 46. Die Michaelis- (29. 9.) und Weihnachtsgans, in Dänemark, Schweden, England, Flandern und am Niederrhein gebraten, ist Symbol für die zunächst abnehmende und danach wieder zunehmende Kraft der Sonne. Vgl. Richard Beitz (Bearb.), *Wörterbuch der Deutschen Volkskunde*, Stuttgart 1981, „Michael“. Cooper, „Gans“. dtv Brockhaus Lexikon, München 1988, Bd. 6, „Gänse“. Vgl. Michel, S. 135 über den Storch als Symbol des wiederkehrenden Christus.

Bild dieses Tieres taucht auf frühchristlichen Monumenten in Nordafrika und Ägypten, später dann in Sizilien auf. Ihre Wachsamkeit und Unbestechlichkeit sind ein Gemeinplatz seit der Geschichte von den kapitolinischen Gänsen²². Dieser Ruf der Wachsamkeit ist noch in einer deutschen Martinspredigt aus dem 16. Jh., in der Tugenden und Lasten (in christlicher Sicht) der Gans aufgelistet werden, lebendig. In der Zeit vor dem 11. Jh. begann das Adventfasten (ebenfalls als 40tägige Fastenzeit) unmittelbar nach dem Fest des hl. Martin (11. 11.), das mit der „Martinsgans“ als letztem Festbraten beim Essen gefeiert wurde²³. Die Tradition des Gansessens an Martini bestand also schon in der Romanik. Die erwähnte Martinspredigt nennt als Tugenden der Gans u. a. Wachsamkeit und Schamhaftigkeit. Die ländlichen Schmauser werden ermahnt: „Sooft ihr aber eine Gans auf euren Tisch bekommt und essen wollet, so erinnert euch christlich an derjenigen Tugend, die so eine Gans an sich hat, und sehet zu, daß ihr nicht etwa von einer Gans übertroffen werdet ...“. In der Oberpfalz gibt es noch Martini-Kirchweihen in Luhe und Neustadt a. d. Waldnaab, wobei die in Luhe „Ganskrognkirwa“ heißt²⁴. Diese Bezeichnung erinnert unwillkürlich an das Perschener Säulenrelief, wo ja Stützfiguren die Gänse „am Kragen“ packen.

Für unsere Zwecke nicht verwendbar ist die psychologisch-moralische Darstellung der Gans als Lebensabschnitt eines Menschen. Erst ins späte Mittelalter gehört die Gliederung des Alters in 10-Jahres-Stufen. „Gans“ bezeichnet einen Mann, der 100 Jahre alt oder eine Frau, die 60 Jahre alt ist²⁵. Die Gans ist hierbei Vogel der geschwätzigen Weisheit, eines der Laster des Vogels, die in der oben erwähnten Martinspredigt aufgezählt werden. Aus den Bestiarien²⁶ stammt die Szene, in der ein Fuchs im Mönchskutte Gänsen aus einem Meßbuch vorliest, um dann über die ahnungslosen Tiere herzufallen. Aus dieser Vorstellung heraus erwachsen die Gänse als Sinnbild der vom Teufel (Fuchs) verführten Seelen²⁷. Auch diese Deutung können wir nicht für unsere Klärungsbemühungen verwenden, denn den Perschener Säulenbildern mangelt jegliche Anspielung auf Fuchs und Predigtsituation.

Die vier Eulen

Die verschiedenen Eulen- und Kauzarten waren in der Volksmeinung des Mittelalters nicht scharf zoologisch umgrenzt. Die Vögel sind in die vier Ecken der quadratischen Platte des Säulenfußes gemeißelt. In der mittelalterlichen christlichen Symbolik versinnbildlicht das Quadrat das Weltall, die Zahl Vier erscheint bei bildlichen Ausdrucksformen der Erde, der Elemente, des Menschen und der Himmelsrichtungen.

Neben dem Bild einer verächtlich gemachten Synagoge stellt die Eule die üblichste Repräsentation des Judentums in der christlichen Kunst des Mittelalters dar. Als „Sinnbild der ungläubigen Juden“ findet man das Tier bereits in der Romanik. Die Bedeutung stammt teils aus der lateinischen Fassung des Physiologus, teils aus den Bestia-

²² Heinz-Mohr, „Gans“. Cooper, „Gans im christlichen Sinn“. Zückert bringt die Gänse mit der Klagemutter und den Schrazellöchern in Verbindung.

²³ Otto Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck/Wien/München 1975, „Gans“.

²⁴ Gustl Motyka, Alte Oberpfälzer Bräuche, Regensburg ³1987, S. 98.

²⁵ Molsdorf, S. 248.

²⁶ Tierbücher des 12. und 13. Jhs., die sich auf den Physiologus gründen und symbolische Deutungen von Tieren in bezug auf Christus, Teufel und Heilslehre geben. Vgl. Schmidt, S. 17.

²⁷ Seibert, „Gans“.



Säule in der Pfarrkirche zu Perschen, Gesamtansicht und Detailansichten des Kapitells

rien. Es ist interessant, daß die Gestaltung dieser Vorstellungen in einer Kapitellskulptur der romanischen Kathedrale zu Le Mans in NW-Frankreich, ab dem 11. Jh. in Bau, auftaucht, also etwa zur gleichen Zeit, in der auch in Perschen eine Eule als Kirchenschmuck verwendet wurde. Möglicherweise wirft die Eule aus dem französischen Gotteshaus Licht auf den Sinngehalt der von Perschen. Denn Einfluß französischer Kathedralenplastik auf bayerischen und Oberpfälzer Kirchenschmuck ist für ca. 1250 belegt: Chartres wirkte auf Trausnitz, burgundische und südfranzösische Vorbilder beeinflussten den Gewölbebau der Walderbacher romanischen Klosterkirche in der Oberpfalz in der zweiten Hälfte des 12. Jhs., normannische Bauplastik war Vorbild für die Regensburger Schottenkirche um etwa 1160. Die Bestiarien berichten, da die Eule das Sonnenlicht nicht vertragen könne, werde sie von anderen Vögeln verfolgt und verspottet, wenn sie sich an den Tag wage²⁸. Hat deshalb unser Steinmetz die Eulen an die dunkle Basis der Säule gebannt? Tatsächlich ähnelt ja das Schicksal der Juden ab dem 12. Jh. dem der Eule. Das vorher ruhige Nebeneinander von traditionsbewußten Israeliten und Christen wurde nach den Kirchenreformen durch das fanatisierte Bewußtsein der Katholiken, das abendländische Gottesvolk zu sein, zerstört. Seitdem sehen die Christen in den Juden Anführer des Teufelsvolkes.

Die Aufforderung des lothringischen Herzogs Gottfried von Bouillon (1060–1100), das Blut Christi zu rächen und die Juden zu erschlagen, hatte dazu geführt, daß z. B. in Regensburg viele Juden sich bei Anwesenheit der Kreuzritter in der Donau taufen ließen (Mitteilung von Dr. Siegfried Wittmer, Regensburg). In dieser Stadt sind schon seit 981 Juden (in der „Judenstadt“) bezeugt. Das *Decretum Gratiani* (1141–1150) hatte das Zusammenwohnen von Christen und den Juden, die das Licht des Neuen Evangeliums verschmähten, verboten. Im 13. Jh. drang die Anschauung von der grundsätzlichen Knechtschaft (*servitus*) der Juden gegenüber den Christen in die Kodifikation des kirchlichen Rechts und wurde von den deutschen Rechtsbüchern des 13. Jhs. voll übernommen. 1215 wurden die Juden von allen öffentlichen Ämtern ausgeschlossen. Ab dem Laterankonzil von 1215 hatten Juden ein gelbes Abzeichen zu tragen. 1235 erschien der *Liber Extra*, der die Juden unter ein spezifisches Sonderrecht stellte. Ein Befehl König Rudolfs von Habsburg (1273–1291) gebot schließlich den Regensburger Juden, sich während der ganzen Passionszeit verborgen zu halten und den Christen keinen Anlaß zum Ärgernis zu geben.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß 1324 der Jude Jakob von Eger von Kaiser Ludwig IV. dem Bayern (1314–1347) die Erlaubnis bekam, sich in Nabburg zu Nürnberger Recht niederzulassen. In der Oberpfalz bestanden jüdische Gemeinden bis 1298 in Wolfsegg (Regensburg), Freystadt (Neumarkt i. d. Opf.) und Kulmain (Tirschenreuth), die alle vermutlich in diesem Jahr bei der sog. „Rindfleisch-Verfolgung“ ausgerottet wurden. In Tösing und Berching (Neumarkt i. d. Opf.) existierten vermutlich ab dem 12. Jh. Kultusgemeinden, ab dem Mittelalter in Furth im Wald (Cham) und Mörsdorf (Neumarkt i. d. Opf.). In Schwandorf gab es wahrscheinlich von 1300 ab, in Pfreimd (Schwandorf) ab ca. 1397, in Neustadt a. d. Waldnaab und Sulzbürg (Neumarkt i. d. Opf.) ab dem 14. Jh. Israeliten²⁹.

²⁸ Hanns Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Leipzig 1930/31, Bd. 2., „Eule“, Sp. 1076. Cooper, „Zahlen“. Molsdorf, S. 128; 134; 183. Schmidt, S. 262. Schindler, S. 207.

²⁹ Stefan Schwarz, *Die Juden in Bayern im Wandel der Zeiten*, München 1980 (= *Geschichte und Staat* 241–243), S. 26 ff.; 42. Cooper, „Eule“. Klaus Geissler, *Die Juden in Deutschland und Bayern bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts*, Diss. München 1976, S. 59 (Freundliche Mitteilung von Dr. Siegfried Wittmer, Regensburg). Arno Borst, *Lebensformen im Mittel-*

Im bereits angesprochenen Physiologus (jüngere Fassung) heißt es zudem ausdrücklich, daß der „Nachtvogel“ die Juden bezeichnet, denn die Eule liebe die Finsternis mehr als das Licht. Zugleich machen Texte des 12. Jhs. klar, daß das Käuzchen daneben als Abbild Christi empfunden wurde, der uns Menschen, auch wenn wir in der Finsternis des Todes und Leidens sitzen, liebt und zu retten bereit ist³⁰.

In erweiterter Aufschlüsselung kann die Eule dann als Symbol der Ungläubigen insgesamt, welche das Licht der katholischen Kirche scheuen, ja als Abkehr vom Christentum betrachtet werden. Das kann schließlich zur Auffassung „Eule gleich Satan“ führen. Besonders von den Mönchen des Mittelalters wurde das Tier an sich als Träger des Dämonischen erlebt. Der Zisterzienser Caesarius von Heisterbach (1180–1240) z. B. berichtet, daß der Teufel als Vogel, Affe, Bär, Kröte, schwarzer Ochse, Schwein (auch Spottbild der Juden!), Schlange und als Löwe aufgetreten sei. Daneben ist die Eule als Symbol des Lasters der Trägheit (*acedia*) belegt³¹. Schließlich sieht christliche Symbolik in dem Nachtvogel ein Zeichen einsamer Kontemplation und Weisheit. So erschien er schon den Römern³². Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß die Cluniazensische Reform des 11. und 12. Jhs. in den Klöstern die Handarbeit zugunsten der Verinnerlichung zurückdrängte und strenges Stillschweigen einführte³³. Wie die Gans, so gehört auch die Eule ab dem späten Mittelalter in die Lebensaltersymbolik, und zwar steht sie für eine Frau im achtzigsten Lebensjahr³⁴.

Was die Symbolik der Himmelsrichtungen angeht, so fällt auf, daß die Perschener Säule im Südosten des Kirchenraumes steht. In christlich-symbolischer Anschauung bedeuten Osten und Süden, grob gesprochen, „gute“ Dinge, Westen und Norden „böse“.

Zusammenfassung

Uns Heutigen zeigt die Perschener Säule stumme Bilder. Ich habe nur wenige literarische Quellen gefunden, die uns die durch die Skulpturen eventuell vermittelte Botschaft entschlüsseln helfen könnten. Wir dürfen die Möglichkeit nicht ausschließen, daß die Bilder lediglich symmetrische Zierfiguren darstellen. Man braucht sich nur an die Eigengesetzlichkeit der Bildtraditionen in Musterbüchern und Steinmetzschulen erinnern. Dennoch haben wir, der mittelalterlichen Ansicht von der Bedeutsamkeit der Schöpfung Rechnung tragend, versucht, die Perschener Ornamentik zu zergliedern. Das Ergebnis ist wegen der Vieldeutigkeit der Symbole für unser Exaktheit forderndes Denken nicht sehr befriedigend. Eines ist klar geworden, man darf sich nicht mit einem Symbolhandbuch den Zeichen nähern und dann meinen, man

alter, Frankfurt M. / Berlin 1979 (= Ullstein-Sachbuch Nr. 34004), S. 611. Israel Schwierz, *Steinerne Zeugnisse jüdischen Lebens in Bayern*, Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, München 1988, S. 271–291.

³⁰ Seel, Anm. 75 und S. 7. Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus mit zwei Textbeilagen*, Straßburg 1889, 2. Textbeilage, S. 280–299 (Freundliche Mitteilung von Dr. S. Wittmer, Regensburg). Lipfert, „Eule“.

³¹ Schmidt, S. 21 und 33. Molsdorf, S. 222. Cooper, „Eule“.

³² Heinz-Mohr, „Eule“. Auf dem Teppich „Kampf der Tugenden und Laster“, 1400, Museum der Stadt Regensburg, taucht eine Eule als Helmzier der auf einem Eber daherpreschenden Ira (= Zorn) auf. Vgl. Schmidt, S. 263, Anm. 55. Zu Eule = Zorn vgl. Molsdorf, S. 222 f.

³³ Konrad Fuchs und Heribert Raab, *dtv. Wörterbuch zur Geschichte*, München 1987, Bd. 1, „Cluny“.

³⁴ Michel, S. 146 ff. Molsdorf, S. 249.

habe ein Stück mittelalterlicher Spiritualität ergründet. Es bleibt das ratlose Gefühl: Alles kann alles bedeuten³⁵.

Trotzdem ist es möglich, eine gewisse gedankliche Ordnung in die auf den ersten Blick inkohärent wirkende Bilderfolge zu bringen. Wir haben gehört, daß das Lebensgefühl des Mittelalters jene alte Vorstellung des Kampfes zwischen den Mächten des Lichtes und des Dunkels nicht vergessen hatte. Angst und Bußgesinnung beherrschte die Gemüter der Menschen: Die Schwäche der Menschennatur durchkreuzt auch redliches Streben nach menschenwürdiger Haltung. Das Leben ist ein langsames oder schnelles Sterben, und unsere Planung ist dagegen machtlos. Die Verderbtheit der Menschennatur, durch Adams Ursünde des egozentrischen Hochmuts verschuldet, führt zu dem Schluß, daß das Ziel des Menschen nicht das irdische Dasein in der Gesellschaft sein kann. Einzig zuverlässiger Partner des Menschen ist Gott, der dem Frommen ewiges Leben, der Gemeinschaft seiner Kinder ewigen Frieden schenkt³⁶.

Nehmen wir nun als Gerüst folgende Bildelemente an: Am Kapitell hat Christus die Mächte der Finsternis in den Dienst der neuen Religion gezwungen. Auch Gottes Gegenspieler ist überwunden, muß am Gotteshaus Stützdienste verrichten und als Apotropaion Dämonen abwehren. Sieht man in der Nacktheit der Männchen eine Andeutung kindlicher Unschuld der für den Himmel Bestimmten, dann paßt dazu der Stirnreif, den sie tragen. Zudem erinnert die Dreizahl der Stützfiguren an den dreieinigen Gott. Die Gänse rufen die Gläubigen durch ihr Vorbild zur Wachsamkeit gegenüber dem Satan auf. Gleichzeitig mag die Gans die tröstende Gewißheit des ewigen Lebens signalisieren – die Wildgans kommt immer wieder. In die gleiche Richtung weist die Achtzahl der Gänse. Im Sinne der Himmelsrichtungssymbolik steht die Säule im Einflußbereich des „Guten“.

Angesichts der Tatsache, daß jede romanische Plastik auch einen „Sitz im Leben“ hat, können Gläubige in den Stützfiguren ebenso Verdammte der Hölle, in ihrer Nacktheit und der Gestik des Teufels die Sünde der Wollust entdecken. Ein mittelalterliches Werk stellt ausdrücklich fest: „Unter den nackten Menschen muß man sich die der Tugend beraubten Sünder denken ...“.³⁷ Desgleichen dürfte Satans Allgegenwart erkannt werden. Die Gegebenheit dieser Welt bedingt eben, daß eindeutige und unmittelbare Erkenntnis des Ganzen der Seinsordnung dem analysierenden Blick des Menschen versagt ist und daß das Wagnis des Schlusses vom Anschaulichen zum Unanschaulichen nur partiell versucht werden kann. Symbole entziehen sich, wie das Leben, vereinfachender Rationalisierung³⁸.

Dieses Dilemma wird besonders bei dem Versuch der Deutung der Tierbilder der Säulenbasis deutlich. Handelt es sich bei den Eulen um das Volk Israel, so paßt dazu die Tatsache, daß die religiöse Kultur der Juden trotz allem für die christliche Umgebung im Mittelalter hohe Bedeutung besaß³⁹. Noch Albrecht Dürer (1471–1528) benützte bei seinem Holzschnitt „Die Vermählung von Maria und Josef“ die Eule als Symbol des Judentums. Das Tier erscheint an der Spitze des Torbogens, der in den jüdischen Tempel führt, vor dem sich das Paar die Hände reicht⁴⁰. Die Juden waren das

³⁵ Molsdorf, S. 159 ff.

³⁶ Borst, S. 11 ff.

³⁷ Gesta Romanorum, Ein Geschichtenbuch des Mittelalters (= Goldmann Nr. 2634/35) München o. J., Nr. 175, S. 275.

³⁸ Heinz-Mohr, S. 16.

³⁹ Schwarz, S. 23.

⁴⁰ Bild in Erich Weidinger, Die Apokryphen, Würzburg, 1988, S. 437. Vgl. auch Doris Wild, Albrecht Dürer, Stuttgart o. J., Tafel IX, wo auf dem Aquarell „Maria mit den vielen Tieren“ neben dem Jesuskind eine Eule in einem Baumstumpf sitzt.

Volk des Alten Testaments, das den Messias des Neuen Testaments ankündigte. Doch sie verharrten im Unglauben und erkannten Jesus nicht als den von den Propheten vorausgesagten Gesandten Gottes an. In der *Legenda aurea* heißt es von den Juden, sie seien „noch tiefer in der Hölle als die Heiden“. Nimmt man dazu noch die Vorstellung des Alten Testaments als Fundament des Neuen, so würde die Position der Israeliten am Säulenfuß gut passen.

Schwierigkeiten macht allerdings die Vierzahl. Hilfreich könnte hier die Tatsache sein, daß die Vier im Alten Testament eine symbolische Zahl ist, z. B. gibt es vier große Propheten, vier Erzengel, vier Paradiesströme und noch vieles mehr. Dazu kommt, daß die Schriftsteller des Mittelalters gerne mit der Vier spielten⁴¹. Außerdem verlockte wohl die quadratische Basisplatte den Steinmetz zur viermaligen Wiederholung des Käuzchens. Man darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß z. B. Schleiereule und Steinkauz auf Türmen bzw. Kirchböden horsten. Brehms Tierleben hat das 1951 anschaulich beschrieben. Bauern schätzten die Eulen als Eindämmer der Mäuseplage und forderten vom Pfarrer: „Lassen Sie uns ja die Eulen in Ruhe!“ War das der Grund für die Anbringung der Eulenbilder? Da die Perschener Eulen keine Ohren aufweisen, könnten wir an Waldkäuze oder die grimassenschneidende Schleiereule denken. Beim Steinkauz sind die Ohren kaum sichtbar. Es ist möglich, daß der Platte keine symbolische Bedeutung zukommt, da sie notwendiges Bauelement ist. Doch sollte man in Betracht ziehen, daß in der mittelalterlichen Kunst das Quadrat als Symbol für die Erde oder das Universum belegt ist. Zudem stellen die *Gesta Romanorum* ausdrücklich fest, daß Christus „von seinem himmlischen Wohnsitz auf das Quadrat dieser jämmerlichen Welt herabstieg“. In der Offenbarung des Johannes (7,1) verkündet der Seher: „Und darnach sah ich vier Engel stehen auf den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde . . .“. Dazu fügt sich die jüdische Vorstellung, daß den Israeliten die Welt, als für dieses Volk geschaffen, gehört⁴².

Wie wir hörten, ist nach Texten des 12. Jhs. die Eule nicht nur Abbild der Juden, sondern auch Christi in der dunklen Nacht menschlichen Leides. Mit der Vierzahl der Vögel könnte bei dieser Konstellation an die vier Himmelsrichtungen im Sinne der Gottesherrschaft oder an die vier Arme des Kreuzes Christi gedacht sein⁴³. Dazu würde sich gut das Quadrat der Basisplatte als Abbild der Welt als Christi Herrschaftsbereich fügen. Auch die Platzierung der Säule im Bereich des „Guten“ widerstrebt dieser Auslegung nicht. Dennoch ist es unwahrscheinlich, daß in einem mittelalterlichen Sakralbau Christus „zu Füßen“ der Gläubigen angebracht wurde. So kommt diese Untersuchung mit allen Vorbehalten zu dem Schluß, daß wohl mit den Eulen die Israeliten und das Alte Testament gemeint sind. Der Christus des Neuen Testaments bändigt die Kräfte des Bösen. Das ist am Kapitell dargestellt, darunter, gewissermaßen zu Füßen der Katholiken, lauern die Kräfte der Finsternis. Dazu paßt die geschilderte Einschätzung der Juden durch die Christen in der Zeit, da die Perschener Kirche entstand. Auch spiegelt sich in dieser Gedankenverketzung die oben skizzierte mittelalterliche Gedankenwelt wider, der Kampf zwi-

⁴¹ Nickel, S. 107. Molsdorf, S. 228 f. *Gesta Romanorum*, z. B. Nr. 13, S. 23 und Nr. 42, S. 54.

⁴² Molsdorf, S. 252. *Gesta Romanorum*, Nr. 166 (Schachspiel), S. 255. Das vierte Buch Esra in Weidinger, S. 268 f.

⁴³ Molsdorf, S. 228. Nicht die Zahl selbst ist symbolisches Ausdrucksmittel, sondern aus verschiedenen Reihen jeweils gleichgearteter Dinge und Ereignisse wurde deren innere Beziehung zueinander lediglich aus der Gleichheit der Zahlen abgeleitet.

schen Gut und Böse, die Sünde Adams im Alten Testament. Daneben werden Gläubige sicher auch die Unheimlichkeit des Vogels gespürt haben, wie Brehms Tierleben sie nachdrücklich feststellt, denn bald weiß der Mensch, bald ahnt er angesichts eines Bildes. Die Elastizität des Symbolverständnisses ist nur Ausdruck unseres Unvermögens, das Sein bzw. Gottes Werk eindeutig erklären zu können⁴⁴. Mancher Kirchenbesucher wird wohl in der Eule Züge der Besinnlichkeit gefunden, ein anderer in ihr das Laster der Trägheit verkörpert gesehen haben. Einem Leser von Jesaja (34, 11 und 15) wird die Eule oder das Käuzchen als Symbol der Verheerung des Landes durch das Strafgericht Gottes in den Sinn kommen. Solche Ausdeutungen stören den dargelegten Gedankengang nicht, denn in der romanischen Kunst ist die Selbständigkeit der einzelnen Bildelemente fast immer größer als deren Zusammenhalt.

⁴⁴ wie Anm. 38.

