

Stefan Wintermantel

Die Westtürme der Peter-und-Pauls-Kirche in Hirsau

Zur Ikonographie des Figurenfrieses
und der Wandgliederung

Die *Vita Willihelmi* über die Hirsauer Laienbrüder:

*Denn jenen sind alle innerhalb und außerhalb des Klosters zu verrichtenden Arbeiten übertragen,
die sie so zuverlässig, ehrlich und gründlich ausführen und verwalten,
als wenn sie ihnen von Gott anvertraut worden wären.*

Verfasser:
Stefan Wintermantel
Dreifürstensteinstr. 32
72116 Mössingen

alle Rechte liegen beim Verfasser

Erstveröffentlichung:
17.04.2018
unter: www.belsener-kapelle.de

überarbeitete Fassung vom 01.10.2019

Inhalt

Einführung.....	5
Der Figurenfries	8
Die bisherigen Interpretationen	10
Die Bärtlinge, der Physiologus und das Lorschener Spottgedicht	17
Das vierspeichige Rad	24
Die Löwen und das Himmlische Jerusalem	26
Der „betende Mönch“ und der Fries am Südturm	31
Abbildungsnachweis	35
Anmerkungen	36



Abb. 1: Der Eulenturm von Süden

Einführung

Als die wahrscheinlich seit 1082¹ unter Abt Wilhelm neu errichtete Hirsauer Klosterkirche am 02. Mai 1091² zu Ehren der Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht wurde, war sie eine der größten Kirchen Deutschlands. Das neue Kloster sollte das zu klein gewordene Aureliuskloster auf der anderen Seite der Nagold ersetzen, das nur wenige Jahrzehnte zuvor vom Grafen Adalbert II. von Calw wiederbegründet worden war, ursprünglich jedoch aus dem 9. Jahrhundert stammte. Der einst so mächtige Kirchenbau ist heute weitgehend zerstört. Nachdem das Kloster 1692 von französischen Truppen in Brand gesteckt worden war, verfiel die Ruine zusehends, wurde sogar als Steinbruch genutzt. Der nördliche der beiden Türme im Westen der Kirche, seit alters her wegen der unter dem Dach nistenden Eulen als „Eulenturm“ bezeichnet, ist jedoch fast vollständig erhalten geblieben (*Abb. 1*). Er entging der Zerstörung, weil er als Ortsgefängnis unentbehrlich schien.³ Der sechsgeschossige Turm hat eine Höhe von 37 m.⁴ Während die Außenwände in den oberen drei Geschossen von Schallarkaden durchbrochen werden, sind sie in den unteren drei durch Blendarkaden gegliedert. Der Turm ist aus dem roten Buntsandstein der Gegend errichtet. Durch den Figurenfries, der ihn oberhalb des zweiten Geschosses auf der Nord-, West- und Südseite umzieht, hat er schon früh das Interesse der Kunsthistoriker auf sich gezogen. Die rätselhaften menschlichen und tierischen Gestalten haben in der Vergangenheit ganz gegensätzliche Interpretationen erfahren, von denen jedoch keine die verschiedenen ikonographischen Details der einzelnen Figuren zu einer plausiblen Gesamtdeutung zusammenführen konnte. Die vorliegende Arbeit möchte nach kritischer Diskussion der bisherigen Vorschläge unter Berücksichtigung der Wandgliederung der Turmaußenwände eine solche Gesamtinterpretation versuchen.

Für das Verständnis der Skulpturen ist es notwendig, kurz auf die Baugeschichte der Peter-und-Pauls-Kirche einzugehen. Der Eulenturm gehört nicht zum 1091 geweihten Ursprungsbau. *Abb. 2* zeigt den rekonstruierten Kirchengrundriss.⁵ An die dreischiffige Säulenbasilika wurde nachträglich ein offener Vorhof angebaut (Vorkirche I, in *Abb. 2* rot eingezeichnet).⁶ Er war ebenfalls dreischiffig angelegt; vermutlich wurden die Außenmauern von Portiken begleitet, die vielleicht nach innen geneigte Pultdächer trugen.⁷ Otto Teschauer hält es für wahrscheinlich, dass die Vorkirche I noch in den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts entstanden ist.⁸ Die beiden Türme wurden wiederum erst zu einem späteren Zeitpunkt freistehend vor die Westwand des Vorhofs gesetzt.⁹ Nach Ausweis der dendrochronologischen Datierung wurde der Nordturm gegen 1120 vollendet.¹⁰ Wie Bogen- und Gewölbeansätze an der Südwand des Nordturms zeigen, war eine eingeschossige Überwölbung des Raums zwischen den beiden Türmen mit Vorhallencharakter zumindest geplant.¹¹ Der Figurenfries war ursprünglich also für eine freistehende Doppelturmanlage vorgesehen, so dass er frei sichtbar oberhalb des Vorhofs und der zwischen den Türmen geplanten Vorhalle zu liegen kommen sollte. In einer weiteren Bauperiode wurde die Vorkirche dann

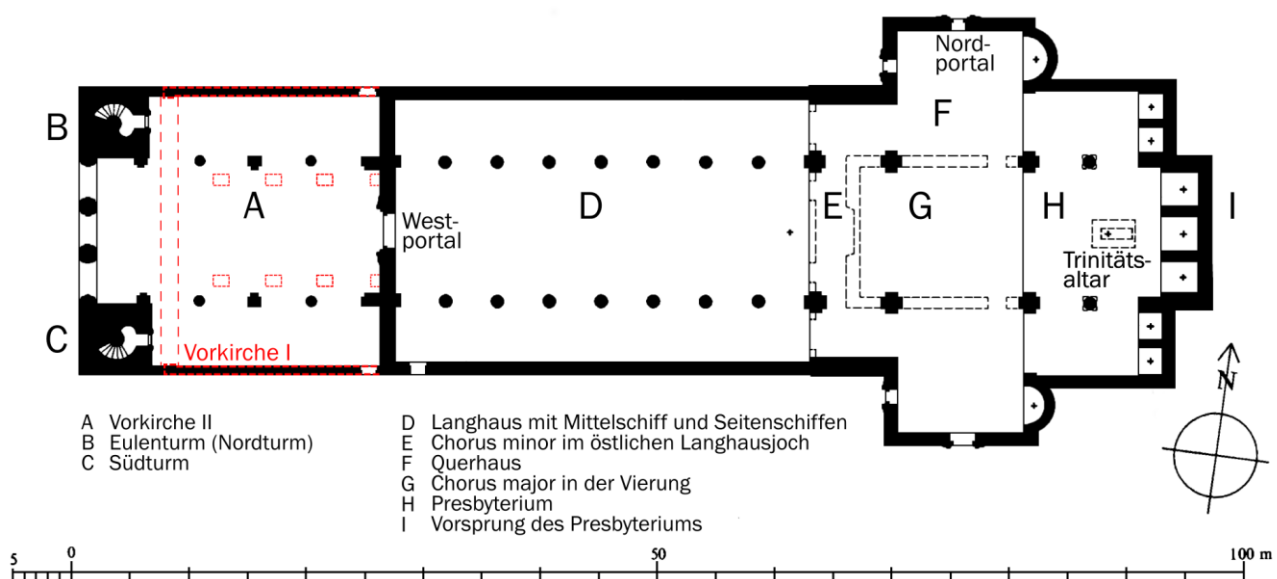


Abb. 2: Der Grundriss der Peter-und-Pauls-Kirche



Abb. 3: Figurenfries am Eulenturm, Nordseite



Abb. 4: Figurenfries am Eulenturm, Westseite



Abb. 5: Figurenfries am Eulenturm, Südseite



Abb. 6: Eulenturm, Ostseite

jedoch grundlegend umgebaut und in der Höhe und im Querschnitt an die Basilika angepasst (Vorkirche II, in *Abb. 2* schwarz eingezeichnet).¹² Nach Einschätzung von Ernst Fiechter könnte der Westbau etwa um 1140 vollendet gewesen sein.¹³ Vorkirche und Basilika boten nun in der Außenansicht ein weitgehend einheitliches Erscheinungsbild. Da sich die neue Vorkirche bis in den Raum zwischen den beiden Türmen erstreckte, waren die Skulpturen an der südlichen Wand des Eulenturms nunmehr von außen nicht mehr sichtbar.

Der Figurenfries

Die Mitten der Skulpturengruppen auf der Nord-, West- und Südseite (*Abb. 3* bis *Abb. 5*) werden jeweils von bärtigen männlichen Figuren eingenommen, die in Frontalansicht dargestellt sind und ungefähr die doppelte Höhe der seitlich anschließenden Reliefs haben. Sie sind einheitlich mit einem kuttenartigen Gewand bekleidet. Ob es mit oder ohne Kapuze zu denken ist, kann angesichts der frontalen Darstellungsweise nicht entschieden werden. Um die Hüfte ist ein Gürtel geschlungen, dessen Enden vorne weit herunterhängen. Oberhalb des Gürtels sind zwei Riemen zu erkennen, die sich über der Brust kreuzen. Die Füße stecken in kurzen Stiefeln. Bei genauer Betrachtung der Figuren fällt eine gewisse Unbeholfenheit in der Ausführung auf. Beispielsweise setzt bei der Figur auf der Westseite (*Abb. 4*) der rechte Unterarm ohne Andeutung eines Oberarms direkt vorne an der Schulter an. Trotzdem ist es dem Bildhauer gelungen, die Gestalten nicht nur durch verschiedene Körperhaltungen zu charakterisieren, sondern auch die Gesichter mit einem ausdrucksstarken, an allen drei Figuren völlig unterschiedlichen Gestus auszustatten. Die Pupillen sind durch Bohrungen hervorgehoben. Es wird angenommen, dass einst leuchtende Metallinlagen oder Pasten dem Blick zusätzliche Intensität verliehen haben.¹⁴ Die Wandgliederung des dritten Turmgeschosses ist auf die Gestaltung des Frieses abgestimmt: Oberhalb der Mittelfiguren schließen Lisenen an, die jeweils zusammen mit ungefähr gleich breiten Ecklisenen zwei Blendbögen tragen.

Der bärtige Mann auf der Nordseite (*Abb. 3*) ist offenbar sitzend gedacht. Das Gewand ist über dem linken Knie geschürzt und gibt den linken Unterschenkel frei. Die Hände sind auf die Knie gelegt. Neben der Körperhaltung unterscheidet sich die Figur insbesondere hinsichtlich der Bart- und Haartracht von den beiden anderen: Der Bart ist länger, und der Mann hat eine deutliche Stirnglatze, während bei den Figuren auf der West- und Südseite die Haare in breiten Strähnen weit in die Stirn reichen. Es ist offensichtlich, dass der Bildhauer bestrebt war, den Mann auf der Nordseite im Gegensatz zu den beiden anderen im hohen Alter darzustellen. Der leicht geöffnete Mund verleiht dem Gesicht einen müden, erschöpften Ausdruck. Auch die sitzende Körperhaltung und die auf den Knien ruhenden Hände zeigen Erschöpfung an. Wir haben hier also einen müden, alten Mann vor uns, einen Greis. Dieser Umstand wird für die Interpretation des Figurenfrieses von ganz entscheidender Bedeutung sein.

Das Relief östlich des bärtigen Mannes zeigt ein gehörntes Tier, dessen Kopf in seine Richtung weist. Sein Gehörn ist ganz anders geformt als die Hörner der Tiere zu beiden Seiten der Mittelfiguren auf der West- und Südseite: Es ragt zunächst nach oben, beschreibt dann aber eine vollständige Windung nach hinten. Die Frage, um welche Spezies es sich bei den gehörnten Tieren handelt, soll zunächst zurückgestellt werden. Westlich der Mittelfigur ist ein vierspeichiges Rad dargestellt. Die runde Scheibe im Zentrum ist als Nabe aufzufassen, deren Achsloch durch eine kleine Vertiefung angedeutet wird. Die beiden Speichenpaare sind gegenüber der Vertikalen und Horizontalen leicht im Gegenuhrzeigersinn versetzt. Auf dem gleichen Buntsandsteinblock befindet sich rechts eine menschliche Halbfigur. Vergleicht man sie mit der männlichen Mittelfigur, dann wird deutlich, dass sie hinsichtlich der Proportionen viel kleiner als jene beabsichtigt ist. Die Hände sind vor der Brust übereinandergelegt; zusammen mit den Unterarmen beschreiben sie einen nach oben konvexen Bogen.

Zwei Löwen schließen den Fries zu den Turmecken hin ab. Dass es sich bei den dargestellten Tieren tatsächlich um Löwen handelt, folgt zweifelsfrei aus den mittels gleichmäßiger Strähnen stilisierten Mähnen. Die Löwen sind lagernd dargestellt; ihre Schwänze sind durch die Hinterbeine an die Seiten der Körper gelegt. Ihre Köpfe weisen zu den Turmecken. Die mächtigen Vorderteile signalisieren angespannte Kraft, die weit offenen Augen Wachsamkeit, die gefletschten Zähne angsteinflößende Gefährlichkeit. Die Löwenköpfe und -körper befinden sich auf unterschiedlichen Sandsteinblöcken. Die Köpfe

sind aus den Stirnseiten langer Quader herausgearbeitet, deren Langseiten zur Ost- und Westseite des Turms weisen und dort Löwenreliefs in ähnlicher Ausführung tragen. An den Turmecken treffen also die Köpfe der angrenzenden Reliefs aufeinander.

Die Mittelfigur auf der Westseite (*Abb. 4*) stellt einen bärtigen Mann dar, der offenbar auf dem rechten Bein kniet. Es ist zwar unter dem Gewand versteckt, eine sitzende Haltung scheidet jedoch aus, da diese eine Vorwölbung des Gewands durch das Knie zur Folge hätte, die nicht zu erkennen ist. Das Gewand ist wiederum über dem linken Knie geschürzt, auf dem die linke Hand aufliegt. Die rechte Hand ist zur Beschattung der Augen an die Stirn gelegt, als wenn der Mann in die Ferne blicke. Der Mund erscheint klein, vielleicht sogar etwas gespitzt. Die Gestik vermittelt neugierige Erwartung, vielleicht auch Wachsamkeit. Zu beiden Seiten des Mannes sind Tiere mit sichelförmigen Hörnern dargestellt. Ihre Körperhaltung scheint gedrückt; sie liegen nicht, stehen aber auch nicht aufrecht. Der Kopf des nördlichen Tieres weist zur Mittelfigur, der Kopf des südlichen jedoch von ihr weg. Die Eckfiguren werden wiederum von Löwen gebildet. Der Kopf des südlichen ist stark beschädigt.

Auf der Südseite (*Abb. 5*) ist die Mittelfigur stehend dargestellt. Während die Mittellisene des dritten Turmgeschosses auf der Nord- und Westseite oberhalb der bärtigen Männer jeweils abgeschrägt ist, ist sie hier in die Szenerie miteinbezogen: Der Mann greift mit beiden Händen nach oben und umfasst einen querliegenden Steinbalken, auf dem übergangslos die Lisene aufsitzt. Unter ihrem Gewicht in die Knie gesunken, scheint er sie mit höchster Kraftanstrengung, die sich auch in der Schrägstellung des Kopfes und den heruntergezogenen Mundwinkeln ausdrückt, nach oben zu stemmen. Wie auf der Westseite besitzen die beiden Tiere zu seinen Seiten sichelförmige Hörner; wie dort fällt die gedrückte Körperhaltung auf. Im Gegensatz zur Westseite weisen hier jedoch die Köpfe beider Tiere von der Mittelfigur weg. Die Köpfe der Löwen an den Ecken fehlen. Sie wurden offenbar beim Anschluss der Mauern im Zuge des Baus der Vorkirche II abgespitzt. Während beim Löwen an der Südwestecke – analog zur Situation an der Nordwand – Kopf und Körper verschiedenen Quadern zuzuordnen sind, wird der gegenüberliegende Löwe an der Südostecke von einem einheitlichen Block gebildet.

Abb. 6 zeigt die Ostseite des Eulenturms. Im Bereich des dritten Turmgeschosses läuft von der südöstlichen Turmecke aus ein Band aus hellen Mörtelresten bis ungefähr zur Mitte des unterhalb liegenden Gesimses, das an dieser Stelle abgeschlagen ist. Die Mörtelreste bezeichnen den Ansatz des Seitenschiffdachs der ehemaligen Vorkirche II. Bis auf den Löwen an der Nordostecke, der allerdings deutlich kürzer als die übrigen gearbeitet ist, fehlt hier der Figurenfries. Ein merkwürdiger Befund zeigt sich an der Südostecke (*Abb. 7*): Der Quader, der den südlichen Ecklöwen trägt, greift mit seiner Stirnseite auf die Ostwand über. Wie erwähnt, ist der Löwenkopf auf der Südseite abgearbeitet. An der Ecke ist allerdings noch ein Reliefrest erhalten. Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass dieser nicht zum Löwen der Südseite gehört, sondern der rudimentäre Rest eines Löwenkopfs ist, der sich auf der Ostseite befand. Dessen hinterer Teil ist wiederum abgespitzt. Unterhalb des Kopfs ist die Vorderpranke zu erkennen.

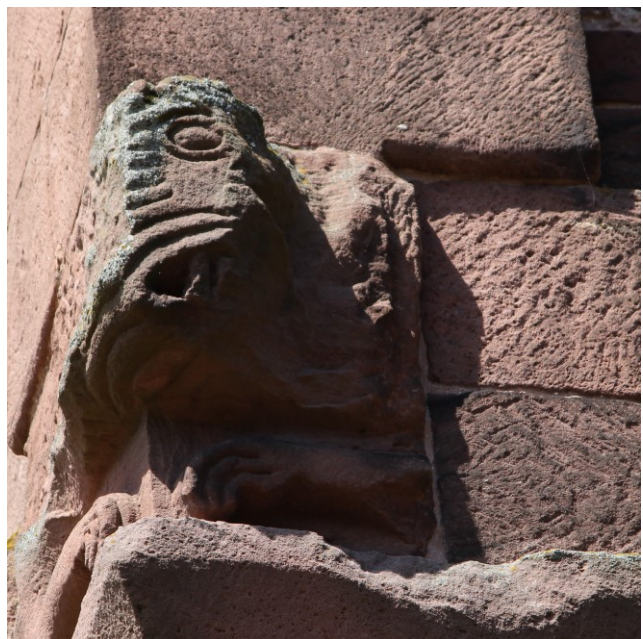


Abb. 7: Der rudimentäre Löwenkopf an der Südostecke

Konsequenterweise müsste sich das Relief nach Norden in einen weiteren Sandsteinblock fortsetzen, der den Löwenkörper trägt. Stattdessen schließen dort jedoch zwei Lagen von Quadern an, die auf der Sichtfläche gleich wie die meisten Mauersteine in den Feldern zwischen den drei Lisenen nur grob abgespitzt

sind. Während die obere Lage gegenüber der südlichen Ecklisene, die oberhalb des rudimentären Löwenkopfs anschließt, zurückgesetzt ist (*Abb. 7*), geht ihre grob gearbeitete Sichtfläche in der Mitte der Turmwand bündig in die aus sorgfältig geglätteten Quadern gemauerte Mittellisene über (*Abb. 6*). Insgesamt bietet die Ostwand des dritten Turmgeschosses ein seltsam uneinheitliches, unfertiges Bild, das sich nur dadurch erklären lässt, dass zum Zeitpunkt, als der Figurenfries hergestellt wurde, bereits der Entschluss reifte, die Vorkirche aufzustocken und an die Türme heranzuführen.

Man wird wohl annehmen dürfen, dass die vier Turmecken ursprünglich einheitlich mit je zwei Löwen zu beiden Seiten geplant waren. Der Steinmetz, der den für die südöstliche Turmecke vorgesehenen Quader bearbeitete, stattete ihn – analog zur Situation an den drei anderen Turmecken – zusätzlich zum Löwenrelief auf der Langseite auch an der Stirnseite mit einem Löwenkopf aus. Auf die Komplettierung des Reliefs wurde dann aber verzichtet, da es später hinter dem Seitenschiffdach der aufgestockten Vorkirche verschwinden würde. Es war zu diesem Zeitpunkt jedoch sicher noch nicht geplant, die Vorkirche in voller Höhe bis in den Raum zwischen den beiden Türmen zu erweitern, denn dann wäre der Fries auf der Südseite bei seiner Herstellung bereits obsolet gewesen. Auch in diesem Punkt muss jedoch recht bald ein Meinungsumschwung eingetreten sein, so dass das Dach der Vorkirche in ihrer letzten Ausbaustufe den südseitigen Figurenfries dann tatsächlich überdeckte.

Die Beobachtung, dass der südseitige Löwe an der Ostwand – obwohl im ursprünglichen Konzept sicher vorgesehen – nicht mehr fertiggestellt wurde, wirft die Frage auf, ob zunächst nicht auch hier zwischen den beiden Ecklöwen weitere Reliefs geplant waren, so dass sich der Fries über alle vier Turmseiten erstreckt hätte. Auszuschließen ist das nicht; gleichermaßen ist aber auch möglich, dass er von Anfang an nur auf die von außerhalb am besten einsehbaren Seiten auf der Nord-, West- und Südseite beschränkt bleiben sollte. Jedenfalls ist diese Fragestellung bei der Interpretation des Frieses in die Überlegungen miteinzubeziehen.

Die bisherigen Interpretationen

Im Folgenden sollen die bisherigen Interpretationen des Figurenfrieses vorgestellt und diskutiert werden. Es ist nicht zielführend, die zahllosen Thesen, die im Laufe von bald 200 Jahren aufgestellt wurden, vollständig zu rekapitulieren. Vielmehr werden die verschiedenen Muster, denen die einzelnen Deutungen – meist von zeitbedingten kunsthistorischen Trends und Irrwegen beeinflusst – folgten, dargestellt und anhand der wichtigsten Vertreter erörtert. Es können vier Deutungsmuster unterschieden werden, zwischen denen aber teilweise Überschneidungen bestehen: Das erste sieht in den Bildwerken vornehmlich die Darstellung von heraldischen und – meist legendenhaften – geschichtlichen Inhalten; das zweite betont Bezüge auf christliche, das dritte auf heidnische und das vierte auf astronomische Inhalte.

Das erste der vier Deutungsmuster geht auf Georg H. Krieg von Hochfelden zurück, der sich 1835 als Erster an eine Erklärung des Frieses wagte.¹⁵ Er fasst die gehörnten Tiere als Hirsche auf, die heraldisch gemeint seien und sich auf Namen (frühere Schreibweise: „Hirschau“) und Wappen des Klosters bezögen. In den Löwen sieht er einen Hinweis auf das Wappenbild der Grafen von Calw (der Wiederbegründer des Aureliusklosters). Die Mittelfiguren interpretiert er unterschiedlich: Der Mann auf der Westseite, der die Hand vor die Augen halte, sei ein Hinweis auf die Sage, dass Hirsau an der Stelle erbaut sei, wo sich ein Blinder vor den Gebeinen des hl. Aurelius niedergeworfen und sein Augenlicht wiedererlangt habe. Die Figur auf der Südseite stelle dagegen einen *Oblaten* dar, ein Laie in weltlicher Kleidung und mit lockigem Haupthaar, der freiwillig beim Bau des Klosters mitgeholfen habe. Krieg von Hochfelden bezieht sich hierbei auf einen Bericht des Chronisten Trithemius vom Beginn des 16. Jahrhunderts, der für die Zeit Abt Wilhelms die Anzahl dieser Oblaten mit 50 Männern angibt.¹⁶ Sie sind nicht mit den *pueri oblati* zu verwechseln, die schon in der Kindheit von ihren Eltern Gott geweiht und einem Kloster übergeben wurden. Solche gab es in Hirsau nicht. Wilhelm, der selbst im jugendlichen Alter von seinen Eltern ins Kloster St. Emmeram in Regensburg gegeben worden war, schloss die Oblation unmündiger Kinder für sein Kloster aus.¹⁷ Wichtiger als die zum Hof gekehrte Südseite sei die Nordseite: Sie zeige einen Mönch mit geschorenem Haupt. „Das Rad (Mühlrad oder Pflugrad), der Bock und die kleine Menschengestalt dürfen sich wohl auf die ersten Schenkungen beziehen, die das Kloster erhielt an Leuten, Aeckern und Herden.“

So lasse sich die „Hieroglyphenschrift“ folgendermaßen übersetzen: „Das Kloster Hirschau, durch die Grafen von Calw gestiftet und mit Land und Leuten begabt, erbaute diese Kirche durch seine Mönche und Oblaten an jener Stelle, wo der heil. Aurelius dem Blinden das Augenlicht wieder verlieh.“

Franz Steck druckte 1844 in seiner Monographie über das Kloster Hirsau Krieg von Hochfeldens Beschreibung der Hirsauer Kirchen zwar wörtlich ab, stellte jedoch auch eigene Überlegungen an.¹⁸ Im nordseitigen Fries sieht er die Darstellung einer Legende, nach der Kaiser Heinrich III. in der Hirsauer Mühle geboren wurde. Neben der historischen Beziehung sei den bildlichen Darstellungen jedoch auch symbolische Bedeutung beigelegt worden. An dieser Stelle sollen nur seine diesbezüglichen Überlegungen zu den Reliefs an der Westseite wiedergegeben werden, denn sie bezeugen besonders deutlich, wie weit der Rahmen möglicher Interpretationen gespannt ist, wenn nur der ungezügelteren Fantasie freier Lauf gelassen wird: „Auch den Bildern auf der Westseite fehlt es nicht an tieferem symbolischem Gehalt: einer dem die Augen geöffnet sind, sieht mit hellem Blick in die Zukunft am Abend die Zeit kommen, da das Wort des Propheten Jesaias erfüllt wird: ‚Ein kleiner Knabe wird Kälber und junge Löwen und Mastvieh mit einander treiben‘ C. 11., 6 ff. Und schon liegen sie friedlich unter seinen Füßen bei einander. Das ist die Zeit der Vollendung des Reiches Gottes, der triumphirenden Kirche, dann wird Eine Heerde und Ein Hirte seyn. Denkt man an das tausendjährige Reich, so kann die bärtige Figur einen Knaben vorstellen, denn bei tausendjähriger Dauer eines Menschenlebens stehen Leute von 100 Jahren im Knabenalter.“

Im folgenden Jahr wies Heinrich Merz in seiner Übersicht über die Denkmale christlicher Architektur und Skulptur in Schwaben die Deutungen seiner Vorgänger entschieden zurück.¹⁹ So sei ein Bezug auf die Blindenheilung vor den Gebeinen des hl. Aurelius deshalb unhaltbar, weil diese in der Aureliuskirche am anderen Ufer der Nagold beigelegt waren und Wunder wirkten, nicht am Bauplatz der Peter-und-Pauls-Kirche. Als Erster schlägt er eine rein christliche Deutung des Figurenfrieses vor. In den Mittelfiguren sieht er eine Darstellung Christi: „Die drei Hauptfiguren bezeichnen eine und dieselbe Person in dreierlei Stellung und Stand. Die Kirche ist ‚zu Ehren Jesu Christi und seiner zwei Apostel‘ geweiht. Das ist dann der gute Hirte und Heiland, der für die zu Gott schreiende Seele (der Hirsch nach Psalm 42) gegen den grimmig sich geberdenden Satan (Löwen) kämpft, leidet und siegt. Südlich ist es der gedrückte und gebeugte Knecht Gottes, der selber noch im Stande der Entäußerung den Seelen noch nicht die volle Hülfe gibt – daher wenden sich diese zwei Hirsche auch noch von ihm weg knieend gegen die brüllenden Löwen hin. Westlich trägt er nur mehr mit dem rechten Arm die Last über seinem Haupte, das ist der zur Rettung gekommene und so aus der Erniedrigung sich erhebende Menschensohn und Sohn Gottes, der frei hinausschaut nach denen, die bei ihm Ruhe finden wollen für ihre Seelen: Ein Thier wendet sich ihm bereits knieend zu, das andere ist noch abgekehrt, hebt sich aber bereits auf die hinteren Füße. Nördlich ist es der erhöhte Heiland, wie er aufrecht thronend ein Gegenstand der Anbetung für die beseligte Kreatur und Menschheit ist. Rechts bleibt das Thier ihm zugewandt, links bringt ein Seliger seinen Dank dar. Die radförmige Figur hat ganz die Art einer Glorie (gloriola), welche den Ueberwindern im Reiche der Seligen von dem Herzog der erlösten Sünder zugetheilt wird.“

Die Überlegungen des Hirsauer Pfarrers Karl Klaiber, die er in seiner 1886 veröffentlichten Beschreibung des Klosters Hirsau zu diesem Thema äußerte, heben sich gegenüber den bisweilen doch absonderlichen Interpretationen seiner Vorgänger wohltuend ab.²⁰ Er setzt sich mit ihnen kritisch auseinander, erhebt selbst jedoch nicht den Anspruch, eine vollständige Erklärung der Steinbilder geben zu können. Wenn seine Ausführungen auch in vielen Punkten nicht überzeugen, so geht seine Deutung der drei Mittelfiguren doch in die richtige Richtung: Aus ihrer einheitlichen Bekleidung zieht er den Schluss, dass alle drei den gleichen Gedanken vertreten. „Diese Männer sind offenbar gedacht als eine Art von Atlas, auf denen die ganze Wucht der über ihnen gelagerten Steinmasse des Turmes ruht. Dabei läuft das Band der die Wandfläche belebenden Mittellisenen gerade bis zum Haupt der betr. Träger und bricht unmittelbar über ihnen ab. Jene tragenden Männer sollen offenbar die Bauleute der Türme und der ganzen Kirche, die Bärtlinge vorstellen.“ Gemeint sind hier die Laienbrüder, die im Gegensatz zu den Mönchen einen Bart trugen. Abt Wilhelm hatte das Institut der *fratres barbati* als Erster eingeführt.²¹ Sie waren der Kongregation durch ein Gelübde für immer einverleibt, wohnten aber von den Mönchen getrennt.²² Die Bärtlinge entstammten meist freien und unfreien bäuerlichen Schichten und konnten weder lesen noch schrei-

ben; dementsprechend waren sie für die körperlichen Arbeiten innerhalb und außerhalb des Klosters zuständig.²³ Wie weiter unten noch ausführlich zu begründen ist, trifft Klaibers Vermutung zu: Die Mittelfiguren des Frieses stellen tatsächlich die Laienbrüder dar.

Gleichermaßen berechtigt sind Klaibers Zweifel an der Deutung der gehörnten Tiere als Hirsche. Er gibt zu bedenken, „daß diese Tiere keine Geweihe sondern stark gewundene Hörner haben und eher wie Böcke aussehen; man mache dabei nicht geltend, daß die Verfertiger dieser rohen, an altheidnische Tempelskulptur erinnernden Gestalten nicht fähig gewesen wären, ein Hirschgeweih ordentlich darzustellen“.²⁴

„Das tolle Zeug [...], welches Unkenntniß und Oberflächlichkeit im Bunde mit zügelloser Einbildungskraft und kecker Behauptungssucht jemals ausgeheckt und mit der lächerlichen Anmaßung in Umlauf gesetzt haben“ – mit diesen harschen Worten verwarf der Freudenstädter Stadtpfarrer Eugen Keppler 1890 in einem in Briefform geschriebenen, amüsant zu lesenden Beitrag die bis dahin vorgelegten Deutungen.²⁵ Hinsichtlich der Mittelfiguren ist seine eigene Deutung jedoch ein Rückschritt: Er will in ihnen keine Laienbrüder, sondern Mönche erkennen. Zwar seien die Benediktinermönche bartlos gewesen; in den bärtigen Männern sei aber das „Mönchthum als solches“ dargestellt, „denn das Mönchthum als solches ist nicht unbebartet. St. Benedikt und seine Genossen Maurus und Placidus trugen doch selbst einen Bart!“²⁶ Die verschiedenartige Körperhaltung und Gestik von der Nord- über die West- zur Südseite sei eine Darstellung des *Perfer et obdura* („Halte durch und sei hart“) in steigender Progression.²⁷ „Ihr Tragen selbst aber erinnert uns ganz ungezwungen an das Tragen des Joches, an den vollkommenen Gehorsam, an die freiwillige Unterwerfung unter die Regel.“²⁸

Die kleine menschliche Figur auf der Nordseite, die „betende Frauengestalt mit kugeligem Kopf, hervorstehenden Ohren und so hervorstechender Häßlichkeit, daß wenn ihre innere Schönheit (nämlich ihre geistige Bedeutung) der äußeren Häßlichkeit die Wage hält [...] erstere eine recht beträchtliche sein muss!“, wird von Keppler als Darstellung der hl. Katharina von Alexandrien gedeutet, der Schutzheiligen der Schulen und Patronin der Wissenschaft.²⁹ Die hl. Katharina war zunächst zum Tod durch das Rad verurteilt worden; nachdem dieses jedoch auf ihr Gebet hin zerstört worden war, starb sie durch das Schwert. Auch wenn das neben der Figur dargestellte Rad formal als Attribut passen würde, überzeugt diese Erklärung dennoch nicht. Zwar wurde sie immer wieder als Frau gedeutet – der Augenschein (Abb. 3) mag an ihr jedoch nichts Weibliches erkennen.

Kepplers Ausführungen zu den Tierdarstellungen enthalten dagegen viel substantiell Richtiges. Die Löwen, alte Sinnbilder für Kraft und Autorität, seien als Wächter des Heiligtums schon vor altägyptischen Tempeln, später häufig auch am Eingang von Kirchen angebracht gewesen.³⁰ Unter Verweis auf deutlich sichtbare Bocksbarthe sieht er in den gehörnten Tieren der West- und Südseite – nur für die Südseite zutreffend – die Darstellung des (Ziegen-)Bocks,³¹ Sinnbild des Lasters und des Teufels. Allerdings – so weist es Keppler anhand verschiedener Schriftquellen nach – ist diese Symbolik ambivalent: „Eben weil der Bock den Begriff der Sünde schlechthin widerspiegelt, so auch den der bereuten Sünde, der erlassenen Sünde, der gutgemachten Sünde.“ So sei der Bock geradezu ein „Muster [...] für die Abbüßung der Sünden und für die Ueberwindung der Sinnlichkeit“.³² Die mit den Böcken verbundene Symbolik nimmt damit auf die Mönche Bezug, die Keppler in den Mittelfiguren erkennen will. Sie kann gleichermaßen aber auch für die Laienbrüder gelten. Im Tier auf der Nordseite erkennt er die „Ziege, die vom Felsen späht“, die Steingeiß des *Physiologus*, einer religiösen Naturlehre, die reale oder legendäre Tiere, Pflanzen und Steine anhand von zumeist fabelhaften Eigenschaften beschreibt und christlich allegorisiert. Keppler weist darauf hin, dass die Steingeiß dort mit einer vielschichtigen christlichen Symbolik belegt ist, sogar Gott oder Christus bedeuten kann.³³ Der im frühen 2. Jahrhundert zunächst auf Griechisch verfasste *Physiologus* erfuhr schon im christlichen Altertum und später im Mittelalter zahlreiche Übersetzungen, wodurch er eine fast beispiellose Verbreitung erreichte.³⁴

Jan Fastenau wollte sich in seiner 1907 veröffentlichten Dissertation hinsichtlich der Mittelfiguren nicht festlegen: „Da die Benediktinermönche keine Bärte trugen, kann man in den Figuren des Frieses nur Vertreter des Mönchstums im Allgemeinen, oder aber, was ich für näher liegend halte, eine Hindeutung auf die Bärtlinge sehen, mit deren Hilfe Abt Wilhelm die Peterskirche erbaute.“³⁵ Die übrigen Steinbilder

versucht er im Sinne einer christlichen Symbolik zu deuten, gelangt aber zu keiner einheitlichen Interpretation. Seiner Ansicht nach stehen die Löwen und die Mittelfiguren mit den übrigen Darstellungen in keinem inneren Zusammenhang. Äußerst wertvoll ist jedoch Fastenaus Feststellung, dass die Tiere der West- und Südseite deutlich unterschiedlich dargestellt sind: „Die gehörnten Tiere auf der Südseite, besonders das links von der Mönchsfigur befindliche, sind viel schlanker und zierlicher gebildet als die der Westseite. Die leicht gebogenen Hörner sind hier weniger stark, und außerdem tragen die Tiere ganz deutlich angegebene Bärte.“³⁶ Solche sind bei den Tieren auf der Westseite nicht zu erkennen, denn was man bei oberflächlicher Betrachtung für Bärte halten könnte, sind Zungen, die aus dem Maul heraushängen. Fastenau möchte diese Tiere am ehesten für Antilopen halten. Er beruft sich mit dieser Deutung ebenfalls auf den Physiologus. Die Deutung als Antilopen erscheint zunächst abwegig; dass sie dennoch richtig ist, soll weiter unten durch den Vergleich der Darstellung im Figurenfries mit dem Text des Physiologus nachgewiesen werden.

Ebenfalls 1907 führte Bartholomäus Hanftmann in einem Buch über hessische Holzbauten eine völlig neue Sichtweise in die Diskussion um den Hirsauer Figurenfries ein: Der Fries auf der Nordseite zeige „keinen anderen denn den alten Wotan mit Kraftgürtel und Sonnenrad, den Herrn über das All und das Feuer. Die vorgotische Bauzeit sah im Alemannischen Scharen von langobardischen Bauleuten. Der Hauptgott der Langobarden war ehemals Wode, und hier im Lande früherer Ziudiner glaubten sie wohl unerkant und ungestraft alter Göttermär ein Denkmal setzen zu können.“³⁷

Auch Erich Jung sah in seiner 1922 erschienenen Schrift über *Germanische Helden und Götter in christlicher Zeit* in den Mittelfiguren die Darstellung germanischer Götter, ohne jedoch an der abenteuerlichen These, den Hirsauer Mönchen seien heidnische Götterbilder gewissermaßen untergeschoben worden, festzuhalten.³⁸ Den Weg zur Deutung des Frieses weist das Rad: „Das Rad ist Sinnbild der Sonne und ihres Dienstes; der Beter mit aufgehobenen Händen stellt einen Anhänger dieses abgöttischen Dienstes vor. Und dieser Sonnengott ist hier in Alemannien gleichbedeutend mit Ziu, dem obersten Himmelsgott.“ Schon wegen der Zusammenstellung mit den Böcken, dem Sinnbild der Sünde, sei sicher, dass die drei menschlichen Gestalten etwas dem Christen Feindliches darstellen sollen: die drei obersten Abgötter Ziu, Wodan und Donar. „Die drei Abgötter in Hirsau sind gebannt an die Außenseite der Kirche; an die Kirche des siegreichen Christgottes; ja sie müssen mittragen an dessen Kirchenbau. Der Eine faßt mit beiden Händen an das Gesims über seinen Kopf; der Andere faßt mit der Hand an die Stirn und soll dadurch wohl Verzweiflung ausdrücken; der an der Südseite neben dem Sonnenrad, also entweder Ziu oder Wodan, ergibt sich in sein Schicksal.“

Als letztes Beispiel für die These, an den Bildwerken des Eulenturms seien heidnische Inhalte dargestellt, soll noch ein 1984 erschienener Beitrag Wilhelm Schneiders angeführt werden, der die Skulpturen für die Darstellung von Heidenpriestern und Tieropfern hielt. „Der im Volk immer noch fortlebende heidnische Kult soll bekämpft und ins Lächerliche gezogen werden.“³⁹ Dieses Deutungsmuster ist wissenschaftlich nicht haltbar. Es soll nicht bestritten werden, dass in Einzelfällen an Kirchen tatsächlich auch einmal „Götzenbilder“ angebracht wurden.⁴⁰ Den betreffenden Autoren ist jedoch vorzuwerfen, dass sie bei ihrer Interpretation der komplexen Szenerie am Eulenturm den Einfluss der in den mittelalterlichen Schriftquellen gut fassbaren christlichen Symbolik auf die Bildhauerei gänzlich ausblenden.

Richard Wiebel ging im Rahmen seiner 1927 vorgelegten Interpretation der Bildwerke am berühmten Schottentor, dem Nordportal der Schottenkirche St. Jakob in Regensburg, auch auf den Hirsauer Figurenfries ein.⁴¹ Er stellt das Schottentor unter das Thema der Verheißung des Weltgerichts (Mt 24, 30). Vom Betrachter aus gesehen links des Portals personifizieren vier menschliche Figuren die vier Himmelsrichtungen: *Und er wird seine Engel mit lauttönender Posaune senden; und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern.* (Mt 24, 31). Am Fries des Eulenturms sieht Wiebel ebenfalls die Himmelsrichtungen dargestellt, allerdings ohne tiefere Symbolik. Er setzt die Mittelfiguren in Beziehung zum täglichen Sonnenlauf und deutet den Fries damit als Erster im astronomischen Sinne. Die dreimal dargestellte männliche Gestalt sei ein „Bild der Sonne (im Latein: männlich), die wechselnde Handstellung deutet die Himmelsrichtung an [...]. Im Süden erhebt der Mann beide Hände, die Sonne berührt den Scheitel des Firmamentes, sie waltet. Die Tiere zu beiden Seiten sind durch Bärte als Böcke charakterisiert, denn der Süden bedeutet Hitze, Leidenschaft. Im Westen erhebt der

Mann eine Hand, um die Augen zu bedecken, die andere ruht bereits auf dem Knie, die Sonne ermüdet, denkt ans Schlafengehen. Die Tiere dieser Seite knien auf den Vorderfüßen, strecken die Zunge, trinken, denn der Westen bringt Wasser, Regengüsse. Im Norden ruht die Sonne, beide Hände liegen unbeschäftigt auf den Knien. Links vom Manne hat ein Tier kürzeres Horn als die vorigen, eingeringelt wie bei einer Gemse, der Bewohnerin der Eisregion, von der man glaubte, sie nähre sich von Schnee. Rechts ist ein Anbeter des Sonnenrades, im Norden sucht man die Heimat des Heidentums.“

Karl Greiner bezog in seiner 1934 veröffentlichten astronomischen Deutung des Frieses zusätzlich zur Sonne auch den Mond und die damals bekannten Planeten in die Überlegungen mit ein.⁴² In den fünf gehörnten Tieren sieht er die Darstellung der damals bekannten fünf Planeten. Vom West- über den Süd- zum Nordfries weist er den fünf Tieren die Größenverhältnisse 9 : 10, 10 : 10, 6 : 10, 8 : 10 und 5 : 10 zu. Ebenso seien die Gangarten der Tiere unterschiedlich: beim 1. Tier ein Mittelding zwischen Gehen und Ruhen, beim 2. Tier überaus langsames Vorwärtsschreiten, beim 3. und 4. Tier Galopp und beim 5. Tier Trab. Damit seien in den Friesfiguren nach dem Stand der damaligen astronomischen Kenntnisse Größe und Umlaufgeschwindigkeit der Planeten in der Reihenfolge Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur zum Ausdruck gebracht. Sonne und Mond, die zu den Planeten gezählt wurden, seien auf der Nordseite durch das Rad als „Zeichen der Sonne“ und die „weibliche Halbfigur“ abgebildet. Auch der Umstand, dass die gehörnten Tiere alle – vom Betrachter gesehen – mit der Gangrichtung von links nach rechts dargestellt sind, mit Ausnahme des linken Tieres auf der Südseite (Mars), findet seine astronomische Erklärung: „Es wird dadurch einmal die unregelmäßige, mit vielen rückläufigen Windungen versehene Bahn des Planeten Mars angedeutet, zum andern wird nach astrologischer Auffassung dessen feindseliger Charakter gekennzeichnet.“

Für die Mittelfiguren nimmt Greiner wie Wiebel einen Sonnenbezug an, jedoch „soll nicht der tägliche Sonnenlauf, sondern der Jahreslauf der Sonne durch den Tierkreis gezeigt werden“.⁴³ Dabei sei die aufsteigende Sonnenbahn am (nicht mehr vorhandenen) Südturm, die absteigende Bahn dagegen am Nordturm zur Darstellung gebracht. „Der Bärtling an der Südseite greift mit den im Ellbogen stark abgebeugten Armen etwa bis zur Scheitelhöhe nach oben, um einen ihm im Nacken liegenden dünnen Stein zu halten. [...] Die schiefe Kopfstellung und die auswärtsgestemmtten Beine zeigen das Bemühen des Bärtlings, den ihm im Nacken liegenden Stein (Waagebalken) in waagrechter Richtung zu halten. Es ist der Waagepunkt der Ekliptik (Tierkreiszeichen Waage = Herbst-Tag- und Nachtgleiche), der an dieser Figur symbolisch gezeigt wird. [...] Der Mann an der Westseite stützt die Linke auf das Knie; die Rechte legt er an die Stirne. Eine Anstrengung ist hier nicht mehr ausgedrückt.“ Dieser Mann soll den Bogen der Sonnenbahn zwischen der Herbst-Tag-und-Nacht-Gleiche und der Wintersonnenwende anzeigen. „Denselben Bärtling sehen wir auch an der Nordseite; hier jedoch in völliger Ruhestellung. Beide Hände liegen auf den Knien. [...] Das Fehlen des Haarschmucks und die völlige Ruhestellung lassen diesen Mann als greisenhaft erscheinen. Hier wird das Wintersolstitium symbolisch gezeigt.“

Franz Hammer versuchte 1942 eine Synthese zwischen der astronomischen und der christlichen Sichtweise.⁴⁴ Er kritisiert zu Recht, dass Greiners Erklärung Prädikate wie Größe und Gangart der Tiere benutzt, „die aus dem Fries nie und nimmer auch nur mit einiger Bestimmtheit abzulesen sind“. Gegen Wiebels Deutung der Westfigur wendet er ein, dass hier keine Abwärtsbewegung dargestellt sei, sondern ganz im Gegenteil eine Aufwärtsbewegung. „Mit dem rechten Bein kniet der Mann am Boden, das linke ist aufgestellt; der linke Arm stützt sich auf das linke Knie (daß es kein Ruhenlassen ist, beweist der nahezu rechte Winkel zwischen Unter- und Oberarm im Gegensatz zur Nordseite), der rechte Arm ist erhoben und so abgebogen, daß die Hand in Stirnhöhe erscheint, der Kopf ist völlig aufrecht.“ Wenn Hammer in dieser Haltung den „Gestus eines vom Boden Aufstehenden“ erkennt, dann leuchtet das in der Tat eher ein als Wiebels Deutung („ermüdet, denkt ans Schlafengehen“).

Der Betrachter sieht auf der Westseite also keine Personifikation der untergehenden Sonne, sondern schaue „des Morgens in die aufgehende Sonne, so wie wir den aufstehenden Mann vor uns haben“.⁴⁵ Hammer sieht sich nun aber gezwungen, diese Sichtweise auch auf die beiden anderen Mittelfiguren anzuwenden, so dass der Mann auf der Nordseite die Sonne im Zenit (im Süden), der Mann auf der Südseite dagegen die Sonne um Mitternacht (im Norden) darstellen soll. Das kann nicht überzeugen. Es ist völlig



Abb. 8: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. fol. 415, fol. 17v

abwegig, den müde dasitzenden Mann auf der Nordseite (Abb. 3), den Greiner richtig als Greis erkannt hat, als Bild der Sonne im höchsten Punkt des Tagesbogens deuten zu wollen.

Hammer geht noch einen Schritt weiter: Wenn die drei Figuren auf den Tageslauf der Sonne zu beziehen sind, weshalb dann nicht gleichzeitig auch auf den Jahreslauf? „Die Annahme, die drei Mittelfiguren seien Repräsentanten für die drei Jahreszeiten Frühling, Sommer und Winter, greift übrigens nicht ganz ins Dunkle, sie wird uns sogar in etwa nahegelegt durch die aus Kloster Zwiefalten stammende Handschrift Cod. hist. fol. 415 der Württ. Landesbibliothek, die zugleich auch ein Licht auf die Symbolisierung der Sonne durch den alten bärtigen Mann wirft.“⁴⁶

Auf fol. 17v der um 1162 entstandenen Handschrift ist ein alter bärtiger Mann in hockender Körperhaltung dargestellt, dessen knapper Umhang starke Körperbehaarung erkennen lässt (Abb. 8).⁴⁷ Die Beschriftung weist ihn als *ANNUS* aus, die Personifikation des Jahres. Annus hält Sonne und Mond in seinen Händen und ist vom Tierkreis, von Monatsbildern und von Personifikationen der Jahres- und Tageszeiten umgeben. Derartige Annusdarstellungen sind seit dem 10. Jahrhundert nachzuweisen.⁴⁸ Peter Springer kommt anhand des Vergleichs von Darstellungen der *Trinitas*, des *Creator mundi* und des *Annus* zum Ergebnis, dass in der ikonographischen Ableitung und inhaltlichen Sinngebung eine weitgehende Austauschbarkeit und Interferenz von Christus und Annus angelegt ist.⁴⁹ Das bekannte Annusbild im Fußbodenmosaik des Chors der Kathedrale von Aosta aus dem 12. Jahrhundert ist weitgehend christusgleich. In der Handschrift *Cod. Sal. X 16* des *Liber Scivias* (Hildegard von Bingen) in der Universitätsbibliothek Heidelberg, für die eine Entstehung Ende des 12. Jahrhunderts und um 1220 in Zwiefalten und in Salem angenommen wird, ist auf fol. 2v ein Annusbild überliefert (Abb. 9), das ihn in thronender Haltung und bekrönt zeigt.⁵⁰ Obgleich vermutet wird, dass das Annusbild aus dem *Cod. hist. fol. 415* für das Bild im *Liber Scivias* als Vorlage gedient hat,⁵¹ lässt die hockende menschliche Gestalt wenig an ein Christusbild denken. Sie folgt einer profanen Bildtradition, ähnlich wie die Annusdarstellung am Tympanon des Hauptportals der Kathedrale Saint-Lazare in Autun (Abb. 10), die innerhalb der an der Bogenwölbung dargestellten Tierkreiszeichen und Monatsbilder die Stelle der Sommersonnenwende einnimmt.⁵²

Kehren wir nun zur Argumentation Hammers zurück: Weil bei allen nordischen Völkern das Jahr ursprünglich das Sonnenjahr sei, könne der bärtige Annus, obwohl ihm die Sonne als Attribut beigegeben ist, auch selbst mit der Sonne gleichgesetzt werden. Weil Hammer offenbar eine Analogie zwischen dem bärtigen Annus und dem bärtigen Mann am Eulenturm annimmt, kann er diesen als Repräsentanten der Jahreszeiten und der Sonne auffassen. Gegenüber dieser Argumentation ist jedoch einzuwenden, dass die

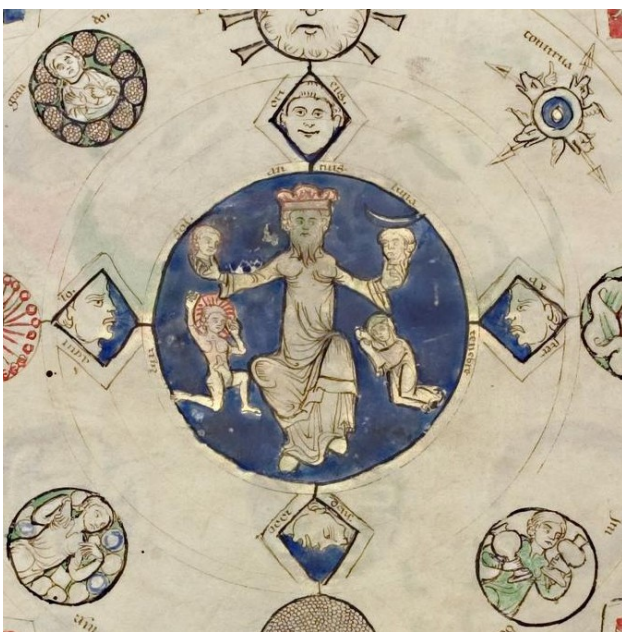


Abb. 9: Universitätsbibliothek Heidelberg, *Cod. Sal. X 16*, fol. 2v (*Liber Scivias*)



Abb. 10: Annus am Tympanon von Autun

Hirsauer Mittelfiguren mit dem Annus des *Cod. hist. fol. 415* ikonographisch außer dem Bart nichts gemein haben. Den fünf gehörnten Tieren weist Hammer die Aufgabe zu, zusätzlich zum Jahr, für das die bärtigen Figuren zuständig sind, auch den Monat abzubilden.⁵³ Die Art und Weise, wie er in der Anordnung der Hörner den Ablauf der Mondphasen erkennen will, ist jedoch nur schwer nachzuvollziehen. Zudem bietet Hammer keine Erklärung für die Tatsache an, dass diese Tiere offensichtlich verschiedenen Spezies angehören.

Im nordseitigen Fries deutet er wie Greiner das Rad als Sonnenrad und die kleine menschliche Figur als Personifikation des Mondes. Auch ein die Mondsichel andeutendes Attribut fehle nicht: „Denn tatsächlich bilden, wie schon früher betont wurde, die Unterarme zusammen mit den gefalteten Händen eine schmale Mondsichel.“⁵⁴ Diese Deutung ist nicht plausibel: Bei derartigen Darstellungen – wie auch in den beiden Annusbildern des *Cod. hist. fol. 415* (Abb. 8) und des *Liber Scivias* (Abb. 9) – ist die Mondsichel meist liegend wiedergegeben, so dass ihre Krümmung nach unten weist, niemals jedoch in umgekehrter Weise, wie es bei den „gefalteten Händen“ der kleinen Gestalt der Fall wäre. Sie ist überhaupt eine große Schwachstelle der astronomischen Deutungen Hammers und Greiners: Zum einen – darauf wurde bereits hingewiesen – geht der Figur jede feminine Ausstrahlung ab. Zum anderen entspricht es nicht der üblichen Darstellungsweise, den Mond als menschliche Figur, die Sonne dagegen als abstraktes Symbol wiederzugeben. Wenn bei gemeinsamen Abbildungen von Sonne und Mond (*Sol* und *Luna*) der Mond personifiziert dargestellt ist, dann gilt dies gewöhnlich – wie bei den beiden Annusbildern (Abb. 8 u. Abb. 9) – auch für die Sonne.⁵⁵

Die von ihm angenommene Symbolisierung des Jahres durch die Mittelfiguren dient Hammer als Anknüpfungspunkt für eine christlich-allegorische Deutung des Figurenfrieses: „Das Jahr als Repräsentant der Zeit und der Geschichte allgemein aber steht nach theologischer Auffassung in Beziehung zum göttlichen Logos, ja in der Formulierung des dem ausgehenden 12. Jahrhundert angehörenden Sicard von Cremona ist Christus geradezu das Jahr (‘Christus generalis est annus’).“⁵⁶ Dieser Satz, der dem Sinne nach schon wesentlich früher zu finden ist, in dem sich das Geschichtsbewusstsein des Mittelalters ausdrückt, meint also, daß Christus zunächst das Kirchenjahr, darüber hinaus aber das Weltjahr und die Geschichte verkörpert. In kurzen Worten stellt also der Eulenturmries Christus als Herrn der Geschichte dar.“⁵⁷ Für den zerstörten Südturm nimmt er dagegen eine Darstellung des Jüngsten Gerichts an: „Zu der Allegorie ‚Christus der Herr der Geschichte‘ würde als nicht nur plausibles, sondern auch überaus beliebtes Gegenstück ‚Christus der Herr des Gerichtes‘ passen.“⁵⁸

Ich halte diese Schlüsse für zu weitgehend. Auch der astronomische Deutungsansatz kann keine überzeugende Interpretation des Figurenfrieses leisten, so faszinierend er zunächst erscheint. Aus ihm ist jedoch mitzunehmen, dass die unterschiedliche Haltung und der unterschiedliche Gestus der bärtigen Mittelfiguren zusammen mit ihrer Anordnung an den verschiedenen Turmseiten sehr deutlich eine Entwicklungslinie des von ihnen verkörperten Prinzips, wie dieses auch immer aussehen sollte, erkennen lassen. Insgesamt bieten die christlich-allegorischen Erklärungen, insbesondere die Überlegungen Eugen Keplers zu den gehörnten Tieren, die besten Ansatzpunkte, um zu einer einheitlichen Deutung aller Elemente des Frieses zu gelangen. Diese soll im Folgenden versucht werden!

Die Bärtlinge, der Physiologus und das Lorschert Spottgedicht

Dem 1991 erschienenen Jubiläumsband zur 900-jährigen Wiederkehr der Weihe der Peter-und-Pauls-Kirche steuerte Richard Strobel eine umfassende Darstellung der romanischen Bauplastik in Hirsau bei, die sich auch mit dem Figurenfries am Eulenturm befasst. Den bisherigen Deutungsvarianten will er jedoch bewusst keine weitere hinzufügen: „Vielmehr soll mit einer kurzen Beschreibung des derzeitigen Zustands [...] versucht werden, den anschaulichen Charakter dieser Figurenfolge zu erfassen und damit künftigen Interpretationen Hilfestellung zu bieten.“⁵⁹ Strobels Ausführungen zu den Mittelfiguren und zur kleinen menschlichen Gestalt auf der Nordseite können diesen Anspruch in der Tat einlösen.



Abb. 11: Die Sphaera in Regensburg mit der Figur des Aratos. Ein Abguss befindet sich im Hirsauer Klostermuseum.



Abb. 12: Darstellung eines Bärtlings, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, K 1001, verschollene Doppelseite fol. 144v/145r

Der lange Habit der bärtigen menschlichen Gestalten gebe eindeutige Hinweise auf deren klösterliches Leben: „Der Gürtel bedeutet im Mönchsleben Bereitschaft zur Arbeit, lehrt die Enthaltsamkeit, ‚castitas‘. Er ist Zeichen der Stärke und Abtötung.“ Das Riemenpaar, das sich auf der Brust kreuzt, sei als *Analabos* zu deuten, der den Zweck hatte, die Kleider enger anzuschließen, um die Arme für die Arbeit freizulassen. Sinnbildlich steht er jedoch für das Tragen des Kreuzes. Besondere Beachtung verdienen die Schuhe, „eine Art Stulpstiefel, also ausdrücklich keine Riemensandale, sondern ein Arbeitsschuh“. An der Südseite erkennt Strobel „die uralte Geste des Atlas, zwar nicht das Himmelsgewölbe, aber zumindest eine Lisene hochstehend. An der Westseite der Gestus des Ausschauhaltens, wie er am Regensburger Astrolabium des Wilhelm von Hirsau als Aratos personifiziert erscheint, der den Lauf der Gestirne verfolgt.“ Strobel verweist hier auf ein einzigartiges steinernes Objekt, das im Historischen Museum der Stadt Regensburg zu besichtigen ist. Die übliche Benennung als *Astrolabium* ist unzutreffend; es handelt sich vielmehr um eine *Sphaera*, ein astronomisches Lehrgerät, bestehend aus einer Scheibe, auf der der Meridianschnitt des Himmels eingezeichnet ist, und einer vor der Scheibe knienden menschlichen Gestalt, die den griechischen Dichter Aratos darstellt (Abb. 11). Obwohl infolge der Verwitterung die Arme teilweise fehlen, ist noch zu erkennen, dass er eine Hand oberhalb der Augen an die Stirn legt. Aufgrund der Datierung der Inschriften auf die Zeit zwischen 1052–1065/70 kann die Herstellung der Sphaera durch Wilhelm und seine Mitarbeiter in St. Emmeram als gesichert gelten.⁶⁰

„Insgesamt scheinen sich zwei Bezugslinien zu kreuzen: einmal der konkrete Hinweis auf Arbeit und Tätigsein (Stiefel, Riemen), wie sie besonders den Barbati, den Conversi oder Laienbrüdern auferlegt waren. Gerade die Bärtigkeit würde noch für die Darstellung von Conversen und nicht von Mönchen sprechen. Zum anderen scheint auf antike Helden und Gestenträger angespielt zu werden, die dem spezifisch klösterlichen Anliegen heroisch-antikisierende, d. h. exemplarische Züge verleihen mochten.“ Karl Greiner hatte die Deutung als Laienbrüder unter Verweis auf die eng anliegenden Rockärmel noch in Frage gestellt, denn in Hirsau sei von Bärtlingen wie Mönchen der *Froccus* mit weiten Ärmeln getragen worden.⁶¹ Dieses Argument wird jedoch durch eine nur noch fotografisch überlieferte Miniatur aus einer um 1134 datierten Hirsauer Missalehandschrift (Badische Landesbibliothek Karlsruhe, K 1001, verschollene Doppelseite fol. 144v/145r)⁶² widerlegt: Der dort dargestellte Laienbruder mit der Beischrift *Fr. Udalricus* trägt ein kuttenartiges Gewand, dessen Ärmel eng anliegen (Abb. 12). Auch aufgrund der sonstigen Ähnlichkeit können an der Identifizierung der Mittelfiguren als Laienbrüder keine ernsthaften Zweifel mehr bestehen.

Weiter oben wurde bereits betont, dass die kleine menschliche Figur auf der Nordseite nicht als Frau gedeutet werden kann. Ob der Kopf allerdings unbehaart ist, wie es die Ansicht von schräg unten (Abb. 3)

nahelegt, ist fraglich. Betrachtet man die Figur direkt von vorn,⁶³ dann deuten sich eher kurz geschnittene Haare an, die die Ohren freilassen – in der damaligen Zeit ganz unmöglich die Frisur einer Frau. Stobel bietet für die eigentümliche Handhaltung, bisher meist als betend gedeutet, eine neue Erklärung: Die Gestalt sei „mit übereinandergelegten, keineswegs betenden Händen gezeigt. Diese Geste wird sinnvoll, wenn sie sich auf einen ehemals (in anderem Material?) vorhandenen Gegenstand wie Stab oder Stock abstützen. Die bartlose Halbfigur bekäme dann den Habitus eines Hirten, von dem es bei Jesaja (11, 6) heißt: ‚ein kleiner Knabe kann sie hüten‘.“ Ob der Figurenfries tatsächlich auf das Jesaiawort anspielen will, nach dem der Leopard neben dem Böcklein lagern werde, ist allerdings zu bezweifeln: Die Mähne der Eckfiguren charakterisiert diese eindeutig als Löwen, nicht als Leoparden. Die Tierfiguren sind, wie noch zu zeigen ist, in einem anderen Kontext zu interpretieren.

Zweifellos richtig ist aber Stobels Beobachtung, dass die Figur einen Knaben zeigt. Die bartlose Gestalt ist nicht nur deswegen kleiner als die Mittelfigur, weil sie als Halbfigur dargestellt ist, vielmehr ist sie auch in den Proportionen deutlich kleiner ausgeführt. Wir haben am Figurenfries der Nordseite also auf der einen Seite des Rades ein Kind, auf der anderen Seite einen Greis vor uns. Insgesamt sind es zusammen mit den beiden Mittelfiguren auf der West- und Südseite, die beide weder dem Greisen- noch dem Kindesalter zuzuordnen sind, vier menschliche Gestalten, drei davon eindeutig als Laienbrüder gekennzeichnet. Der entscheidende gedankliche Schritt zur Deutung des Frieses ist nun die Erkenntnis, dass auch die vierte Gestalt einen Laienbruder darstellt, und zwar in dessen Kindheit, als er noch nicht ins Kloster eingetreten war. Wenn Stobels Vermutung zutrifft, dass sich die Figur ursprünglich auf einen Hirtenstock stützte, dann soll sie sicherlich einen Hüt Jungen darstellen, als Hinweis auf die bäuerliche Herkunft der meisten Bärtlinge.⁶⁴ Dass die Anordnung und der unterschiedliche Gestus der drei Mittelfiguren eine Entwicklung aufzeigen soll, wurde schon verschiedentlich erkannt, diese aber nicht richtig gedeutet. Die Einbeziehung der vierten menschlichen Figur, des Jungen auf der Nordseite, führt nun zur These, dass am Figurenfries des Eulenturms der **Lebensbogen eines Laienbruders** dargestellt ist. Der Schlüssel, um sie zu beweisen, insbesondere auch um den tieferen Sinn der Bildabfolge zu ergründen, liegt in der Interpretation der den menschlichen Figuren beigegebenen Tierdarstellungen.

Wenn die Figurenreihe die Entwicklung vom Kind zum Greis darstellt, dann muss der Bärtling auf der Westseite jünger sein als derjenige auf der Südseite. Dass der erste – vielleicht im Aufstehen begriffen – noch kniet, der zweite dann aufrecht steht (und der dritte auf der Nordseite sitzt), kann tatsächlich als Veranschaulichung der Abfolge verschiedener Lebensalter aufgefasst werden, bei der auf der Südseite ein Mann mittleren Alters, im Zenit seiner Kraft, verkörpert ist. Durchaus möglich ist, dass diese Darstellungsweise auch auf die Analogie zwischen dem Lebensbogen des Menschen und dem Jahres- oder Tageslauf der Sonne anspielt, wie ihn der astronomische Deutungsansatz in den Figuren erkennen will. Bezogen auf die tägliche Sonnenbahn würde dann allerdings die westliche Figur, der junge Mann, auf die Ostseite gehören, in die Richtung der aufsteigenden Sonne. Es ist nicht auszuschließen, dass dies ursprünglich auch so angedacht war, die Bildabfolge dann jedoch wegen der geplanten Aufstockung der Vorkirche abgeändert wurde. Essentiell für die Deutung des Frieses ist diese Analogie zum Sonnenlauf indes nicht; das Wesentliche ist die Darstellung des menschlichen Lebensbogens.

Beginnen wir mit dem Bärtling auf der Westseite (*Abb. 4*): Er hat die rechte Hand an die Stirn gelegt, aber nicht, wie Jan Fastenau meint, „wie wenn er sich den Schweiß wegwischen wollte“,⁶⁵ sondern um die Augen zu beschatten; daran lässt die waagrecht gestreckte Handfläche keinen Zweifel zu. Im Gegensatz zum Aratos der Regensburger Sphaera (*Abb. 11*), der den Lauf der Sterne beobachtet, blickt der Hirsauer Bärtling jedoch nicht zum Himmel, sondern geradeaus in die Ferne, zum Horizont. Wenn wir ihn uns als jungen Mann vorstellen, der das Leben noch vor sich hat, dann können wir in seiner Gestik vielleicht den erwartungsvollen, neugierigen Blick in die Zukunft seines Lebens erkennen.

Um sicher zu belegen, dass wir hier den Bärtling tatsächlich als jungen Mann vor uns haben, müssen wir die beiden gehörnten Tiere zu seinen Seiten in die Überlegungen miteinbeziehen. Wie erwähnt, möchte Jan Fastenau sie unter Verweis auf den Physiologus für Antilopen halten.⁶⁶ Hermann Menhardt hat 1937 die Ansicht vertreten, dass die erste deutsche Übersetzung, der nur fragmentarisch überlieferte *älteste deutsche Physiologus* im *Cod. Vind. 223* der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, noch vor 1091 in Hirsau niedergeschrieben wurde.⁶⁷ Die neuere Forschung hält dies nicht mehr für sicher;⁶⁸ gleichwohl



Abb. 13: dürstende oder trinkende Antilope



Abb. 14: Ziegenbock

geht sie davon aus, dass der Physiologus im Umkreis von Hirsau erstaunliche Wertschätzung genoss. Im anfänglichen Bücherbestand der 1122 gegründeten Hirsauer Filiale Odenheim bei Bruchsal war er gleich in zwei Exemplaren vorhanden.⁶⁹ Es darf daher angenommen werden, dass der Physiologus den Hirsauer Mönchen bekannt war. Über die Antilope schreibt er: *Es gibt auch ein Tier, das Antilope genannt wird. Sie ist so überaus wild, dass sich ihr kein Jäger annähern kann. Sie hat nämlich lange Hörner ähnlich einer Säge, mit denen sie die größten Eichen absägen kann.*⁷⁰ Schauen wir nun auf das (vom Betrachter aus) rechte Tier auf der Westseite (Abb. 13), dann können wir trotz der offensichtlich stattgefundenen Verwitterung noch erkennen, dass die Hörner an ihrer Oberseite tatsächlich sägeblattartig geformt sind.

Weiter schreibt der Physiologus: *Wenn sie aber dürstet, begibt sie sich an den großen Fluss Euphrat und trinkt.*⁷¹ Dort wächst aber ein Busch, mit dessen dünnen und weichen Zweigen das Tier zu spielen beginnt. Nachdem es sich mit seinen beiden Hörnern hoffnungslos verheddert hat, fängt es zu brüllen an. *Und dann läuft der erstbeste Jäger, der von ferne seine Stimme hört, herbei und tötet es, da er es festgebunden vorfindet.*⁷² Der Hirsauer Bildhauer hat die dürstende, im Falle des in Abb. 13 dargestellten Tieres südseitig des Bärtlings – siehe unten – vielleicht auch bereits trinkende Antilope bildlich dadurch umgesetzt, dass er bei den beiden Tieren der Westseite die Zunge aus dem Maul hängen lässt. Eugen Keppler will an den gehörnten Tieren der West- wie der Südseite Bocksbarthe erkennen.⁷³ Dies trifft jedoch nur für die Südseite zu. Abb. 14 zeigt das (vom Betrachter aus) linke Tier: Unterhalb des Unterkiefers setzt dort ein Bocksbart an, der sich in der Darstellung ganz deutlich von der aus dem Maul heraushängenden Zunge der Antilope unterscheidet.

Der Euphrat, aus dem die Antilope trinkt, ist einer der vier Paradiesflüsse (Gn 2, 14). Der Text des Physiologus ist offensichtlich als Parabel für die Versuchung zu verstehen, die den Menschen vom rechten Weg abbringt und letztendlich vom Paradies fernhält, weil er dem Teufel, hier symbolisiert durch den Jäger, zum Opfer fällt. Die weiteren Ausführungen machen dies eindringlich deutlich: *Und deshalb hast du, der du im Vertrauen auf deine Hörner [das Alte und das Neue Testament, s. u.] die Enthaltensamkeit geloben sollst, dich standhaft von Ablenkungen, Begierden und Trieben, das heißt von dem weltlichen Dickicht und dem Prunk des Teufels losgesagt; es freuen sich mit dir die engelsgleichen Tugenden. Die zwei Hörner sind die beiden Testamente. Aber lass die Finger vom Wein, in dem die Genussucht wohnt, und verheddere dich nicht im Fallstrick des Teufels, der dich tötet, wenn er sieht, dass du von der Sünde eingenommen bist. Der weise und kluge Mann wendet sich vom Wein und vom Weib ab.*⁷⁴ Der Physiologus richtet seine Ermahnungen explizit an den jungen Mann, der, weil er nach der ewigen Glückseligkeit im Paradiese gleichsam dürstet, ins Kloster eingetreten ist und das Gelübde ableisten soll.

Wenn die beiden Antilopen ein Sinnbild der Versuchung sind, dann erhält auch ihre Richtung im Figurenfries einen Sinn: Die Antilope nördlich – in Richtung zur Figur des Knaben – wendet sich dem Bärtling zu, die südliche Antilope jedoch von ihm ab. So wird der junge Laienbruder von der Versuchung angegangen, er schafft es jedoch, ihr zu widerstehen. Jan Fastenau meint, dass die nördliche Antilope in die Knie gesunken, zu Fall gekommen sei und interpretiert dies dahingehend, dass der Mensch „der Sinnenlust unterliegt und dem Satan zur Beute fällt“.⁷⁵ Man müsste wohl eher sagen: Er droht, zu Fall zu kommen, denn die zweite – südliche – Antilope steht ja noch. Aufgrund ihrer Position in Richtung zum Bärtling auf der Südseite bildet sie chronologisch die Fortsetzung des Figurenfrieses. Fastenau sieht in ihr die



Abb. 15: Die Scheidung von Schafen und Böcken (Stuttgarter Psalter, fol. 6v)



Abb. 16: Jünglinge reiten auf Böcken (Kapitell in der Abteikirche von Mozac)

trinkende Antilope. Eugen Keppler möchte hier aufgrund der Haltung mit gestreckten Vorderbeinen und niedergebeugtem Kopf ebenfalls ein trinkendes Tier (von ihm als Bock fehlgedeutet) erkennen.⁷⁶ Falls hier tatsächlich nicht die noch dürstende, sondern die bereits im Paradiesfluss Euphrat trinkende Antilope dargestellt ist, dann ist auch dies dahingehend zu deuten, dass der junge Laienbruder der Versuchung nicht erliegt. Vielleicht ist der Gestus des Ausschauhaltens, plausibel als neugieriger Blick in die Zukunft zu interpretieren, stattdessen im Sinne eines wachsam Beobachtens, um die Anfeindungen der Sünde rechtzeitig zu erkennen, gemeint.

Wie die südliche der beiden Antilopen, so wenden sich auch die beiden Ziegenböcke auf dem Figurenfries der Südseite (Abb. 5) vom Bärtling ab. Die Absicht des Bildhauers ist dieselbe. In der christlichen Ikonographie dient der Ziegenbock, gemeinhin nur als „Bock“ bezeichnet, meist der Darstellung der Sünder, des Lasters und des Teufels. Seine Symbolik schöpft sich zum einen aus dem alttestamentlichen Sündopfer, bei dem ein Bock geschlachtet und ein zweiter als „Sündenbock“, beladen mit den Sünden des Volkes, in die Wüste geschickt wurde (Lv 16, 5–10), zum anderen aus der Ankündigung des Weltgerichts im Matthäusevangelium, bei dem Christus die Gerechten und die Verfluchten scheidet, wie der Hirt die Schafe von den Böcken (Mt 25, 32–46).⁷⁷ Abb. 15 zeigt diese Szene in einer Miniatur aus dem *Stuttgarter Psalter*,⁷⁸ der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Saint-Germain-des-Prés bei Paris geschaffen wurde. Das Tier zur Linken Christi ist durch das sichelförmige Gehörn eindeutig als Ziegenbock gekennzeichnet, auch wenn der Bocksbart fehlt. Die Personifikation der *Luxuria* (Wollust) in der Vorhalle des Freiburger Münsters ist daher in ein Bocksfell gehüllt. Dasselbe Thema hat das in Abb. 16 gezeigte Kapitell aus der romanischen Abteikirche von Mozac in der Auvergne, auf dem spärlich bekleidete Jünglinge dargestellt sind, die auf Böcken reiten.⁷⁹ Nur selten diente der Bock – dann im Sinne des „Sündenbocks“, der die Sünden auf sich nimmt – als Symbol Christi.⁸⁰ Dagegen war der Schafbock (Widder) mit einer vorwiegend positiven Bedeutung belegt: Er galt als Symbol Christi und der Auferstehung; eine Zuordnung zum Laster der *Luxuria* ist erst seit dem Hochmittelalter zu beobachten.⁸¹

Dem Bärtling auf der Südseite kommt gegenüber dem jungen Mann auf der Westseite ein höheres Alter zu. Dies wird dadurch versinnbildlicht, dass er steht, während jener noch kniet. Der Ausdruck größter Anstrengung, mit der er einen Steinbalken nach oben stemmt, verdeutlicht, dass wir hier einen Mann im Gipfel seiner Kraft vor uns haben; dass der Steinbalken quer liegt, zeigt den Zenit des Lebensbogens, die Mitte des Lebens an. Der Steinbalken geht übergangslos in die oberhalb anschließende Lisene über, während sie oberhalb der Mittelfiguren auf der West- und Nordseite an ihrem Unterrand angeschragt ist. Die Annahme Karl Klaibers, dass die drei Mittelfiguren als Atlas gedacht seien,⁸² dürfte deshalb nur für den Bärtling auf der Südseite zutreffen, der jedoch mit den übrigen menschlichen Figuren als ein und dieselbe Person in unterschiedlichen Lebensaltern aufzufassen ist. Hier ist die Anspielung auf den antiken Träger des Himmelsgewölbes allerdings unverkennbar. Falls der Bildhauer aus dem Kreis der Bärtlinge kommt, dann präsentiert er das Institut der Laienbrüder in außerordentlich selbstbewusster Weise. Das Hochstemmen der Lisene ist dabei wohl im übertragenen Sinne als Hinweis darauf zu verstehen, dass die Laienbrüder durch ihre praktische Tätigkeit eine unverzichtbare Stütze des klösterlichen Lebens sind, und damit auch der gesamten Kirche. Der Bärtling, der die Lisene stützt und damit die Funktion eines Bausteines übernimmt, ist sinnbildlich auch ein lebendiger Baustein der Kirche, so wie es der Apostel Petrus zeigt:

Und werdet auch ihr als lebendige Steine gebaut auf ihn als ein geistiger Tempel, zu einer heiligen Priesterschaft, um geistige Opfer darzubringen, welche Gott wohlgefällig sind durch Jesus Christus. (1 Pt 2, 5).

Die beiden Böcke, die sich vom Lisenenträger abwenden, sollen einen weiteren Aspekt der praktischen Tätigkeit des Laienbruders verdeutlichen: Durch harte körperliche Arbeit hält er sich auch das von ihnen verkörperte Laster vom Leib. Wenn man an ihnen mit Karl Greiner die Gangart des Galopps erkennen will,⁸³ dann flüchten sie sogar von ihm! Wie Jan Fastenau richtig bemerkt, kann die Beinhaltung der Böcke jedoch auch mit dem beschränkten Raum, der dem Steinmetz zur Verfügung stand, erklärt werden,⁸⁴ denn der Fries ist seitlich der Mittelfiguren einheitlich nur ungefähr halb so hoch wie diese.

Die Stilisierung des Bärtlings als harter Arbeiter, der standhaft der Sünde trotzt, steht in auffallendem Kontrast zur Tatsache, dass der Ruf der Hirsauer Laienbrüder zu Anfang des 12. Jahrhunderts nicht der beste war. Dies geht aus einem von Lorsch Mönchen verfassten Spottgedicht hervor, das sie im Jahr 1111 zusammen mit einer Bittschrift um Vertreibung von Hirsauer Eindringlingen Kaiser Heinrich V. überreichten.⁸⁵ Hintergrund der Beschwerden war wohl die Tatsache, dass die Bärtlinge während des Investiturstreits auch kirchenpolitische Werbearbeit übernahmen.⁸⁶ Das Gedicht charakterisiert die Laienbrüder folgendermaßen: *Weil durch lange, gegen die Brust gekämmte Bärte verunstaltet, struppig, sind sie mit den Sitten des Ziegenbocks, mit Bocksbärten in Wahrheit den Masken der Tragödie ähnlich.*⁸⁷ Dass der Vergleich mit dem Ziegenbock wohl als Hinweis auf sittliches Fehlverhalten zu werten ist, geht aus dem weiteren Text hervor: *Sie kommen weit herum, getragen von der Gunst des Volkes. Durch düsteren Gesichtsausdruck und durch häufiges Sichniederwerfen bemühen sie sich, von der wankelmütigen Menge für Gottesknechte erachtet zu werden und machen, mit gedämpfter Stimme den Segensgruß sprechend, sich an die Wohlhabenden heran. Ihr früheres Geschlechtsleben aber setzen sie fort, stören die Ehen und erzeugen Söhne und Töchter, dem Augenschein nach Büsser, den Taten nach Genießer.*⁸⁸ Die Vorwürfe des Spottgedichts – eher ein Schmähdgedicht – sind zweifellos maßlos überzogen. In welchem Umfang sie überhaupt berechtigt waren, wissen wir nicht; jedenfalls standen sie im Raum. Da der Eulenturm gegen 1120 fertiggestellt wurde,⁸⁹ können die Vorgänge in Lorsch zum Zeitpunkt, als das Bildprogramm des Figurenfrieses entworfen wurde, noch nicht allzu lange zurückgelegen haben. Auffallend ist, dass das Motiv des Ziegenbocks, mit dem die Laienbrüder im Spottgedicht gleichgesetzt werden, am Eulenturm im gegensätzlichen Sinne wiederverwendet wird, um deren Enthaltsamkeit auszudrücken. So ist nicht auszuschließen, dass die Heroisierung des Hirsauer Laienbruders zum sittenstrengen Atlanten als Reaktion auf die Vorwürfe zu verstehen ist, wie sie in den Schmähungen der Lorsch Mönche zum Ausdruck kommen.

Der Bärtling auf der Nordseite (*Abb. 3*), durch die Stirnglatze und den langen Bart deutlich als Greis gekennzeichnet, bildet mit dem Lisenenträger der Südseite ein Gegensatzpaar. Jener, aufrecht stehend mit den Händen den Steinbalken nach oben stemmend, verkörpert Kraft und Vitalität. Der alte Mann auf der Nordseite, sitzend, die Hände auf den Knien ruhend, mit müder Miene, vermittelt dagegen den Eindruck der Erschöpfung nach einem arbeitsreichen Leben. Das gehörnte Tier zu seiner Rechten hat im Vergleich mit den Antilopen und Böcken eine eher aufrechte Körperhaltung. Die Darstellung der Beine lässt jedoch offen, ob es aufrecht stehend oder laufend gedacht ist. In der Form seines Gehörns unterscheidet es sich ebenfalls deutlich von den Antilopen und Böcken. Richard Wiebel hält das Tier aufgrund des eingeringelten Gehörns für eine Gämse.⁹⁰ Diese Zuweisung ist plausibel, denn das Horn der Gams ragt wie beim Tier des Figurenfrieses zunächst nach oben, um sich dann nach hinten einzuringeln. Dem Umstand, dass der Bildhauer dem Horn eine vollständige Windung gibt, was beim Horn der Gämse so nicht vorkommt, wird man keine entscheidende Bedeutung beimessen dürfen, da er als Flachländer die Gämse in natura wohl nicht kennen konnte. Eugen Keppler bringt das Tier mit der Steingeiß der deutschen Physiologus-Übersetzung in Verbindung.⁹¹ Unter der Steingeiß wurde früher nicht nur das weibliche Pendant des Steinbocks verstanden, sondern dies war auch eine gebräuchliche Bezeichnung für die Gämse.⁹²

Der lateinische Text gibt an, dass das Tier im Griechischen *dorcon* und im Lateinischen *caprea* genannt werde.⁹³ Ich werde es im Folgenden nach der Bezeichnung im deutschen Physiologus mit *Steingeiß* benennen. Diese Zuweisung wird auch aus dem Text des Physiologus plausibel: *Von ihm sagt der Physiologus, dass es die hohen Berge liebt und in den Tälern des Gebirges weidet. Es ist nämlich ein gar edles Tier, das alles aus der Ferne sehr gut sieht. So erkennt es bald, wenn es in einem anderen Gebiet umherwandernde Menschen sieht, ob es Jäger oder Reisende sind.*⁹⁴ Hier erscheint wieder das Motiv des Jägers (Teufels), der die Antilope tötet, weil sie der Versuchung, mit den Zweigen am Euphrat zu spielen, erliegt. Die Steingeiß fällt dagegen dem Jäger (Teufel) nicht zum Opfer: *Mein Vetter, du wirst bekehrt werden und sollst gleich der Steingeiß und dem jungen Hirsch über Bergen und Tälern sein, weil ja die Steingeiß die allerschärfsten Augen hat und von weitem den Hinterhalt der Jäger erkennt.*⁹⁵ Für den alten Bärtling bedeutet diese Anspielung auf das Hohelied Salomos (Ct 2, 8 f.): Er wird den Versuchungen des Teufels endgültig nicht mehr erliegen; das ewige Heil ist ihm gewiss.



Abb. 17: Fortunarad des William de Brailes (Fitzwilliam Museum Cambridge, Ms. 330, fol. 4)

Im gleichen Sinne ist auch zu deuten, dass sich das Tier dem Bärtling zuwendet, denn der Physiologus identifiziert die Steingeiß auch direkt mit Christus. Auch Christus liebe sinnbildlich die hohen Berge, nämlich die Patriarchen, Propheten, Apostel und alle Heiligen. Durch die Werke der Frömmigkeit, die die Gläubigen vollbringen, weide er gewissermaßen in der Kirche. Der Herr in der Höhe überblicke alles, *und er schützt uns durch seine Fürsorge sehr aufmerksam, bevor wir in den Fallstrick des Teufels geraten.*⁹⁶ Schon lange im Voraus habe Christus den Verräter Judas erkannt, so wie die Steingeiß den Jäger.

Das vierspeichige Rad

Das auf der Nordseite des Figurenfrieses dargestellte Rad (*Abb. 3*) ist mit einer vielschichtigen Symbolik belegt. Ein Sonnenrad wird man in ihm nur dann erkennen, wenn man die Analogie zwischen dem Lebensbogen des Laienbruders und dem Lauf der Sonne in den Vordergrund rücken möchte. Zwischen den Greis und den Knaben gestellt, ist es vorrangig als Symbol für das Fortschreiten der Zeit aufzufassen. Ein alter Mensch stirbt, ein Kind wird geboren, zwischen Geburt und Tod das Leben in bogenförmigem Verlauf: in der Jugend Aufstieg, im Alter Ermüdung. Schon die zyklische Wiederholung des Tages- und Jahreslaufs der Sonne, die sich im Ablauf der Tages- und Jahreszeiten manifestiert, legt die Symbolisierung der Zeit in der Form des Rades nahe. Beispiele für diese Darstellungsform sind die Annusbilder von *Abb. 8* und *Abb. 9*.

Bis über das Mittelalter hinaus war die Darstellung des Rades als Glücksrad – Rad der Fortuna – am weitesten verbreitet.⁹⁷ Mehr als das Fortschreiten der Zeit versinnbildlicht es ihr schicksalhaftes Walten. Meist zeigt es Aufstieg und Fall eines Königs. Das erste Glücksrad ist in zwei Federzeichnungen der Sammelhandschrift *Codex Casinensis 189* (fol. 73r und 73v) des Klosters Montecassino nachzuweisen, die in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde.⁹⁸ Die weibliche, die Glücksgöttin Fortuna verkörpernde Gestalt, die später in der Regel das Rad dreht, fehlt hier noch. In monumentaler Form wurde das Glücksrad einige Male am äußeren Rahmen von Fensterrosetten verwirklicht, erstmals um 1130–1140 an der Fassade des Nordquerschiffs der ehemaligen Abteikirche Saint-Étienne in Beauvais.⁹⁹ Eine im Besitz des Fitzwilliam Museums in Cambridge befindliche Handschrift (*Ms. 330*, fol. 4) enthält eine besonders schöne und komplexe Darstellung des Fortunarads (*Abb. 17*).¹⁰⁰ Sie wurde um 1240 von William de Brailes geschaffen und war wohl ursprünglich Teil der Illumination eines Psalters.¹⁰¹ In der Mitte des Rades dreht Fortuna die acht Speichen. In den äußeren Kreis sind vier Medaillons mit der üblichen Darstellung des aufsteigenden und fallenden Königs eingefügt. Der innere Bilderzyklus zeigt Stationen der Theophilus-Legende, einer frühen Fassung des Faust-Themas. Für uns von besonderem Interesse ist der äußere Bilderzyklus: Parallel zu den beiden anderen Darstellungen ist dort der Lebensweg eines Menschen wiedergegeben, angefangen beim Säugling. Das Rad der Fortuna ist dadurch gleichzeitig auch als Lebensrad aufzufassen, das der Bedeutung des Hirsauer Rades nahekommmt.

Eine schwer zu deutende Raddarstellung befindet sich auf einem Reliefstein an der romanischen Kirche im niederösterreichischen Schöngrabern (*Abb. 18*). In ein achtspeichiges Rad sind zusammen mit zwei Schlangen (oder einer doppelköpfigen Schlange) Rücken an Rücken zwei Menschen gefesselt, die im Bereich des Unterleibs in anatomisch unmöglicher Weise derart verschränkt sind, dass unter jedem der beiden jeweils die Beine des anderen zu liegen kommen. Zwei weitere menschliche Gestalten, die vordere mit einem langen Stab in der Hand, die hintere mit Bart und langem Gewand, rollen das Rad, das hier sicher negativ konnotiert ist, vielleicht die ewige Verdammnis anzeigend.



Abb. 18: Das Rad in Schöngrabern



Abb. 19: Das Radkreuz an der Tübinger Jakobuskirche



Abb. 20: Die mystische Mühle in Vézelay

Das Rad des Hirsauer Figurenfrieses ist dagegen zweifelsohne mit einer positiven Bedeutung besetzt. Es ist mit vier Speichen dargestellt, obwohl ein hölzernes Speichenrad dieser Größe – wie auch das Rad auf dem Schöngraberner Reliefstein – stets mehr als vier Speichen hatte. Obgleich durch die Nabe als Rad charakterisiert, ist es deshalb gleichzeitig auch als Radkreuz aufzufassen, das den Kreis, dessen komplexe Symbolik auf Vollkommenheit, Ewigkeit und auf den Himmel weist,¹⁰² mit dem Kreuzzeichen verschmelzt. Es ist an romanischen Kirchen, insbesondere an Portalen, nicht selten zu finden, beispielsweise in Fischbach (Gem. Nidereschbach, Schwarzwald-Baar-Kreis) und Oberhaugstett (Stadt Neubulach, Kreis Calw).¹⁰³ Die leicht schräge Lage des Speichenkreuzes betont zwar die Radsymbolik, steht aber entgegen der Meinung Franz Hammers¹⁰⁴ der gleichzeitigen Deutung als Radkreuz nicht entgegen. An der ursprünglich romanischen Jakobuskirche in Tübingen ist an der Außenseite der Ostmauer ein Reliefstein eingesetzt, der ein Kruckenkreuz trägt, in dessen obere Zwickel zwei weitere kleine Kruckenkreuze eingefügt sind (Abb. 19). Der Ostteil der Kirche wurde zwar erst um 1500 errichtet, der Reliefstein stammt jedoch aus dem romanischen Bau und wurde am neuen Bau an bevorzugter Stelle in der Mitte der Ostwand erneut eingemauert. Jürgen Sydow hält es für möglich, dass er bereits an der romanischen Kirche eine hervorragende Stelle eingenommen hat, vielleicht als Wallfahrtskreuz.¹⁰⁵ Nach unten setzt sich das Kreuz in einen Stab fort, der an die Darstellung eines Vortragekreuzes bzw. Prozessionskreuzes denken lässt. Er ist von einem Schaftring umfasst und am unteren Ende abgebrochen. Das große Kruckenkreuz trägt in der Mitte ein Radkreuz, dessen Speichenpaare wie am Rad in Hirsau, aber noch stärker als dort, gegenüber der Vertikalen und Horizontalen im Gegenuhrzeigersinn versetzt sind. Dieser ungewöhnliche Befund entzieht sich bislang einer Deutung.

Abb. 20 zeigt die *mystische Mühle*, das wohl schönste Kapitell des zwischen 1120 und 1140 errichteten Hauptschiffs der Kirche Sainte-Marie-Madeleine im burgundischen Vézelay.¹⁰⁶ Sie war einst eines der bedeutendsten Pilgerziele des Abendlandes und gleichzeitig eine wichtige Station auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela. Auf dem Kapitell sind stellvertretend für das Alte und Neue Testament Mose und Paulus dargestellt. Mose schüttet das Korn in die Mühle, das für das am Berg Sinai erhaltene Gesetz des Alten Testaments steht. In ihm ist die Wahrheit des Gesetzes des Neuen Bundes bereits enthalten, aber verborgen, so wie das Mehl im Korn. Paulus fängt das Mehl auf, das neue Gesetz des Evangeliums Jesu Christi, das er weiter verbreiten wird. Die Mühle ist hier also ein Sinnbild für Christus. Der Bildhauer hat dies am Rad verdeutlicht: Zwar unzweifelhaft ein Rad, wird es durch die vier Speichen auch zum Kreuz.

In Hirsau bildet das Radkreuz die chronologische Fortsetzung des vom Kind zum Greis reichenden Lebenslaufs. Als Kreuz steht es für den Tod, gleichzeitig aber auch für die Hoffnung auf die Auferstehung und das ewige Leben. Es bildet damit den Abschluss und zugleich den Höhepunkt des Figurenfrieses, dessen Aussage es noch einmal bekräftigt: Indem er dem Laster widersteht und ein arbeitsreiches, gottgefälliges Leben führt, erwirbt sich der Laienbruder den höchsten Preis, das ewige Leben.

Die Löwen und das Himmlische Jerusalem

Die vier Turmecken werden von sieben oder – nimmt man noch den rudimentären Löwenkopf an der Südostecke (Abb. 7) hinzu – von acht Löwen eingenommen. Der Physiologus schreibt dem Löwen drei Eigenschaften zu. Erstens: *Und wenn die Witterung des Jägers an seine Nase gelangt, verwischt er auf der Stelle mit dem Schwanz hinter sich die Spur, wohin auch immer er geht, so dass der Jäger, der die Spur verfolgt, ihn nicht fasst.* Zweitens: *Wenn der Löwe schläft, wachen doch seine offenen Augen.* Drittens: *Nachdem die Löwin ein totes Junges geboren hat, behütet die Mutter es drei Tage lang, bis am dritten Tag sein Vater kommt, ihm ins Gesicht haucht und es zum Leben erweckt.*¹⁰⁷ Auch hier taucht wieder, wie bereits bei den Antilopen und der Steingeiß, das Motiv des Jägers auf. Wie die Steingeiß fällt auch der Löwe ihm nicht zum Opfer. Der Physiologus bezieht alle drei Eigenschaften des Löwen auf Christus. Besonders naheliegend ist die Parallele zwischen der Erweckung des Löwenjungen und der Auferstehung am dritten Tage. Er stützt seine Argumentation auch auf den *Löwen Juda*, den Sohn Jakobs (Gn 49, 9): *Ein junger Löwe ist Juda; zur Beute bist du heraufgestiegen, mein Sohn!* sowie auf Psalm 120 (121), 4: *Siehe, er schlummert und schläft nicht, der Israel behütet!* Den Löwen Juda als alttestamentlichen Vorläufer Christi legt insbesondere die Erwähnung in der Offenbarung des Johannes nahe (Apc 5, 5): *Siehe, der Löwe aus dem Stamme Juda, die Wurzel Davids, hat gesiegt, das Buch zu öffnen und die sieben Siegel desselben zu lösen.*

Die Symbolik des Löwen ist allerdings ambivalent. Viel häufiger als für Christus steht er für den Teufel.¹⁰⁸ Auch diese Zuweisung lässt sich aus der Heiligen Schrift begründen, beispielsweise aus dem ersten Petrusbrief (1 Pt 5, 8): *Seid nüchtern und wachet; denn eurer Widersacher, der Teufel, geht wie ein brüllender Löwe umher und sucht, wen er verschlingen könne,* oder aus Psalm 21 (22), 14: *Sie sperren ihren Rachen wider mich auf, wie ein reißender, brüllender Löwe.* Von dieser negativ besetzten Symbolik ist wiederum die Rolle des Löwen als Wächter des Heiligtums, die bereits an ägyptischen Tempeln zu beobachten ist, zu unterscheiden.¹⁰⁹ Es ist vor allem die Beschreibung des Physiologus, die den Löwen auch zum Wächter an christlichen Kirchen werden ließ. Er ist in dieser Bedeutung sehr häufig an Portalen romanischer und frühgotischer Kirchen anzutreffen. Am Löwenportal der 1147 geweihten Kathedrale von Verdun wurde der heute verschwundene Löwe durch eine Inschrift als Wächter beschrieben: *Der Löwe aber ist der Wächter, denn er schläft mit offenen Augen; deswegen stellt man ihn vor die Tore der Tempel.*¹¹⁰ Am Eulenturm, wo bereits die Antilopen an der Westseite und die Steingeiß an der Nordseite dem Vorbild aus dem Physiologus folgen, sind die mit offenen Augen lagernden Löwen zweifellos ebenfalls als Wächter gedacht.



Abb. 21: Die Südseite des Eulenturms



Abb. 22: Die bogenförmigen Ritzungen auf der östlichen Ecklisenen

So wie die Löwen an den Kirchenportalen den Kircheneingang beschützen, so grenzen auch die Löwen an den Ecken des über quadratischem Grundriss errichteten Eulenturms diesen als sakralen Bezirk ab. Wir müssen deshalb den Turm als Ganzes in unsere Überlegungen miteinbeziehen. Dabei ist zu prüfen, ob der aufwendig ausgeführten Wandgliederung insbesondere des Turmerdgeschosses ein zusätzlicher Symbolgehalt zukommt. *Abb. 21* zeigt dessen Südseite. Über dem Sockelprofil erheben sich zwischen breiten Ecklisenen drei Blendbögen. Oberhalb dieser Drillingsarkade spannt sich zwischen den beiden Ecklisenen ein flacher Bogen, an dem die beiden mittleren Lisenen, die sich oberhalb der drei Blendbögen fortsetzen, enden. Der Raum bis zum Gesims unterhalb des zweiten Turmgeschosses wird von einem Bogenfries mit neun unterschiedlich breiten Bögen eingenommen. Dieser Bogenfries fehlt an der Nord- und Ostseite des Turms; ansonsten gleicht der Wandaufbau der restlichen Turmseiten demjenigen der Südseite. Die dreifachen Blendarkaden wiederholen sich in einfacher Form im zweiten Turmgeschoss, während sich im dritten Geschoss die Wandgestaltung mittels Doppelarkaden an den Mittelfiguren des Figurenfrieses orientiert (*Abb. 1*).

Wie in *Abb. 22* zu erkennen ist, wird der große flache Bogen, der oberhalb der Drillingsarkade zwischen die beiden Ecklisenen eingefügt ist, auf der Oberfläche der östlichen Ecklisenen durch zwei Ritzlinien bis annähernd zur Halbkreisform fortgesetzt. Radiale Ritzlinien verbinden die beiden bogenförmigen Ritzungen und deuten ein Steinmuster an. Ein ähnliches Ritzmuster befindet sich auf der westlichen Ecklisenen. Die bogenförmigen Ritzungen sind in *Abb. 21* rot eingezeichnet. Als ihr Mittelpunkt kann ein kleines Loch in der Fuge oberhalb der fünften Quaderlage identifiziert werden (roter Kreis in *Abb. 21*). Hier war vermutlich ein Nagel eingeschlagen, um den die bogenförmigen Ritzlinien mittels einer daran befestigten Schnur oder Holzlatte gezogen wurden. Weitere Ritzlinien sind an der Drillingsarkade zu erkennen. Die Ritzungen sind im Sinne einer Vorzeichnung für die farbliche Fassung der Bögen zu interpretieren. Sie können mit Ausnahme der Westseite, deren Oberfläche stark zerstört ist, in ähnlicher Form auch an den anderen Turmseiten festgestellt werden. Ob die Bemalung dann tatsächlich ausgeführt wurde, lässt sich nicht mehr feststellen.

Im Hinblick auf eine etwaige Symbolik ist in erster Linie die einheitliche Wandgliederung aller Seiten der beiden unteren Turmgeschosse jeweils mit Drillingsarkaden von Interesse. Im Grundsatz besteht hier eine Parallele zum Vorhallenturm der Abteikirche von Fleury in Saint-Benoît-sur-Loire (*Abb. 23*)¹¹¹ aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Dort sind die Arkaden des Erdgeschosses jedoch nicht der Wand vorgesetzt, sondern öffnen sich in die aus neun Jochen bestehende Vorhalle. Der Turm war ein Prestigeprojekt des Abts Gauzlin, der im Vorfeld angekündigt haben soll, ein Bauwerk errichten zu wollen, solcherart, *dass es ganz Gallien ein Beispiel sei*.¹¹²



Abb. 23: Der Turm Abt Gauzlin's (Abteikirche Fleury)

Ursprünglich war der Turm freistehend und nach allen vier Seiten offen. Jean-Marie Berland sieht in ihm ein Abbild des Himmlischen Jerusalem nach der Vision in der Johannesapokalypse (Apc 21, 13 u. 16): Die Stadt war auf quadratischem Grundriss erbaut und hatte zwölf Tore, *nach Morgen drei Tore, nach Mitternacht drei Tore, nach Mittag drei Tore, nach Abend drei Tore*.¹¹³ Zur Illustration seiner These führt Berland ein Blatt des *Morgan-Beatus* aus dem 10. Jahrhundert an, der in der *Pierpont Morgan Library* (MS M.644, fol. 222v) in New York aufbewahrt wird (*Abb. 24*).¹¹⁴ Es handelt sich dabei um eine der zahlreichen illuminierten Handschriften nach der Johannesapokalypse des Beatus von Liébana. Die Himmelsstadt ist nach Art einer Bauzeichnung als Quadrat dargestellt, jedoch sind die Mauern mit den jeweils drei Toren in die Fläche geklappt. In ihnen stehen die zwölf Apostel. Im zentralen Quadrat sind der Seher Johannes (rechts), der Engel mit goldenem Messstab (links), der ihm die heilige Stadt zeigte und sie vor seinen Augen vermaß (Apc 21, 9 u. 15), und das göttliche Lamm dargestellt. Im in der Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen *Beatus von Saint-Sever* sind die drei Tore in der Form einer Arkatur wiedergegeben.¹¹⁵

Eine Vorbildfunktion des Himmlischen Jerusalem wird von verschiedenen Autoren auch für die Hochsäle in den Vorhallentürmen der ehemaligen Abteien Saint-Pierre in Lesterps (Fertigstellung zwischen 1070 und 1091) und Saint-Pierre in Moissac (Fertigstellung des Obergeschosses um 1125) angenommen, die ebenfalls einen quadratischen Grundriss mit jeweils drei Fenstern an den vier Seitenwänden besitzen.¹¹⁶ Der Vierungsturm der Abteikirche Sainte-Marie in Saintes soll ebenfalls dem Himmlischen Jerusalem nachgebildet sein.¹¹⁷ Diese Vermutungen sind, wenn auch im Einzelnen nicht beweisbar, angesichts der offensichtlichen Analogien zur Himmelsstadt des Johannes nicht von der Hand zu weisen.

Günter Bandmann betont allerdings zu Recht, dass der Grundriss des Himmlischen Jerusalem in der Buchmalerei viel häufiger nicht quadratisch, sondern rund oder polygonal dargestellt ist. Ebenso sind auch die romanischen Kronleuchter in Hildesheim, Kloster Großcomburch und Aachen, die sich inschriftlich als Nachbildung des Himmlischen Jerusalem zu erkennen geben, rund oder achteckig.¹¹⁸ Er sieht darin die Hinzufügung einer weiteren steigernden symbolischen Qualität, die dem Kreis und der Achtzahl zu eigen sei. Dies spricht allerdings nicht dagegen, dass bisweilen doch streng nach der Beschreibung der Heiligen Schrift die Quadratform gewählt wurde. Neben den Beatus-Handschriften ist ein Fresko in San Pietro al Monte oberhalb des Dorfes Civate in der Nähe des Comer Sees ein weiteres Beispiel (Abb. 25).¹¹⁹ Es stammt vermutlich vom Ende des 11. Jahrhunderts.¹²⁰ Die Stadt ist hier zweifellos quadratisch gemeint, denn die gefaltete Darstellung der beiden Mauern links und rechts ist dem ungeschickten Bemühen des Künstlers geschuldet, alle zwölf Tore abzubilden. In der Mitte sitzt Christus auf der Weltkugel, das Lamm zu seinen Füßen.



Abb. 24: Das Himmlische Jerusalem im Morgan-Beatus, Pierpont Morgan Library New York, MS M.644, fol. 222v



Abb. 25: Das Himmlische Jerusalem in San Pietro al Monte oberhalb von Civate

Eine frühe, primitive Darstellung des Himmlischen Jerusalem befindet sich möglicherweise auf einem Grabstein aus dem 5. oder 6. Jahrhundert, der im Rheinischen Landesmuseum in Trier ausgestellt ist (Abb. 26).¹²¹ Die unteren zwei Drittel des Steins werden von einer dreifachen Arkatur eingenommen. Die beiden Bäume in den seitlichen Bögen lassen auf einem Grabstein nur die Deutung als Abbildung der beiden Paradiesbäume (Gn 2, 9), passender noch als doppelte Darstellung des *Baums des Lebens* im Himmlischen Jerusalem (Apc 22, 2) zu. Die Rosette im Zentrum ist dann am ehesten als Hinweis auf das göttliche Licht, das über der heiligen Stadt erstrahlt, aufzufassen: *Gott der Herr wird sie erleuchten* (Apc 22, 5). So könnte die dreifache Arkatur im Sinne der drei Tore auf jeder Seite der Himmelsstadt gemeint gewesen sein. Auch an eine verkürzte Darstellung eines Kirchenbaus wäre zu denken, dessen Bezug auf das Jenseits durch die beiden Bäume allerdings evident wäre. Er hätte dann als irdisches Abbild des Himmlischen Jerusalem zu gelten, so dass sich die Analogie zu den drei Toren wiederum aufdrängt.

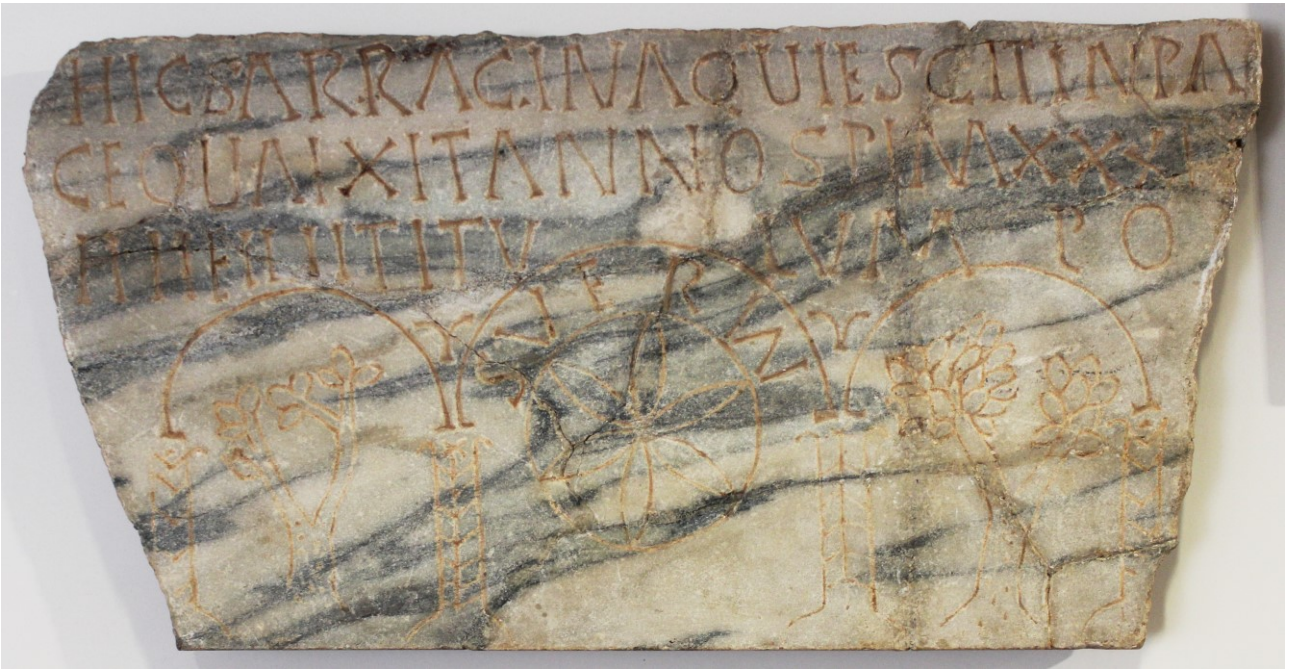


Abb. 26: Grabstein im Rheinischen Landesmuseum Trier, Inv. G 124

Die Gleichsetzung des Kirchengebäudes mit dem Himmlischen Jerusalem ist literarisch reich belegt.¹²² Nach Joseph Sauer wird „die herrliche Gottesstadt, in der Gott selbst sein Zelt inmitten der Menschen aufgeschlagen“, zum „Ideal, das im christlichen Kirchenbau widerstrahlt“.¹²³ Bereits ein im 7. oder 8. Jahrhundert entstandener Text, der bekannte und allgemein verbreitete Hymnus zum Kirchweihfest, verweist auf das Himmlische Jerusalem: *Stadt, glückliche, Jerusalem, genannt Erscheinung des Friedens, die errichtet wird in den Himmeln aus lebendigen Steinen*.¹²⁴ Der Grundgedanke des Neuen Jerusalem wurde nicht nur auf den Kirchenbau insgesamt, sondern beispielsweise auch auf den Turm übertragen.¹²⁵ Kehren wir nun zum Eulenturm zurück: Auch wenn die „Tore“ entgegen der Beschreibung des Johannes (Apc 21, 25) nicht offen sind wie am Turm Abt Gauzins, sondern durch die Blendarkatur nur angedeutet werden, liegt doch auch hier eine Anspielung auf das Himmlische Jerusalem nahe. Es bestimmte bereits die Maßgebung des Grundrisses der Peter-und-Pauls-Kirche: Mit dem dort festgestellten Fußmaß von 33,1 cm beträgt deren Länge genau 216 Fuß = 144 *cubiti* (Ellen).¹²⁶ Dies ist das Maß, das der Engel mit goldenem Messstab (vgl. Abb. 24) an der Mauer der Himmelsstadt abnahm (Apc 21, 15 u. 17).

Diese Überlegungen können gleichermaßen auch für den zerstörten Südturm gelten, dessen Wandaufbau nach den überlieferten Bildquellen dem des Eulenturms zumindest ungefähr entsprach (vgl. unten Abb. 31 u. Abb. 32). Wenn die beiden Türme als Anspielung auf das Himmlische Jerusalem gedacht sind, dann kann dies auch das merkwürdige Verhältnis zwischen der Vorkirche I und der im Westen vorgesetzten Doppelturmanlage erklären. Diese stellt – wie Stefan Kummer treffend bemerkt – „ein Unikum dar, das seinesgleichen sucht“.¹²⁷ Die beiden Türme, die ursprünglich durch eine dreibogige Vorhalle verbunden werden sollten, wurden mit einem Abstand von ca. 1,16 m¹²⁸ frei vor die Westwand der Vorkirche I gesetzt (Abb. 2). Das bautechnisch logische Vorgehen wäre gewesen, Türme und Vorhalle direkt an die westliche Wand der Vorkirche I anzuschließen. Um das Himmlische Jerusalem zu versinnbildlichen, mussten jedoch die zwölf „Tore“ auf allen vier Turmseiten, auch auf der Ostseite gegenüber der Wand der Vorkirche, sichtbar sein. Vielleicht ist die dreibogige Vorhalle – mit drei offenen „Toren“ nebeneinander – ebenfalls im Sinne dieser Symbolik gedacht.

Ein weiterer merkwürdiger Befund ist im Fundament zu erkennen: Die Lisenengliederung der Wandflächen setzt zwar erst oberhalb des gerade durchlaufenden Sockelprofils an (Abb. 21), ist jedoch in der untersten Werksteinschicht beider Türme unterhalb des sichtbaren Sockels bereits durch Vorsprünge vorbereitet.¹²⁹ Vielleicht hatte man ursprünglich die Einbeziehung des Sockelprofils in die Wandgliederung vorgesehen, dann aber aufgegeben. Nicht auszuschließen ist jedoch auch, dass die insgesamt zwölf Vorsprünge im Fundament – vier an den Ecken und jeweils zwei an den Seiten – die zwölf Grundsteine des Himmlischen Jerusalem (Apc 21, 14) nachahmen sollten.

Die besondere Bedeutung, die der Wandgliederung beigemessen wurde, zeigt sich auch in der beabsichtigten farblichen Fassung, die an den Ritzlinien ablesbar ist (Abb. 21 u. Abb. 22). Einer Interpretation bedarf auch der große Bogen, der die drei kleinen Bögen überspannt. Man kann diese Anordnung als Sinnbild der göttlichen Dreifaltigkeit auffassen: Die drei kleinen Bögen stehen für die drei göttlichen Personen, der große, sie umfassende Bogen für deren Einheit. Tatsächlich wurden die drei Tore auf jeder Seite des Himmlischen Jerusalem auch als Hinweis auf die Trinität verstanden. Nach dem Apokalypsenkommentar des angelsächsischen Gelehrten Beda Venerabilis aus dem frühen 8. Jahrhundert zeigen die zwölf Tore des Himmlischen Jerusalem auch die Vollkommenheit der *Ecclesia*, der christlichen Kirche, die in der Himmelsstadt zu erkennen ist, denn durch die jeweils drei Tore werde auch der Glaube an die Heilige Dreifaltigkeit verdeutlicht.¹³⁰ Ein Beispiel für eine einfache Verbildlichung der Dreifaltigkeit ist aus der Karolingerzeit überliefert: Die Vita des Reformabts Benedikt von Aniane berichtet, am Hauptaltar in dessen vermutlich 782 begonnenen Klosterkirche im südfranzösischen Aniane seien drei Altarplatten so aufgestellt gewesen, dass man *die Gegenwart der Dreifaltigkeit bildlich gezeigt sieht*, und zwar derart, dass *in den drei Altarplatten die unauflösliche Dreifaltigkeit und in einem Altar die wesenhaft stabile Gottheit dargestellt wird*.¹³¹

Die Mönche und Laienbrüder Hirsaus hatten bei jedem Gottesdienst in der Peter-und-Pauls-Kirche eine Szenerie vor Augen, die der am Eulenturm vorgenommenen Wandgliederung auffallend ähnlich war, so dass sie durch diese vielleicht inspiriert wurden. Abb. 27 zeigt einen Ausschnitt aus einer Zeichnung Johann Liefkoops d. Ä. aus dem Jahr 1702, als große Teile der Kirchenruine noch aufrecht standen.¹³² Der Blick geht nach Osten zu den drei Altarnischen an der Ostwand. Sie waren vermutlich ungefähr in halber Höhe des Gesamt-raums tonnengewölbt. Oberhalb befand sich wahrscheinlich ein Podium. Das Ganze wurde von einer mächtigen Blendarkade in Höhe der Vierungsbögen überwölbt, unter der sich ein großes Fenster befand.¹³³ Da zudem vom Kircheninnenraum aus gesehen der Trinitätsaltar direkt vor den drei Altarnischen stand (Abb. 2), musste sich die Wahrnehmung des von der Blendarkade überspannten Dreibogenmotivs als Bild der Trinität geradezu aufdrängen.



Abb. 27: Zeichnung J. LIEFKOOPS von 1702 (Ausschnitt)

Es spricht also viel dafür, dass die Wandgliederung der beiden Türme als Anspielung auf das Himmlische Jerusalem – und gleichzeitig auch als Verbildlichung der Trinität – gedacht war. Gegenüber der Interpretation des Figurenfrieses, bei der sich die verschiedenen Einzelbefunde in bestechender Weise zu einem schlüssigen Ganzen zusammenfügen, kann diese Erklärung nicht die gleiche Sicherheit beanspruchen. Für ihre Richtigkeit spricht aber auch, dass sie die Aussage des Frieses unterstützt: Wenn der Laienbruder durch sein gottgefälliges Leben das ewige Heil erlangt, dann darf er sich dereinst auch zu den auserwählten Bewohnern der heiligen Stadt zählen. Besonders deutlich wird dies am Lisenenträger auf der Südseite: Er erweist sich als Stütze des Klosters und der Kirche, als „lebendiger Baustein“ nach dem Wort des Apostels Petrus (1 Pt 2, 5). Wie aus dem weiter oben zitierten Hymnus zum Kirchweihfest hervorgeht, wurde die Metapher von den „lebendigen Bausteinen“ nicht nur auf die Kirche der Gegenwart, sondern auch auf deren Projektion in die endzeitliche Zukunft, das Himmlische Jerusalem, angewendet. Die Architektur des Turmes, fasst man sie als Symbolisierung des Himmlischen Jerusalem auf, bekräftigt diese Darstellung des Laienbruders als zukünftigem Bewohner der heiligen Stadt unmissverständlich. Die Löwen an den Ecken bewachen den Turm dann nicht nur in seiner realen Funktion als Träger der Kirchenglocken, sondern auch in seiner symbolischen Funktion als Abbild der Himmelsstadt.

Der „betende Mönch“ und der Fries am Südturm

Da der Eulenturm den Laienbrüdern gewidmet ist, ist wenig wahrscheinlich, dass die Mönche nicht eine vergleichbare Würdigung erfuhren. Die schon verschiedentlich geäußerte Vermutung, dass am heute zerstörten Südturm die Mönche dargestellt waren, ist deshalb fast zwingend. Ihnen kommt damit die bessere Seite zu, denn der warme, helle Süden galt gegenüber dem kalten, dunklen Norden als die bevorzugte Himmelsrichtung. Dieser Rangordnung folgte auch die Aufteilung des Kirchenschiffs in die nördliche Frauenseite und die südliche Männerseite.¹³⁴ Dass es auch am Südturm einen Figurenfries gegeben hat, kann als gesichert gelten, seit Karl Greiner 1928 in seinem dort gelegenen Garten das Fragment eines Löwenreliefs fand. Es entspricht völlig dem hinteren Teil der Löwenreliefs am Nordturm; sogar der an die Seite gelegte Schwanz ist noch zu erkennen. Vor der Mitte der Westseite des heute noch vorhandenen Turmstumpfs entdeckte er außerdem einen zu großen Teilen erhaltenen Bildstein (Abb. 28).¹³⁵ Die Figur wird wegen der erhobenen Hand und der Körperhaltung allgemein als „betender Mönch“ bezeichnet, obgleich die Deutung als Mönch bislang strittig war. Beide Fundstücke sind heute im Hirsauer Klostermuseum ausgestellt.



Abb. 28: Der „betende Mönch“ im Hirsauer Klostermuseum

Auf einen weiteren Figurenfries am Südturm kann auch aus einer Bemerkung des Chronisten Trithemius geschlossen werden. Im Zusammenhang mit der handwerklichen Arbeit der Bärtlinge berichtet er, diese hätten das Kloster und das ganze Kirchengebäude auf schöne Art erbaut, *wie es im Bildwerk [sculptura] der Türme noch heute zu erkennen ist*.¹³⁶ Trithemius spielt mit dieser Formulierung wahrscheinlich nicht auf die Darstellung der Bärtlinge am Figurenfries an, sondern nennt diesen vielmehr als ein herausragendes Beispiel ihrer Werke. Er bezieht sich dabei explizit nicht auf einen Turm, sondern auf die Türme im Plural, so dass er die von ihm erwähnte *sculptura* an beiden Türmen gesehen haben muss.

Unterhalb des „betenden Mönchs“ ist eine beschädigte Leiste zu erkennen, die als Standplatte aufgefasst wird.¹³⁷ Die Knie sind gebeugt. Denkt man sich die Gestalt entsprechend der Aufstellung im Klostermuseum stehend, dann befindet sich der Oberkörper in Rücklage, so dass der linke Unterarm mit flach ausgestreckter Hand nach oben weist. Da die rechte Hand in der seitlichen Ansicht nicht zu erkennen ist, sind beide Handflächen als zum Gebet zusammengelegt aufzufassen. Die Haare fallen in breiten Strähnen auf die Stirn; eine Tonsur fehlt. Das Gesicht ist bartlos. Der Mann ist mit einem langen, gürtellosen Gewand bekleidet, an dem keine Kapuze zu erkennen ist. Unterhalb des Knies ist in stark stilisierter Form ein fächerartiger Faltenwurf angedeutet. Die technische Ausführung ist recht unbeholfen: Der Hals ist zu dick, der Rücken buckelig, der Oberarm scheint zu fehlen, so dass der Unterarm direkt am Körper ansetzt. Die Interpretation des „betenden Mönchs“ wird dadurch erschwert, dass die Steinoberfläche durch zahlreiche, teilweise mit Mörtel ergänzte Beschädigungen und Abreibungen, außerdem auch durch Verwitterung verändert ist. Am unteren Saum des Gewands ist ein großes Stück ausgebrochen, so dass nicht zu entscheiden ist, ob hier ursprünglich Füße vorhanden waren. Wie sehr die Oberfläche in Mitleidenschaft gezogen ist, zeigt sich auch daran, dass das ursprünglich sicherlich vorhandene Ohr mittlerweile fehlt. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass einzelne Details möglicherweise ursprünglich aufgemalt waren.¹³⁸

Karl Greiner hielt die von ihm gefundene Figur in seiner 1929 erschienenen Geschichte des Klosters Hirsau zunächst für einen Novizen. Er stellte deshalb die letztlich richtige Überlegung an, dass am Südturm der Dienst der Mönche dargestellt gewesen sei. Den Betenden beschrieb er als halbkniend oder sich verbeugend. Dies lässt darauf schließen, dass er von einer horizontalen Ausrichtung des Reliefsteins ausging.¹³⁹ In seiner Schrift über die astronomische Deutung des Figurenfrieses rückte er dann allerdings von dieser Annahme ab. Nunmehr schrieb er der Gestalt ein „nach oben schwebendes Aussehen“ mit rück-

wärts gebeugtem Oberkörper und aufwärts gerichtetem Blick zu, die Mitte des Bogens der Ekliptik zwischen dem Widderpunkt (Frühlings-Tag-und-Nacht-Gleiche) und der Sommersonnenwende darstellend.¹⁴⁰

Ulrike Kalbaum hat 2013 dem „betenden Mönch“ eine ausführliche Untersuchung gewidmet. Aufgrund von Vergleichen mit anderen Skulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts kommt sie zum überzeugenden Ergebnis, dass der Reliefstein als Teil einer mehrfigurigen Komposition tatsächlich ursprünglich waagrecht angeordnet war. Sie nimmt an, dass diese aus einer zentralen Gestalt und zwei gebeugten Kniefiguren zu beiden Seiten bestand. Das lange Kleid hält sie am ehesten für eine Albe, ein liturgisches Gewand für den Altar, das auch von Engeln getragen werde. Ob mit der Figur ein Mönch als Vertreter des Konvents dargestellt ist, oder aber einer der Gründer des Aureliusklosters oder Abt Wilhelm, lässt sie mangels Inschriften oder sonstiger Textquellen indes offen.¹⁴¹ Gegenüber den Mittelfiguren am Eulenturm stellt sie einige stilistische Gemeinsamkeiten, aber auch deutliche Unterschiede fest.¹⁴² Bei jenen treten die Gliedmaßen durch die Kleidung deutlicher hervor; zudem sind sie wesentlich detailreicher ausgeführt.

Als Anbringungsort wird neben dem Südturm, vor dem der Bildstein gefunden wurde, auch das Tympanon (Bogenfeld) des heute weitgehend zerstörten Westportals der Klosterkirche in Erwägung gezogen (Abb. 2).¹⁴³ Abb. 29 zeigt die Rekonstruktion des Türbogens analog zum heute noch vollständig erhaltenen Nordportal am Querhaus, dessen stufenförmiger Gewändeaufbau dem auf der Südseite des Westportals in den unteren Steinlagen noch original erhaltenen Gewände entspricht.¹⁴⁴ Die Breite des Tympanons betrug ca. 3,31 m. Der ca. 1,30 m lange¹⁴⁵ Reliefstein mit dem „betenden Mönch“ wurde im richtigen Maßstab rechts regelrecht und links spiegelverkehrt ins Tympanon projiziert. Es zeigt sich, dass die vertikale „Standplatte“ mit der Halbkreisform der innersten Archivolte kollidiert, so dass für eine zentrale Figur kein Platz mehr übrig ist. Es ist damit nicht davon auszugehen, dass der „betende Mönch“ vom Tympanon des ehemaligen Westportals stammt.

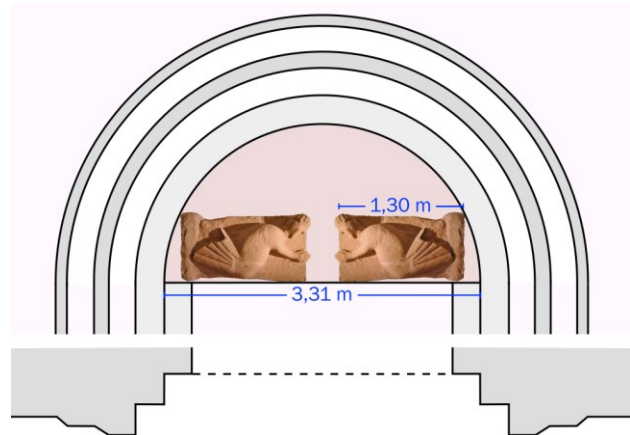


Abb. 29: Der „betende Mönch“ am Tympanon des Westportals

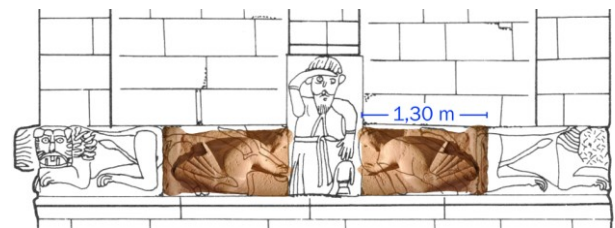


Abb. 30: Der „betende Mönch“ am Figurenfries

In Abb. 30 wurde dasselbe Procedere in einer Zeichnung der Westseite des Figurenfrieses am Eulenturm wiederholt.¹⁴⁶ Auf der linken Seite passt der „betende Mönch“ genau zwischen den Ecklöwen und die Mittelfigur. Dagegen ist rechts der Platz etwas knapp, weil der Quader, der den Löwen trägt, hier etwas länger ist als auf der linken Seite. Da, wie erwähnt, die Wandgliederung des Südturms derjenigen des Eulenturms zumindest ungefähr entsprach, ist mit einiger Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass es auch am Südturm Mittelfiguren gab, über denen sich die Mittellisenen des dritten Turmgeschosses aufbauten. Außerdem ist auch das Vorhandensein von Ecklöwen durch das erwähnte Fragment gesichert. Wenn wir – ausgehend vom Fundort vor der Westseite des Turmstumpfs – annehmen, dass der „betende Mönch“ an der Westseite des Frieses angebracht war, dann besetzte er dort den Raum zwischen der Mittelfigur und dem südlichen Ecklöwen. Als Mittelfigur wäre am ehesten Christus oder Maria zu vermuten. Auf deren Nordseite befand sich, wie in Abb. 30 gezeigt, vermutlich eine dem „betenden Mönch“ ähnliche Figur, die sich ihr ebenfalls zuwandte. Die vorhandenen stilistischen Unterschiede gegenüber den Figuren am Nordturm sprechen nicht zwingend gegen diesen Anbringungsort. Zum Ersten ist der „betende Mönch“ nur bedingt mit den Mittelfiguren vergleichbar, da er in seitlicher Ansicht dargestellt ist, jene jedoch en face. Zum Zweiten ist es möglich, dass der Fries am Südturm früher hergestellt wurde, so dass bis zur Fertigstellung der Figuren am Nordturm eine gewisse künstlerische Entwicklung stattfand. Zum Dritten ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass die verschiedenen Figuren vom gleichen Bildhauer geschaffen wurden.

Wie in *Abb. 28* zu erkennen ist, überragen die Fingerspitzen die Oberseite des Steins. Sie ist auffallend glatt und wirkt wie gesägt.¹⁴⁷ Offenbar wurde der Stein nach der Herstellung der Skulptur hier noch gekürzt. Dass dies in jüngerer Zeit geschah, ist nicht anzunehmen; dazu bestand kein Anlass. Dagegen ist sehr wohl denkbar, dass der Platz zwischen dem Ecklöwen und der Mittelfigur etwas zu knapp war. Das Problem konnte jedoch dadurch behoben werden, dass der Quader zur Mittelfigur hin unter Schonung der Hand des „betenden Mönchs“ etwas zurückgenommen wurde. Die nachträgliche Kürzung bestätigt zudem die Annahme einer horizontalen Anbringung: Hätte der „betende Mönch“ in vertikaler Aufstellung die Mittelfigur gebildet, hätte sich dieser Platzmangel nicht einstellen können, so dass auch kein Grund bestanden hätte, den Stein an der Oberseite zu kürzen. Ulrike Kalbaum weist darauf hin, dass auch die „Standplatte“ kein Argument dafür ist, dass der „betende Mönch“ als Mittelfigur aufgestellt war. Die Mittelfiguren des Nordturms besitzen nämlich keine Standplatte; sie stehen auf separaten Gesimsblöcken.¹⁴⁸

Bleibt die Frage, welchem Zweck die Leiste am Fußende der Figur diene. Möglicherweise sollte sie eine optische Abtrennung zwischen dem Mönch und dem Hinterteil des Löwen herstellen. Vielleicht war sie sogar Teil eines rechtwinkligen oder bogenförmigen Rahmens, der vom Fußende des Mönchs bis zur Mittellinie reichte und das Bildfeld umfasste. Dass ein solcher am Nordturm fehlt, spricht nicht gegen diese Annahme. Eine Rahmung der Bildfelder am Südturm hätte den höheren Rang der Mönche gegenüber den am Nordturm dargestellten Laienbrüdern, die eine Stellung minderen Rangs innehatten,¹⁴⁹ zusätzlich zur bevorzugten Himmelsrichtung (Südseite) noch weiter hervorgehoben. Im gleichen Sinne ist vielleicht aufzufassen, dass die Bärtlinge von Tieren umgeben sind (die aber als wichtige Bedeutungsträger dienen), während dem „betenden Mönch“ der Platz neben einer zentralen heiligen Figur, am ehesten Christus oder Maria, zukam.

Ein weiteres Indiz, dass der Figurenfries des Südturms anders ausgeführt war als derjenige des Nordturms, ergibt sich aus einer Bildquelle des 17. Jahrhunderts. Nachdem bis dahin eine gravierte Zinnplatte auf dem Sarg des Herzogs Wilhelm Ludwig von Württemberg als einzige zeitgenössische Darstellung des noch unzerstörten Klosters gegolten hatte, wies 2008 Albrecht Ernst auf eine lavierte Federzeichnung aus dem Jahr 1677 hin (*Abb. 31*),¹⁵⁰ die heute im Hauptstaatsarchiv Stuttgart aufbewahrt wird.¹⁵¹ Wilhelm Ludwig war im selben Jahr erst 30-jährig in Hirsau plötzlich verstorben, wohl an den Komplikationen einer Gallenkolik mit nachfolgender Sepsis (Blutvergiftung).¹⁵² Die Zeichnung, in deren runde Umrahmung die Worte *Gottes Wille mein Trost* eingeschrieben sind, zeigt die trauernde Witwe Magdalena Sibylla mit dem Sarg des Herzogs vor dem Hirsauer Kloster und Jagdschloss. Sie stammt von einem unbekannten Autor mit den Initialen „EWB“, der für die junge Witwe drei Trostgedichte verfasste, die er jeweils mit einer Zeichnung illustrierte.

Für uns von besonderem Interesse ist die Darstellung der südlichen Wand des Südturms, die von dem zum Himmel weisenden rechten Arm der Herzogin teilweise überdeckt ist. *Abb. 32* zeigt einen Ausschnitt der Zeichnung in starker Vergrößerung. Das



Abb. 31: Trostbild mit der Witwe Magdalena Sibylla aus dem Jahr 1677 (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, J 67 Bü 7 I)



Abb. 32: Ausschnitt in starker Vergrößerung

unterste Turmgeschoss ist durch ein Gebäude verdeckt. Gleich wie am Eulenturm ist die Wand des zweiten Turmgeschosses durch drei und die Wand des dritten Turmgeschosses durch zwei Blendbögen gegliedert. Der untere Bereich des dritten Turmgeschosses ist auf beiden Seiten durch rote Pfeile markiert. Hier hat der Zeichner die Wandoberfläche durch sechs kurze und kräftige, teils gebogene braune Federstriche unterschiedlicher Länge gegliedert, die nach oben ungefähr bis zu einem Viertel der Geschosshöhe reichen. Der dritte Strich von links ist wegen der darüber gelegten grauen Lavierung nur undeutlich zu erkennen. Oberhalb werden die Lisenen und Blendbögen durch deutlich blässere Striche angedeutet.

Die unregelmäßige Linienführung ist nicht auf das Unvermögen des Zeichners, sondern auf den Umstand zurückzuführen, dass ihm zwischen der linken Turmecke und dem Arm der Witwe zur Darstellung der Wandgliederung nur ein Raum mit ca. 3,5 mm Breite – gemessen in Höhe des Figurenfrieses – zur Verfügung stand. Deutlich ist aber die Absicht zu erkennen, die Wandoberfläche im unteren Viertel des Turmgeschosses anders darzustellen als im oberen Bereich. Die sechs kurzen vertikalen Striche sollen offenbar den Figurenfries andeuten. Die beiden Striche auf der linken Seite, die an den oberen Enden zueinander gebogen sind, lassen an eine aufrecht stehende Gestalt denken, die sich westlich der Mittellisene befand. Der Fries wäre dann auf der Südseite des Turms deutlich anders ausgestaltet gewesen als der Fries am Nordturm, der seitlich der Mittellisenen nur ungefähr halb so hoch ist wie die Mittelfiguren, und auch anders als wir es nach *Abb. 30* für die Westseite vermutet haben. Leider ließ der beschränkte Platz keine detaillierte Darstellung zu, so dass wir der Zeichnung keine weiteren Informationen über die genaue Gestaltung des Frieses entnehmen können. Immerhin haben wir den bisher einzigen bildlichen Hinweis auf den Fries am Südturm vor uns, denn die übrigen bekanntgewordenen Abbildungen aus der Zeit, als der Südturm noch aufrecht stand, bringen den Fries nicht zur Darstellung.

Da am Nordturm der Lebensbogen der Bärtlinge gezeigt wird, ist für den Fries des Südturms eine analoge Darstellung für die Mönche zu erwarten. Auf dessen westlicher Seite dürfte dann ein Mönch in jungen Jahren abgebildet gewesen sein. Falls der „betende Mönch“ tatsächlich von der Westseite des Frieses stammt, könnte Karl Greiner mit seiner ursprünglichen Vermutung, es handle sich um die Darstellung eines Novizen, nahe bei der Wahrheit gelegen haben. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass der „betende Mönch“ wie der junge Bärtling auf der Westseite des Nordturms kniend dargestellt ist, wenn auch mit völlig verschiedenem Gestus. Während der Lisenenträger auf der Südseite des Eulenturms die Laienbrüder als körperlich arbeitende Menschen charakterisiert, gab es am Südturm möglicherweise ein Gegenstück, das den liturgischen Dienst der Mönche repräsentierte. Die vielleicht in den beiden linken kurzen, zueinander gebogenen Strichen in *Abb. 32* erkennbare Gestalt könnte einen Mönch darstellen, der wie der Lisenenträger am Eulenturm ebenfalls aufrecht stand. Das am Fries des Eulenturms festgestellte Thema lässt sich auch auf die gesamte Doppelturmanlage übertragen, wahrscheinlich unterstützt durch die jeweils zwölf Tore andeutende Wandgliederung der beiden Türme: Die Klosterbewohner, Mönche wie Laienbrüder, verdienen sich durch ihren Dienst, jeder auf seine Weise, den Eingang ins Paradies, ins Himmlische Jerusalem.

In der Vita Abt Wilhelms, der 1091 kurze Zeit nach der Weihe der Peter-und-Pauls-Kirche gestorben war, wird die Arbeitsteilung zwischen den Mönchen und den Laienbrüdern beschrieben. Der Text macht zwar einerseits den Rangunterschied zwischen ihnen deutlich, bringt aber gleichermaßen auch die Hochachtung vor dem Dienst der Bärtlinge zum Ausdruck: *In der Tat hat der lebenswürdige Vater, glühend vor Eifer für ihr Seelenheil, als Erster eingeführt, dass sich die Mönche bei den Verrichtungen außerhalb des Klosters den treuen Dienst der Laienbrüder zunutze machen, und sich die Laien im Gegenzug ebenso von den Mönchen, was das Heil ihrer Seelen anbelangt, leiten lassen und deren klösterliche Zucht nachahmen, um außerhalb des Klosters imstande zu sein, für sich die rechten Sitten zu bewahren. [...] Denn jenen sind alle innerhalb und außerhalb des Klosters zu verrichtenden Arbeiten übertragen, die sie so zuverlässig, ehrlich und gründlich ausführen und verwalten, als wenn sie ihnen von Gott anvertraut worden wären.*¹⁵³ Diese Formulierung lässt keinen Zweifel, dass die Laienbrüder trotz ihrer untergeordneten Stellung gleichermaßen wie die Mönche das ewige Heil erlangen, da auch ihre Arbeit gottgefällig ist. Man kann die Vita in diesem Punkt als literarisches Gegenstück zum Figurenfries auffassen. Beide liegen wohl auch zeitlich nicht weit auseinander. Denis Drumm geht neuerdings davon aus, dass die Vita als Ganzes erst nach 1107 niedergeschrieben wurde.¹⁵⁴ Als Hintergrund ihrer Entstehung in der damaligen Phase des

klösterlichen Umbruchs nimmt er ein großes Maß an Unsicherheit und das Bestreben einer Identitätsfindung oder -bildung an. Die gleiche Motivation dürfte auch das außerordentlich selbstbewusste Bildprogramm an den Türmen bestimmt haben, denn es wirkte zweifellos identitätsstiftend.

Abbildungsnachweis

Abb. 2: Rekonstruierter Grundriss nach OTTO TESCHAUER: *Die Ruinenstätte und ihre Erforschung. Zur Geschichte der Grabungen*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 73–137, hier S. 137 Abb. 98, Vorkirche I nach S. 87 Abb. 58.
Abb. 8: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, *Cod. hist. fol. 415*, fol. 17v, zugänglich unter:
URL <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349406464/page/40> (Stand: 16.05.2019).

Abb. 9: Universitätsbibliothek Heidelberg, *Cod. Sal. X 16*, Ausschnitt fol. 2v (*Liber Scivias*), zugänglich unter:
URL <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/salX16/0006> (Stand: 16.05.2019).

Abb. 12: Badische Landesbibliothek Karlsruhe, *K 1001*, Foto der verschollenen Doppelseite fol. 144v/145r im Bildarchiv Marburg: *Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg*: Aufnahme-Nr. 144.528. Bildlink:
URL <http://www.bildindex.de/document/obj05234908?medium=mi00812b11> (Stand: 16.05.2019).

Abb. 15: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, *Cod. bibl. fol. 23*, fol. 6v (*Stuttgarter Psalter*), zugänglich unter:
URL <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059/page/16> (Stand: 16.05.2019).

Abb. 16: *Wikimedia Commons*, File: *Riding goats Abbatale Mozac 2007 06 30.jpg*, gemeinfreies Werk, Urheber: MARIE-LAN NGUYEN,
URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riding_goats_Abbatale_Mozac_2007_06_30.jpg?uselang=de (Stand: 16.05.2019).

Abb. 17: Fitzwilliam Museum Cambridge, *Ms. 330*, fol. 4. Zugänglich unter: *Wikimedia Commons*, File: *Wheel-fortune-ages-of-man-theophilus-wm-de-brailles-c1240.jpg*, public domain,
URL <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wheel-fortune-ages-of-man-theophilus-wm-de-brailles-c1240.jpg> (Stand: 16.05.2019).

Abb. 23: *Wikimedia Commons*, File: *San Benedetto sulla Loira nartece.JPG*, gemeinfreies Werk,
URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Benedetto_sulla_Loira_nartece.JPG?uselang=de (Stand: 16.05.2019).

Abb. 24: *Morgan-Beatus*, Pierpont Morgan Library New York, *MS 644*, fol. 222v. Zugänglich unter: *Wikimedia Commons*, File: *Maius - Commentary on the Apocalypse - Google Art Project.jpg*, public domain,
URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maius_-_Commentary_on_the_Apocalypse_-_Google_Art_Project.jpg (Stand: 16.05.2019).

Abb. 25: *Wikimedia Commons*, File: *Civate, affreschi 02.jpg*, gemeinfreies Werk,
URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Civate,_affreschi_02.jpg?uselang=de (Stand: 16.05.2019).

Abb. 27: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 522 Abb. 445 (Ausschnitt).

Abb. 30: Grundlage der Grafik: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, Beilage 11 (Ausschnitt).

Abb. 31 u. Abb. 32: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, *J 67 Bü 7 I*.

Die Grafik von Abb. 29 und die restlichen Fotografien stammen vom Verfasser.

Anmerkungen

Die Bibelzitate folgen der *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, Editio quinta, hrsg. v. ROBERT WEBER, ROGER GRYSOON u. a., Stuttgart, 2007.

Übersetzung nach AUGUSTIN ARNDT: *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Mit dem Urtexte der Vulgata*, Regensburg, Rom u. New York, 1899 (Bd. 1), 1900 (Bd. 2), 1901 (Bd. 3). Die Bibelzitate sind an die aktuelle Rechtschreibung angepasst.

- ¹ *Vita Willihelmi Abbatis Hirsaugiensis*, bearb. v. WILHELM WATTENBACH, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* 12, Hannover, 1856, S. 209–225, hier S. 220. Hier wird eine Bauzeit von neun Jahren angegeben; im zehnten Jahr sei die Kirche geweiht worden. Aus der Weihe am 02.05.1091 ergibt sich ein Baubeginn 1082.
- ² *Codex Hirsaugiensis*, bearb. v. EUGEN SCHNEIDER, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte* 10, 1887, Anhang S. 1–78 (*Württembergische Geschichtsquellen*), hier S. 21 (fol. 21a).
- ³ KARL KLAIBER: *Das Kloster Hirsau*, Tübingen, 1886, S. 78.
- ⁴ KARL GREINER u. SIEGFRIED GREINER: *Hirsau. Seine Geschichte und seine Ruinen*, 14. Aufl., Pforzheim, 1993, S. 37.
- ⁵ Rekonstruierter Grundriss nach OTTO TESCHAUER: *Die Ruinenstätte und ihre Erforschung. Zur Geschichte der Grabungen*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 73–137, hier S. 137 Abb. 98, Vorkirche I nach S. 87 Abb. 58.
- ⁶ ERNST FIECHTER: *Das Westwerk an der Klosterkirche von St. Peter und Paul in Hirsau*, in: *Württembergische Vergangenheit*, Stuttgart, 1932, S. 135–162, hier S. 160, S. 162. Für einen nachträglichen Anbau des Vorhofs spricht der Grabungsbefund: FIECHTER konnte bei seiner Grabung 1931 feststellen, dass die beiden Seitenwände der Vorkirche keinen Anschluss an die Westmauer der Basilika besitzen (S. 140).
- ⁷ STEFAN KUMMER: *Die Gestalt der Peter-und-Pauls-Kirche in Hirsau. Eine Bestandsaufnahme*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 199–208, hier S. 205.
- ⁸ OTTO TESCHAUER (wie Anm. 5), S. 93.
- ⁹ ERNST FIECHTER (wie Anm. 6), S. 146.
- ¹⁰ STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 208.
- ¹¹ STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 206.
- ¹² STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 205 f.
- ¹³ ERNST FIECHTER (wie Anm. 6), S. 162.
- ¹⁴ RICHARD STROBEL: *Die romanische Bauplastik in Hirsau*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 209–244, hier S. 217.
- ¹⁵ GEORG HEINRICH KRIEG VON HOCHFELDEN: *Die alten Gebäude des ehemaligen Kloster Hirschau*, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 4, 1835, Sp. 101–107 u. Sp. 259–264: Beschreibung u. Deutung des Frieses Sp. 261 ff., Zitate Sp. 263.
- ¹⁶ TRITHEMIUS (JOHANNES VON TRITTENHEIM): *Annales Hirsaugienses*, Bd. 1, hrsg. v. JOHANNES GEORG SCHLEGEL, St. Gallen, 1690, S. 229. Im Autographen des TRITHEMIUS: Bayerische Staatsbibliothek München, *Clm 703*, fol. 109v. Zugänglich unter: URL http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00092706/image_269 (Stand: 16.05.2019).
- ¹⁷ KLAUS SCHREINER: *Hirsau und die Hirsauer Reform. Spiritualität, Lebensform und Sozialprofil einer benediktinischen Erneuerungsbewegung im 11. und 12. Jahrhundert*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 2: *Geschichte, Lebens- und Verfassungsformen eines Reformklosters*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 59–84, hier S. 73.
- ¹⁸ FRANZ STECK: *Das Kloster Hirsau, historisch-topographisch beschrieben*, Calw, 1844: Abdruck der Beschreibung KRIEG VON HOCHFELDENS S. 269–282, eigene Deutung des Frieses S. 284–289, Zitat S. 289.
- ¹⁹ HEINRICH MERZ: *Uebersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale christlicher Architektur und Skulptur in Schwaben. Die germanischen Bauten*, in: *Kunstblatt* (Beilage zum Morgenblatt für gebildete Leser) 26, 1845, S. 349 ff., S. 361 f., S. 365 f. u. S. 373–376, hier S. 374 f., Zitat S. 375.
- ²⁰ KARL KLAIBER (wie Anm. 3), S. 78–82, Zitat S. 79.
- ²¹ ADOLF METTLER: *Laienmönche, Laienbrüder, Conversen, besonders bei den Hirsauern*, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte* 41, 1935, S. 201–253, hier 235 f. Vgl. *Codex Hirsaugiensis* (wie Anm. 2, S. 9 (fol. 5a) und *Vita Willihelmi Abbatis Hirsaugiensis* (wie Anm. 1), S. 219.
- ²² ADOLF METTLER (wie Anm. 21), S. 239, S. 245.
- ²³ KLAUS SCHREINER (wie Anm. 17), S. 74 f. METTLER (wie Anm. 21, S. 242 f.) ging dagegen noch davon aus, dass die Laienbrüder ausnahmsweise sogar dem hohen, in der Hauptsache jedoch dem niederen Adel entstammten.
- ²⁴ KARL KLAIBER (wie Anm. 3), S. 80.
- ²⁵ EUGEN KEPPLER: *Der Hirsauer Bilderfries*, in: *Archiv für christliche Kunst* 8, 1890, S. 6 ff., S. 12–16, S. 19 ff., S. 26–29, S. 39–42, S. 47–51 u. S. 79–82, hier S. 6.
- ²⁶ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 28.
- ²⁷ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 14.
- ²⁸ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 27.
- ²⁹ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), Zitat S. 15, S. 51.

- ³⁰ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 19 f.
- ³¹ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 13.
- ³² EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 40.
- ³³ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 48 ff.
- ³⁴ FRIEDRICH LAUCHERT: *Geschichte des Physiologus*, Straßburg, 1889, S. 1 f., S. 65.
- ³⁵ JAN FASTENAU: *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen, 1907, S. 1–5, Zitat S. 3.
- ³⁶ JAN FASTENAU (wie Anm. 35), S. 4. FASTENAU bringt diese Tiere mit der *caprea* oder *dorcas* des Physiologus, also mit der Steingeiß in Verbindung. Die Bocksbarthe weisen jedoch eindeutig auf Böcke; die Steingeiß ist auf der Nordseite dargestellt.
- ³⁷ BARTHOLOMÄUS HANFTMANN: *Hessische Holzbauten. Beiträge zur Geschichte des westdeutschen Hauses und Holzbaues, zur Führung durch L. Bickell: „Hessische Holzbauten“*, Marburg, 1907, S. 163.
- ³⁸ ERICH JUNG: *Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Geistesform*, München, 1922, S. 154–170, Zitate S. 154, S. 165.
- ³⁹ WILHELM SCHNEIDER: *Die Heidenpriester vom Hirsauer Eulenturm*, in: *Arbeiten zur alamannischen Frühgeschichte XI*, 1984, S. 577–613, Zitat S. 582. KLAUS GRAF (Rezension *Wilhelm Schneider, Arbeiten zur alamannischen Frühgeschichte* ...), in: *Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte* 29, 1993, S. 200–204) muss im Rahmen seiner anerkennenden Bewertung von SCHNEIDERS „monumentalem“ wissenschaftlichem Lebenswerk doch anmerken, dessen Deutung der romanischen Bildwerke am Eulenturm sei „einer der (wenigen) Fälle, mit denen Schneider den Raum ernsthafter Diskussion verlassen hat“.
- ⁴⁰ Vgl. ANTON MAILLY: *Die Hirsauer Turmskulpturen*, in: *Die christliche Kunst*, Jg. 1925/26, S. 300–305, hier S. 301. MAILLY äußert gegenüber den Thesen ERICH JUNG (wie Anm. 38) grundsätzliche Kritik. Dessen Werk sei „gänzlich misslungen“.
- ⁴¹ RICHARD WIEBEL: *Das Schottentor. Kulturhistorische Auslegung des Portalbildwerkes der St. Jacobskirche in Regensburg*, Augsburg, 1927: zum Weltgericht und den vier Himmelsrichtungen insbes. S. 8, S. 13 ff., zum Eulenturm S. 11.
- ⁴² KARL GREINER: *Der astronomische Figurenfries am Hirsauer Klosterturm*, Calw, 1934: Größe und Umlaufgeschwindigkeit der Planeten S. 23–27, Sonne S. 27 f., Mond S. 28 f. u. Mars S. 29 f.
- ⁴³ KARL GREINER (wie Anm. 42), S. 34 ff.
- ⁴⁴ FRANZ HAMMER: *Der Hirsauer Eulenturmfries in neuer Deutung*, in: *Schwaben. Monatshefte für Volkstum und Kultur*, Jg. 1942 Heft 1, S. 24–35, Zitate S. 28.
- ⁴⁵ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 29.
- ⁴⁶ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 29.
- ⁴⁷ Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, *Cod. hist. fol. 415*, fol. 17v, zugänglich unter: URL <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349406464/page/40> (Stand: 16.05.2019).
- ⁴⁸ PETER SPRINGER: *Trinitas – Creator – Annus. Beiträge zur mittelalterlichen Trinitätsikonographie*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, 1976, S. 17–45, hier S. 39.
- ⁴⁹ PETER SPRINGER (wie Anm. 48), S. 44, Annusbild in der Kathedrale von Aosta S. 35 u. Abb. 20 u. 21, Annusbild im *Liber Scivias* S. 37 u. Abb. 23.
- ⁵⁰ Universitätsbibliothek Heidelberg, *Cod. Sal. X 16*, Ausschnitt fol. 2v (*Liber Scivias*), zugänglich unter: URL <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/salX16/0006> (Stand: 16.05.2019).
- ⁵¹ WILFRIED WERNER: *Die mittelalterlichen nichtliturgischen Handschriften des Zisterzienserklosters Salem* (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg, Bd. 5), Wiesbaden, 2000, S. 314.
- ⁵² Vgl. GÉRARD DE CHAMPEAUX u. SÉBASTIEN STERCKX: *Einführung in die Welt der Symbole*, Würzburg, 1990, S. 459 f.
- ⁵³ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 32.
- ⁵⁴ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 33.
- ⁵⁵ Dies ist auch beim von KARL GREINER (wie Anm. 42, S. 29 Anm. 19) angeführten Kreuzabnehmerelief an den Externsteinen bei Detmold der Fall.
- ⁵⁶ Vgl. SICARDUS VON CREMONA: *Mitræ*, hrsg. v. JACQUES-PAUL MIGNE, in: *Patrologia Latina*, Bd. 213, Paris, 1855, Sp. 13–436, hier Sp. 232 C. Das Zitat lautet richtig: *Annus est generalis Christus, cujus membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor evangelistae*.
- ⁵⁷ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 34.
- ⁵⁸ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 35.
- ⁵⁹ RICHARD STROBEL (wie Anm. 14), Zitate S. 212 f., S. 217.
- ⁶⁰ Vgl. JOACHIM WIESENBACH: *Wilhelm von Hirsau. Astrolab und Astronomie im 11. Jahrhundert*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991, Teil 2: Geschichte, Lebens- und Verfassungsformen eines Reformklosters*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 109–154, hier S. 135–142.
- ⁶¹ KARL GREINER (wie Anm. 42), S. 30 f.
- ⁶² Vgl. FELIX HEINZER: *Buchkultur und Bibliotheksgeschichte Hirsaus*, in: *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991, Teil 2: Geschichte, Lebens- und Verfassungsformen eines Reformklosters*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 259–296, hier S. 269 f. Die Doppelseite fol. 144v/145r ist seit dem 2. Weltkrieg verschollen. Es existiert jedoch ein vor 1938 entstandenes Foto des Bildarchivs Marburg: *Bildindex der Kunst und Architektur. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg*: Aufnahme-Nr. 144.528. Bildlink: URL <https://www.bildindex.de/document/obj22017588?medium=mi00812b11> (Stand: 16.05.2019).
- ⁶³ RICHARD STROBEL (wie Anm. 14), S. 216 Abb. 149.

- ⁶⁴ KLAUS SCHREINER (wie Anm. 17), S. 74 f., vgl. Anm. 23.
- ⁶⁵ JAN FASTENAU (wie Anm. 35), S. 3.
- ⁶⁶ JAN FASTENAU (wie Anm. 35), S. 3 f.
- ⁶⁷ HERMANN MENHARDT: *Wanderungen des ältesten deutschen Physiologus*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 74, 1937, S. 37 f.
- ⁶⁸ NIKOLAUS HENKEL: *Studien zum Physiologus im Mittelalter* (Hermæa. Germanistische Forschungen, N. F. Bd. 38), Tübingen, 1976, S. 59–66. Vgl. auch FELIX HEINZER (wie Anm. 62), S. 275.
- ⁶⁹ NIKOLAUS HENKEL (wie Anm. 68), S. 66 Anm. 30 u. FELIX HEINZER (wie Anm. 62), S. 275 Anm. 162.
- ⁷⁰ *Physiologus – Dicta Chrysostomi*, bearb. v. FRIEDRICH WILHELM, in: *Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrhunderts*, Abteilung B: *Kommentar*, München, 1916, S. 17–44, hier S. 27 f.: *Est et animal autula nomine acerrimum nimis • ita ut nullus uenatorum ei possit appropinquare. Habet enim cornua longa in similitudinem serre quibus secare potest maximas quercus. Zur Physiologusfassung Dicta Chrysostomi* NIKOLAUS HENKEL (wie Anm. 68), S. 29–34.
- ⁷¹ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 28: *Quando vero sitierit uenit ad flumen magnum eufraten et bibit.*
- ⁷² *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 28: [...] *et tunc quilibet uenatorum absconse audiens uocem eius currit • et ligatum inueniens occidit eum.*
- ⁷³ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 13, vgl. Anm. 31.
- ⁷⁴ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 28: *De qua re et tu qui profitearis abstinentiam confisus cornibus tuis • abscidisti forte detractationes • cupiditates • libidines • idest • secularem siluam et pompam diaboli • congaudent tibi angelice uirtutes. Duo cornua duo sunt testamenta • sed noli ludere cum uino in quo est luxuria ne te obliges et incidas in mscipulam diaboli qui te uidens obseptum uitio occidit • Vir autem sapiens et prudens a uino et muliere se auertit.*
- ⁷⁵ JAN FASTENAU (wie Anm. 35), S. 4.
- ⁷⁶ Vgl. EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 15.
- ⁷⁷ LIESELOTTE WEHRHAHN-STAUCH: Artikel *Bock*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, 2012, Sp. 314 ff.
- ⁷⁸ Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, *Cod. bibl. fol. 23*, fol. 6v (*Stuttgarter Psalter*), zugänglich unter: URL <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz307047059/page/16> (Stand: 16.05.2019).
- ⁷⁹ *Wikimedia Commons*, File: *Riding goats Abbatiale Mozac 2007 06 30.jpg*, gemeinfreies Werk, Urheber: MARIE-LAN NGUYEN, URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riding_goats_Abbatiale_Mozac_2007_06_30.jpg?uselang=de (Stand: 16.05.2019).
- ⁸⁰ LIESELOTTE WEHRHAHN-STAUCH (wie Anm. 77), Sp. 314.
- ⁸¹ SIGRID BRAUNFELS: Artikel *Widder*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, 2012, Sp. 526 ff. Vgl. auch GÉRARD DE CHAMPEAUX u. SÉBASTIEN STERCKX (wie Anm. 52), S. 316.: „Der Schafbock ist eine zahlreich belegte Variante des Opferlammes und insbesondere des Lammes Gottes, das sich für das Heil der Sünder dem Tode anheimgibt.“
- ⁸² KARL KLAIBER (wie Anm. 3), S. 79, vgl. Anm. 20.
- ⁸³ KARL GREINER (wie Anm. 42), S. 24.
- ⁸⁴ JAN FASTENAU (wie Anm. 35), S. 4.
- ⁸⁵ Vgl. KLAUS SCHREINER (wie Anm. 17), S. 75.
- ⁸⁶ ADOLF METTLER (wie Anm. 21), S. 252 f.
- ⁸⁷ *Lorscher Spottgedicht*, abgedruckt in: *Codex Laureshamensis*, Bd. 1, hrsg. v. KARL GLÖCKNER, Darmstadt, 1929, S. 419–422, hier S. 421 Verse 94 ff.: *Sunt quia prolixis barbis, ad pectora pexis, Deformes, hirti, reuera moribus hirci, Barbis hircorum, similes laruis tragicorum.*
- ⁸⁸ Zusammenfassung der Verse 97–112 nach ADOLF METTLER (wie Anm. 21), S. 253.
- ⁸⁹ STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 208, vgl. Anm. 10.
- ⁹⁰ RICHARD WIEBEL (wie Anm. 41), S. 11.
- ⁹¹ EUGEN KEPPLER (wie Anm. 25), S. 49 Anm. 1. Vgl. *Jüngerer deutscher Physiologus*, bearb. v. FRIEDRICH WILHELM, in: *Denkmäler deutscher Prosa des 11. und 12. Jahrhunderts*, Abteilung A: *Text*, München, 1914, S. 5–28, hier S. 21: *Ein tier heizit dorcon steingeiz*. In der nur fragmentarischen ältesten Übersetzung im *Cod. Vind.* 223 der ÖNB fehlt dieser Teil.
- ⁹² Vgl. *Beiträge zur Landeskunde Oesterreich's unter der Enns*, Bd. 1, Wien, 1832, S. 318.
- ⁹³ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 31.
- ⁹⁴ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 31 f.: *De hac Physiologus dicit quia amat montes altos et pascitur in conuallibus montium. Est enim satis preciosum animal preuidens omnia a longe nimis bene • ita ut si in alia regione homines uiderit ambulantes mox recognoscit si sint uenatores uel uiatores.*
- ⁹⁵ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 32: *Conuertere fratruelis meus et similis esto capree hinnuloque ceruorum • super montes conuallium. Quoniam igitur acutissimam aciem oculorum habet caprea prospiciensque a longe uenatorum insidias.*
- ⁹⁶ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 32: *Et antequam in laqueum incidamus diaboli nos intentius prouidendo contegit.*
- ⁹⁷ JOACHIM POESCHKE: Artikel *Rad*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, 2012, Sp. 492 ff.
- ⁹⁸ MATTHIAS VOLLMER: *Fortuna Diagrammatica. Das Rad der Fortuna als bildhafte Verschlüsselung der Schrift De Consolatione Philosophiae des Boethius*, Dissertation Freie Universität Berlin 2007, Frankfurt a. M., 2009, S. 142.
- ⁹⁹ MATTHIAS VOLLMER (wie Anm. 98), S. 217.

- ¹⁰⁰ Fitzwilliam Museum Cambridge, Ms. 330, fol. 4. Zugänglich unter: *Wikimedia Commons*, File: *Wheel-fortune-ages-of-man-theophilus-wm-de-brailes-c1240.jpg*, public domain, URL <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wheel-fortune-ages-of-man-theophilus-wm-de-brailes-c1240.jpg> (Stand: 16.05.2019).
- ¹⁰¹ MATTHIAS VOLLMER (wie Anm. 98), S. 215.
- ¹⁰² Vgl. GÉRARD DE CHAMPEAUX u. SÉBASTIEN STERCKX (wie Anm. 52), S. 26 f.
- ¹⁰³ ÜLRIKE KALBAUM: *Romanische Türstürze und Tympana in Südwestdeutschland. Studien zu ihrer Form, Funktion und Ikonographie* (Studien zur Kunst am Oberrhein, Bd. 5), Münster, 2011, S. 259 f. u. S. 514 Abb. 36 sowie S. 351 ff. u. S. 535 Abb. 78.
- ¹⁰⁴ FRANZ HAMMER (wie Anm. 44), S. 27.
- ¹⁰⁵ JÜRGEN SYDOW: *Geschichte der Stadt Tübingen*, Bd. 1, Tübingen, 1974, S. 49 f., S. 52.
- ¹⁰⁶ J. B. AUBERGER u. J. GRÉAL: *Vézelay. Führer durch die Basilika*, Paris, 2006, S. 34, Beschreibung der mystischen Mühle S. 24 f.
- ¹⁰⁷ *Physiologus – Dicta Chrysostomi* (wie Anm. 70), S. 18: *Et si [...] ueniet ei odor uenatoris ad nasum • statim cum cauda delet post se uestigia sua • quocumque ierit • ut non secutus uenator uestigia capiat eum. [...] Cum dormierit leo uigilant oculi eius in aperiendo. [...] Cum leena peperit catulum mortuum eum generans custodit tribus diebus • donec ueniens pater eius die tertio sufflat in faciem eius et uiuificat eum.*
- ¹⁰⁸ GUSTAV HEIDER: *Ueber Thier-Symbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst*, Wien, 1849, S. 19.
- ¹⁰⁹ GUSTAV HEIDER (wie Anm. 108), S. 34 f.
- ¹¹⁰ Nach FRANZ RONIG: *Die Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Verdun*, in: *Aachener Kunstblätter* 38, 1969, S. 7–212, hier S. 14: *Est leo sed custos, oculis quia dormit apertis, templorum idcirco ponitur ante foras.*
- ¹¹¹ *Wikimedia Commons*, File: *San Benedetto sulla Loira nartece.JPG*, gemeinfreies Werk, URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Benedetto_sulla_Loira_nartece.JPG?uselang=de (Stand: 16.05.2019).
- ¹¹² ANDREAS FLORIANCENSIS: *Vita Gauzlini abbatis Floriacensis monasterii*, bearb. v. ROBERT-HENRI BAUTIER u. GILLETTE LABORY, Paris, 1969, S. 80: *quod omni Gallie sit in exemplum*. Vgl. JEAN-MARIE BERLAND: *La Tour-porche de l'abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire. Problèmes nouveaux* (Bulletin de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais, Bd. 66), Orleans, 1984, S. 30.
- ¹¹³ JEAN-MARIE BERLAND (wie Anm. 112), S. 30, S. 31 Fig. 19.
- ¹¹⁴ *Morgan-Beatus*, Pierpont Morgan Library New York, MS M.644, fol. 222v. Zugänglich unter: *Wikimedia Commons*, File: *Maius - Commentary on the Apocalypse - Google Art Project.jpg*, public domain, URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maius_-_Commentary_on_the_Apocalypse_-_Google_Art_Project.jpg (Stand: 16.05.2019).
- ¹¹⁵ *Beatus von Saint-Sever*, Bibliothèque nationale de France Paris, Ms. lat. 8878, fol. 207v/208r.
- ¹¹⁶ GÜNTHER KÄLBERER: *Der Westbau der ehemaligen Abtei Moissac als Beispiel eines Vorhallenturmes. Ein mittelalterliches Bauwerk im Spannungsfeld funktionaler Anforderungen*, Dissertation Fakultät für Kulturwissenschaften, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2007: Lesterps S. 32 f., Moissac S. 221, S. 248. Im Gegensatz zu den von ihm angeführten Veröffentlichungen hält KÄLBERER den Hochsaal von Moissac allerdings eher für eine Nachgestaltung des Heiligen Grabes als für eine architektonische Umsetzung der Johannesapokalypse (S. 233, S. 251).
- ¹¹⁷ CHRISTIAN GENSBEITEL: *La Jérusalem Céleste au coeur de l'église. Le clocher roman de l'abbatiale Sainte-Marie de Saintes et son programme sculpté*, in: *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval* 32, 2016, S. 279–296, hier S. 286 ff.
- ¹¹⁸ GÜNTHER BANDMANN: *Die vorgotische Kirche als Himmelsstadt*, in: *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 6, 1972, S. 67–93, hier S. 77.
- ¹¹⁹ *Wikimedia Commons*, File: *Civate, affreschi 02.jpg*, gemeinfreies Werk, URL https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Civate,_affreschi_02.jpg?uselang=de (Stand: 16.05.2019).
- ¹²⁰ HELMUT STAMPFER u. HUBERT WALDER: *Romanische Wandmalerei im Vinschgau. Die Krypta von Marienberg und ihr Umfeld*, Bozen, 2002, S. 41.
- ¹²¹ Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. G. 124, gefunden in Trier, St. Paulin. Die Inschrift lautet: *Hic Sarracina quiescit in pace, quae vixit annos pl[us] m[inus] XXX. IIII filii titulum posuerunt.* – Hier ruht Sarracina in Frieden, die gelebt hat ungefähr 30 Jahre. Die vier Söhne haben den Grabstein gesetzt.
- ¹²² GÉZA JÁSZAI: Artikel *Himmlisches Jerusalem*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, 2012, Sp. 394–399, hier Sp. 398.
- ¹²³ JOSEPH SAUER: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg i. Br., 1902, S. 103.
- ¹²⁴ *Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben*, Bd. 1: *Die Hymnen des 5.–11. Jahrhunderts und die Irisch-Keltische Hymnodie*, bearb. v. CLEMENS BLUME (Analecta hymnica medii aevi 51. Thesauri Hymnologici Hymnarium), Leipzig, 1908, S. 110 f. Nr. 102: *Urbs beata Hierusalem, dicta pacis visio, Quae construitur in caelis vivis ex lapidibus.* Übersetzung nach: CLEMENS M. M. BAYER: *Die karolingische Bauinschrift des Aachener Domes*, in: *Der verschleierte Karl. Karl der Große zwischen Mythos und Wirklichkeit*, hrsg. v. MAX KERNER, Aachen, 1999, S. 445–452, hier S. 449.
- ¹²⁵ GÜNTHER BANDMANN: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, 11. Aufl., Berlin, 1998, S. 63.
- ¹²⁶ STEFAN WINTERMANTEL: *Abt Wilhelms Himmelsstadt. Der Grundriss von St. Peter und Paul in Hirsau und seine zahlensymbolische Deutung*, S. 29, S. 46. Zugänglich unter: URL <http://www.belsener-kapelle.de> (Stand: 16.05.2019).
- ¹²⁷ STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 206.

- 128 Eigene Messung zwischen der Südostecke des Stumpfs des Südturms und dem südlichen Eckpfeiler der Vorkirche I.
- 129 STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 206.
- 130 BEDA VENERABILIS: *Explanatio Apocalypseos*, bearb. v. ROGER GRAYSON, in: *Beda Venerabilis: Opera exegetica. 5. Explanatio Apocalypseos* (Corpus Christianorum, Series Latina, Bd. 121 A), Turnhout, 2001, S. 523, S. 527.
- 131 ARDO VON ANIANE: *Vita Benedicti Anianensis*, bearb. v. WALTER KETTEMANN, in: *Subsidia Anianensia. Überlieferungs- und textgeschichtliche Untersuchungen zur Geschichte Witiza-Benedikts, seines Klosters Aniane und zur sogenannten „anianischen Reform“*, Dissertation Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, 2000, S. 41–240, hier S. 166. Zum vermutlichen, aber nicht völlig gesicherten Baubeginn im Jahr 782: S. 47 u. Anm. 28, S. 165 Anm. 6.
- 132 *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, S. 522 Abb. 445 (Ausschnitt).
- 133 STEFAN KUMMER (wie Anm. 7), S. 205.
- 134 JOSEPH SAUER (wie Anm. 123), S. 89 f., S. 92–95.
- 135 KARL GREINER (wie Anm. 42), S. 12, S. 32, vgl. RICHARD STROBEL (wie Anm. 14), S. 235: Inv. Nr. 8508-197 (Hinterteil eines Löwen) u. Inv. Nr. 8508-198 (sogenannter betender Mönch).
- 136 TRITHEMIUS (wie Anm. 16), S. 228, *Clm* 703 fol. 109r: *ut in sculptura turrium hodie cernitur*.
- 137 RICHARD STROBEL (wie Anm. 14), S. 235.
- 138 ULRIKE KALBAUM: *Der „betende Mönch“ im Klostermuseum Hirsau. Überlegungen zu Memoria und Propaganda am Beispiel romanischer Fassadenreliefs*, in: *Hirsau. St. Aurelius. St. Peter und Paul. Klostergeschichte und -kultur* (Sonderdruck der Freunde Kloster Hirsau e.V. aus: *Einst & Heute. Historisches Jahrbuch für den Landkreis Calw*, Ausgabe 2013), 2013, S. 19–42, hier S. 27.
- 139 KARL GREINER: *Kloster Hirsaus Geschichte durch 11 Jahrhunderte*, Calw, 1929, S. 39, S. 110 f. Zitiert nach ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 20 f.
- 140 KARL GREINER (wie Anm. 42), S. 12 Anm. 13, S. 32 f., S. 37 f.
- 141 ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 28, S. 35.
- 142 ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 28 f.
- 143 ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 23, S. 27.
- 144 Die beiden Türgewände folgen der Darstellung des originalen südlichen Gewändes bei ERNST FIECHTER (wie Anm. 6), S. 136 Abb. 1. Die Breite des Tympanons ergibt sich aus der Durchgangsbreite auf der Innenseite und den Maßen am originalen südlichen Gewände, die vom Verfasser vor Ort abgenommen wurden.
- 145 ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 20.
- 146 *Hirsau. St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 1: *Zur Archäologie und Kunstgeschichte*, hrsg. v. LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG, Stuttgart, 1991, Beilage 11 (Ausschnitt).
- 147 ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 20 ff.
- 148 ULRIKE KALBAUM (wie Anm. 138), S. 21.
- 149 KLAUS SCHREINER (wie Anm. 17), S. 75.
- 150 ALBRECHT ERNST: *Älteste Ansicht des Klosters Hirsau vor der Zerstörung*, in: Rundbrief des Württembergischen Geschichts- und Altertumsvereins, Nr. 6, Oktober 2008, S. 11.
- 151 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, *J 67 Bü 7 I*. Die Blattgröße beträgt 20 × 33,4 cm.
- 152 Vgl. ALBRECHT LASS-ADELMANN: *O Hirsau, denke du zurück noch an mein Klagen ... Magdalena Sibylla von Württemberg und ihre Verbindung zu Hirsau*, in: *Hirsau. Kloster St. Peter und Paul* (Sonderdruck des Landkreises Calw und der Freunde Kloster Hirsau e.V. aus: *Der Landkreis Calw. Ein Jahrbuch*, Ausgabe 2009), 2009, S. 163–176, hier S. 164, S. 166. LASS-ADELMANN zitiert Auszüge aus der Leichenpredigt, in der die Krankengeschichte ausführlich geschildert wurde, sowie dem im Kirchenbuch mitgeteilten Sektionsbefund, enthält sich jedoch einer medizinischen Beurteilung. Das nach dem Mittagessen auftretende heftige *Grimmen im Leibe*, die rasche Verschlechterung (Wilhelm Ludwig starb gegen 23 Uhr am übernächsten Tag) sowie der Sektionsbefund (die Leber war ganz schwarz und zerfahren; in der Gallenblase fanden sich 484 linsengroße und 15 größere Gallensteine) lassen eine akute Gallenblasenentzündung infolge einer Gallenkolik mit nachfolgender Ausbreitung und Sepsis vermuten. Der Herzog ist also nicht, wie gelegentlich zu lesen ist, einem Schlaganfall erlegen.
- 153 *Vita Willihelmi Abbatis Hirsaugiensis* (wie Anm. 1), S. 219 f.: *Enimvero amabilis pater zelo animarum fervens primus instituit, ut monachi ministerio fideli laicorum conversorum in exterioribus administrandis uterentur, et versa vice idem laici a monachis quod ad curam animarum pertinet consequerentur, eorumque claustralem disciplinam pro posse suo extra claustrum in corrigendis moribus imitarentur. [...] Nam illis iniuncta sunt singula quaeque officia intra vel extra cellam gerenda, quae tam fideliter, honeste ac diligenter tractant et administrant ac si a Deo sibi commissas*.
- 154 DENIS DRUMM: *Das Hirsauer Geschichtsbild im 12. Jahrhundert. Ein Kloster erfindet sich neu*, in: *Einst & Heute. Historisches Jahrbuch für den Landkreis Calw*, Ausgabe 2017/2018, 2017, S. 73–89, hier S. 82 und DERS.: *Das Hirsauer Geschichtsbild im 12. Jahrhundert. Studien zum Umgang mit der klösterlichen Vergangenheit in einer Zeit des Umbruchs* (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 77), Ostfildern, 2016, S. 126–136, insbes. S. 134.