

**Zeitschrift:** Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte  
**Herausgeber:** Historischer Verein des Kantons Schaffhausen  
**Band:** 45 (1968)

**Artikel:** Das romanische Tympanon der Klosterkirche Rheinau  
**Autor:** Reinle, Adolf  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-841163>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Das romanische Tympanon der Klosterkirche Rheinau

Von Adolf Reinle

Von der 1114 geweihten romanischen Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters Rheinau haben sich in dem 1705 von Franz Beer begonnenen Barockbau Teile der Westpartie erhalten. Sichtbar ist nur mehr, in der südlichen Turmvorhalle, das mittelalterliche Hauptportal, das 1901 gänzlich freigelegt und damals von Johann Rudolf Rahn publiziert wurde<sup>1</sup>.

Das aussergewöhnlich hoch proportionierte, im ganzen nicht weniger als 6,7 Meter hohe Portalgewände folgt dem Schema der abgetreppten romanischen Portale. Das in die vordere der beiden Abtreppungen gestellte Paar von Dreiviertelssäulen ist mit Würfekapitellen und Basen mit Eckknollen ausgestattet, entspricht also durchaus der Stilstufe zu Beginn des 12. Jahrhunderts. Als optische Ueberleitung vom schmucklosen Gewände zum reichen Tympanon kann man die Akanthusranken an der Schmiege der beiden Kämpfer der Türöffnung betrachten.

Von höchst eigenwilligem Charakter aber ist die Dekoration des Bogenfeldes. Es besitzt unter den romanischen Tympana nicht nur unserer Gegend, sondern — soweit sich das überblicken lässt — überhaupt keine Parallelen, auch keine Vorstufen und Nachfolger. Dies

---

<sup>1</sup> Bisherige Behandlung: J. R. RAHN, *Studien über die ältere Baugeschichte Rheinaus*. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1901, S. 266—269. — E. ROTHENHÄUSLER, *Baugeschichte des Klosters Rheinau*. Diss. Freiburg i. Br. 1902. S. 21—23. J. HECHT, *Der romanische Kirchenbau im Bodenseegebiet*. Bd. I. Basel 1928. S. 377 und Taf. 229—232. Der Autor verweist für das Tympanon auf die geplante Würdigung in Bd. II, der aber nie erschien. — J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*. Bd. I. Frauenfeld 1936. S. 208—209. — H. FIETZ, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*. Bd. I. Basel 1938. S. 238 und 240. — RITA MOLLER-RACKE, *Studien zur Bauskulptur um 1100 am Ober- und Mittelrhein*. Oberrheinische Kunst X (1942). S. 47—48. — A. KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*. Bd. I. Konstanz und Lindau 1961. S. 320.

macht die Beschäftigung mit diesem Werk umso interessanter, aber auch schwerer.

Das Tympanon besteht aus einer halbkreisförmigen Platte von blaugrauem Sandstein, an der Basis 232 Zentimeter breit, bis zum Scheitel 112 Zentimeter hoch. Sie ruht beidseits nur um einige Zentimeter auf den vorspringenden Gewändekämpfern und ist durch die Last senkrecht zersprungen, ohne dass jedoch der Darstellung ein Schaden zugefügt worden wäre. Ringsum zieht sich ein gänzlich flach gearbeiteter Rahmen. Die gesamte Bogenfläche aber ist lückenlos, man möchte sagen teppichhaft mit einer Reliefarbeit bedeckt. Alle Darstellungen liegen in einer Ebene, was den textilen oder auch gitterartigen Charakter noch verstärkt. Es ist anzunehmen, dass im ursprünglichen Zustand das Ganze farbig gefasst war, was ohne Zweifel dem Werk eine festliche Kostbarkeit verlieh, ohne es aber viel lesbarer zu machen. Zwischen dem klaren, schnittigen Wesen der Portalarchitektur und dem weichern, unbestimmten Gestalten des Tympanons besteht ein Unterschied. Das zeigt sich auch beim Vergleich der Ranken des Tympanons mit denen der Bogenkämpfer. Beides ist von verschiedenen Händen gemeisselt.

Dem verschlossenen, formal nicht dem Betrachter entgegenkommenden Charakter der Darstellungsweise entspricht auch der verschlüsselte Inhalt, den wir im folgenden zu erschliessen uns anschicken.

Allem voran muss eine möglichst präzise Erfassung des Geschilderten durch einen Beschrieb geboten werden. Denn erst, wenn wir wirklich alles gesehen und richtig gesehen haben, können wir an die Ausdeutung gehen. Die gesamte Fläche ist übersponnen durch ein weitmaschiges Geflecht von stilisierten Rebranken, die von der Basis aufsteigen, einander überkreuzen und an der Peripherie des Bogenfeldes wie von Winzerhand sorgfältig angebunden sind. So bildet das gesamte Geflecht eine richtige Reblaupe. Sie ist stark stilisiert. Die Trauben sind zwar als solche noch klar erkennbar. Aber die Blätter haben gar nichts von Rebblättern an sich, sondern haben jene im Profil gesehene gefiederte Blattform, die man in frontaler Ansicht als Palmette, sonst aber gemeinhin als stark stilisierten Akanthus zu bezeichnen pflegt.

In diesem Rankengewirr ruhen oder tummeln sich figürliche Elemente. Oben in der Mitte erscheint, in kreisförmiger Gloriole gerahmt, das Lamm Gottes mit dem Kreuzstab. Ueber seinem Rücken wird, als einziges aus dem Rankengewirr hineinragendes Element, eine Traube sichtbar. An der Basis des Bogenfeldes, optisch

gleichsam der Gegenpol zum Agnus Dei, ein maskenhafter frontaler Männerkopf mit Bart und in die Stirn hängenden Haaren. Zu diesen beiden hervorstechendsten Motiven gesellt sich nun eine Schar von dreizehn Tieren, die in drei horizontalen Zonen angeordnet sind, wobei sich die Bewohner der beiden untern Zonen — auf die Mittelachse bezogen — symmetrisch entsprechen. In der untersten Region sind beidseits des bärtigen Kopfes je drei liegende Tiere aufgereiht, zunächst zwei Löwen, dann je zwei Hippokampen, drachenartige zweiflügelige Wesen mit löwenhaften Vorderkörpern, also zweibeinig, jedoch mit geringelten schlängelhaften Hinterteilen. Die Rachen halten alle drohend aufgerissen, womit sie durchaus als böse Tiere gekennzeichnet sind. In der zweiten Zone wenden sich zwei Hirsche einer Traube zu, an ihr zu naschen. Sie werden von je einem Hund mit aufgerissenem Maul verfolgt. In der dritten Zone, die durch das Medaillon mit dem Agnus Dei markiert wird, erscheint rechts vom Betrachter ein Taubenpaar, das an einer Traube pickt. Links vom Betrachter springt oder liegt ein Hase gegen die Mitte hin. Als solcher ist dieses Tier ohne Zweifel an Hand der langen Ohren — nicht Hörner — und des kurzen Schwanzes zu erklären. Wie bei den Hirschen ist sein Maul geschlossen, also friedlich.

Die ganze Darstellung, das hat sich schon aus ihrer schlichten Beschreibung ergeben, muss symbolisch sein. Was auf den ersten Blick so dekorativ und verwirrend aussieht, folgt in Wirklichkeit einem ikonographischen Programm. Versuchen wir, von den Einzelerscheinungen und ihrem Inhalt zur Deutung des Gesamten vorzuschreiten :

1. Das Agnus Dei ist die einzige auch heute noch jedem Gläubigen verständliche Figur des Tympanons. Das geopferte Osterlamm mit dem Zeichen seines Martyriums, wie es mehrfach in der Apokalypse des Johannes erwähnt wird und seit der altchristlichen Zeit zum zentralen Symbolschatz gehört, vertritt hier die Darstellung der menschlichen Erscheinung Christi. Sonst ist in den Tympana die Darstellung des Erlösers als Pantokrator oder als Weltenrichter vorherrschend.

2. Die Rebranken, von deren Früchten die Tauben und die Hirsche fressen, sind eindeutig ein eucharistisches Symbol. Es ist ein Hinweis auf das im konsekrierten Wein gegenwärtige Blut Christi, dessen die Gläubigen teilhaftig werden. Darüber hinaus wird aber sicher auch auf ein Gleichnis Jesu angespielt (Joh. 15, 1 und 5) : «Ich bin der wahre Weinstock, und mein Vater ist der Weingärtner», und

«Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viele Frucht, denn ohne mich könnet ihr nichts tun.» Das Gleichnis wird also nur im ersten Teil durchgehalten, in der Gleichsetzung Christi mit dem Weinstock, die Gläubigen sind in unserer Darstellung nicht seine Zweige, sondern erscheinen symbolisch als Tiere, welche von seinen Beeren geniessen.

Aber auch die rein formale, künstlerische Herleitung der Schilderung des Weinstockes, wie wir sie hier haben, ist nicht eindeutig. Das Motiv ist zunächst durchaus vorchristlich. In Malerei und Mosaik haben die Römer gerne auf Böden, an Wänden und Decken — meist im Zusammenhang mit den Jahreszeiten — Vorgänge des Landlebens geschildert, so die Szenen der Weinernte oder des Hirtentums. Da zahlreiche symbolische Vergleiche und Gleichnisse Christi diesem selben Lebenskreis entnommen waren und in der frühchristlichen Kunst zur bildlichen Darstellung drängte, war es fast selbstverständlich, wenn nach und nach diese profanen heidnisch-römischen Bilder mit christlicher Ausdeutung weitergepflegt wurden. Oft ist es schwer zu entscheiden, wieweit im einzelnen Fall schon ein symbolisch-christlicher Sinn bestimmten Bildern innewohnt und wieweit sie bloss dekorativ gemeint sind. In einem Deckenmosaik von Santa Costanza in Rom, dem Mausoleum der Kaisertochter Constantina (gest. 354), wird ein quadratischer Ausschnitt der Ringtonne fast gänzlich mit einem naturalistischen Gespinst aus vier an den Ecken aufsteigenden Rebstöcken überzogen. Unten erscheinen Wagen, welche die Trauben zur Kelter führen, und zwei Keltern mit traubentretenden Putten. Die Rebläube selbst ist mit erntenden Putten und Vögeln belebt. In ihrer Mitte aber erscheint das Brustbild der Verstorbenen, und damit erhält die vermeintliche Idylle einen religiösen Sinn<sup>2</sup>. An der elfenbeinernen Kathedra des Bischofs Maximian (545—553) im Erzbischöflichen Museum zu Ravenna sind alle gliedernden Borten mit Traubenranken geschmückt, die aus Vasen steigen und in deren Geäst sich Tiere und Vögel aller Art tummeln<sup>3</sup>. Ein rein dekoratives Thema erhält so in seiner Anwendung an einem sakralen Gegenstand eine religiöse Deutung. Ganz ähnliche Ranken, mit Tieren und Putten durchsetzt, finden sich aber auch auf den beiden alexandrinischen Elfenbeinreliefs mit Darstellungen des Bacchus aus dem 6. Jahrhundert, die in die ottonische, von Hein-

<sup>2</sup> W. F. VOLBACH und M. HIRMER, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*. München 1958. Taf. 32.

<sup>3</sup> Volbach-Hirmer Taf. 226.

rich II. gestiftete Domkanzel von Aachen eingelassen sind<sup>4</sup>. Schliesslich sei ein altchristliches Beispiel aus dem schweizerischen Denkmälerbestand erwähnt, die Ausmalung des Hypogäums von St. Stefan in Chur. Hier war gegen oder um 500 die halb unterirdische Grabkammer — wie die Fragmente zeigen — an ihrem Tonnen gewölbe mit grossen Rebenranken und Vögeln bemalt worden<sup>5</sup>.

3. Das Motiv der Trauben pickenden Vögel ist, wie wir dem eben Gesagten entnehmen können, durchaus auf die profane naturalistische Schilderung eines Rebenstrauches zurückzuführen. Wenn der Genuss von Trauben durch Tiere und Vögel ganz allgemein die Eucharistie versinnbildlicht, so sind die Tauben speziell Darstellung der menschlichen Seele. Als solche erscheinen sie nicht nur mit Rebzweigen, sondern auch zusammen mit dem Kreuz oder dem Monogramm Christi, naturgemäss häufig auf altchristlichen Sarkophagen und Grabsteinen<sup>6</sup>.

4. Wie bei den Vögeln die Taube, so wird unter den Tieren der Hirsch als Zeichen der zu Christus drängenden Seele besonders viel gewählt<sup>7</sup>. Das ist im Alten Testament in Psalm 42 (41), 1 vorgebildet: «Wie die Hinde lechzt nach den Wasserbächen, / So lechzt meine Seele nach Dir, o Gott.» Es lag für die Christen nahe, dies als Präfiguration der Taufe aufzufassen. So schreibt denn der hl. Hieronymus, der Katechumene begehre wie der Hirsch zu Christus zu kommen, dem Brunnen des Lichtes, wo er durch die Taufe gewaschen Verzeihung erlange. Es würde zu weit führen, hier aus der grossen Zahl frühchristlicher Darstellungen der zu einer Quelle oder einem Brunnen schreitenden Hirsche auch nur einige zu nennen. Sie erscheinen in Mosaiken, auf Sarkophagen, Altarschranken und Kultgegenständen. Im Genfer Musée d'Art et d'Histoire befinden sich die unter der Kirche St-Germain daselbst gefundenen Fragmente eines Blockaltars, der — nach der Rekonstruktion von Louis Blon-

<sup>4</sup> W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7). Zweite Aufl. Mainz 1952. Nr. 73 und 74 und Abb. Taf. 24.

<sup>5</sup> W. SULSER und H. CLAUSSEN, *Die Stephanskirche zu Chur*. In: Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Graz-Köln 1962. S. 154 ff. mit Abbildungen.

<sup>6</sup> Zum Symbol der Taube vgl. F. CABROL und H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Artikel Colombe in Bd. III, 2, Spalte 2198–2231, insbesondere Sp. 2210.

<sup>7</sup> Zum Symbol des Hirsches vgl. Cabrol-Leclercq, a. a. O. Bd. II, 2, Spalte 3301–3307 Artikel Cerf.

del — mit Relief in zwei Bildstreifen geschmückt war. In der oberen Zone näherten sich einem Gemmenkreuz, das Christus vertritt, je zwei Lämmer, in der untern Zone je zwei Hirsche den Wassern — den vier Paradiesströmen —, die dem Sockel des Kreuzes entsprangen<sup>8</sup>. Anordnung und Gestalt der beiden symmetrischen Hirsche im Rheinauer Tympanon geht eindeutig auf das altchristliche Schema der zum Brunnen oder Quell des Erlösers hindrängenden Tiere<sup>9</sup>. Nur ist hier das Wasser durch ein anderes Erlösungssymbol, die eucharistische Weintraube, ersetzt. Die Hirsche aber schreiten nicht wie bei den frühchristlichen Darstellungen feierlich gemessen zum Quell des Heiles, sie stürzen sich sozusagen auf die rettende Traube; denn sie werden von kläffenden Hunden gejagt. Vielleicht ist auch — nebenher — an eine Anspielung auf das Hohelied Salomons 2,15 zu denken, wo zwar nicht der Hund, wohl aber der Fuchs als zerstörerische Macht erscheint. «Fangt uns die Füchse, die Füchslein, die Weinbergsverwüster, da unser Weinberg in Blüte steht!» Für den Physiologus, auf dessen Tiersymbolik wir noch zu sprechen kommen, ist der Fuchs der Vertreter des Bösen, und er verweist unter anderm auf Lukas 13,32, wo Herodes mit einem Fuchs verglichen wird<sup>10</sup>.

5. Aengstlich geduckt und doch geborgen liegt zur Rechten des «Göttlichen Lammes», also links vom Beschauer, ein Hase. Warum kommt er in die oberste Zone und auf die Ehrenseite? Als Bildmotiv ist er weniger selten als man glauben möchte. So erscheint er beispielsweise im Geäst der Rebranke an der Kathedra Maximians in Ravenna, deutlich eucharistisch sodann am Sarkophag des Bischofs Theodor in S. Apollinare in Classe daselbst, als Gegenstück zu den traubenpickenden Vögeln, und — nebst einem Hirsch — als einziger Vierfüßler in der Schar der Vögel im Mensa-Mosaik von

<sup>8</sup> L. BLONDEL, *Sculptures du début de l'art chrétien à Genève*. Mélanges publiés par la société auxiliaire du Musée de Genève. Genf 1922. — J. P. KIRSCH, *Les sculptures chrétiennes découvertes à St-Germain*. Genava 1925. S. 111—120, S. 115 Fig. 3 Rekonstruktionszeichnung. — Die Fragmente abgebildet z. B. bei J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*. Bd. I. Abb. 30 S. 53. — Detail eines Hirsches bei W. DÉONNA, *L'art romain en Suisse*. Genf 1942. Abb. 100.

<sup>9</sup> VICTOR H. ELBERN, *Das frühmittelalterliche Bursenreliquiar von Muotathal*. In: *Corolla Heremitana*, Festschrift L. Birchler. Olten und Freiburg i.Br. 1964. S. 15—31.

<sup>10</sup> *Der Physiologus*. Uebertragen und erläutert von OTTO SEEL. Zürich 1960. S. 16. — Der Herausgeber setzt die Entstehung dieser christlich-symbolischen Ausdeutung von Tiercharakteristiken und Tiergeschichten in die Zeit um 200.



Rheinau — Romanisches Tympanon.  
Text S. 23 ff.

Cherchel in Mauretanien, auf das wir noch zurückkommen<sup>11</sup>. Der Physiologus widmet dem Hasen einen ganzen Abschnitt<sup>12</sup>. Da heisst es unter anderm: «Er ist ein guter Läufer. Wenn er gejagt wird, flieht er in felsiges und ansteigendes Gelände, und dann werden die Hunde samt dem Jäger müde und haben nicht die Kraft ihn zu erjagen, und so kommt er heil davon. Wenn er sich aber zu abschüssigem Gelände wendet, kann er nicht so gut rennen, weil seine Vorderbeine zu kurz sind, und im Nu fasst ihn der Hund. Und deshalb sucht er die Stellen, wo es nach oben geht. So auch du, Mensch, so du verfolgt wirst von den feindlichen Mächten samt dem Jäger, dem Teufel, der Tag für Tag darnach trachtet dem Menschen nach dem Leben zu stellen: Suche den Felsen und die Höhen, von welchen auch David sagt: Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, woher mir Hilfe kommen wird. ...» Der Hase also, zuoberst im Tympanon, ausruhend an der Seite des Gotteslammes, ist den jagenden Hunden in der untern Zone entkommen, weil er sich auf die Höhe gerettet hat. Er ist die christliche Seele, die den Nachstellungen des Bösen entging.

6. Der bärtige Kopf an der Basis des Tympanons hat ohne Zweifel eine komplizierte Ahnentafel, die formale Erscheinung und der Inhalt kommen aus verschiedenen Richtungen und Schichten. Formal handelt es sich beim bärtigen Haupt, von dem Ranken ausgehen, um ein römisches Ziermotiv. Meist sind es Blattmasken, das heisst Gesichter, die teils peripher, teils ganz sich in Blattwerk auflösen. Ob sie eine Naturgottheit darstellen oder reine Ornamentik sind, können wir hier dahingestellt lassen. Sicher ist, dass das Motiv sich ins Mittelalter hinein fortpflanzt und dort zum Beispiel an gotischen Schlusssteinen erscheint, mit Rebranken zusammen ohne Zweifel Bacchus darstellend. Als nahes Beispiel sei ein Schlussstein vom Ende des 13. Jahrhunderts in der St.-Verena-Krypta von Zurzach genannt<sup>13</sup>. Aus der Zeit des Rheinauer Tympanons stammt die Stuckdekoration des Heiliggrabes in Gernrode in Sachsen<sup>14</sup>. Hier sei nur

<sup>11</sup> Die Kathedra bei Volbach-Hirmer Taf. 234. — Zum Mosaik von Cherchel vgl. Anm. 25. — Allgemein vgl. den Artikel Lièvre in Cabrol-Leclercq Bd. IX,1, Spalte 1008—1012, mit Abbildung des Theodorsarkophags Fig. 7098.

<sup>12</sup> Physiologus a. a. O. S. 47.

<sup>13</sup> Vgl. A. REINLE, *Die hl. Verena von Zurzach*. Basel 1948. Abb. 43. — Dazu ein Schlussstein in Kolmar, um 1400, abgebildet im Artikel Blattmaske im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. II, Sp. 871.

<sup>14</sup> Abgebildet z. B. bei W. PINDER, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Plastik*. 2. Aufl. Köln 1952. Bildband Taf. 149.

auf die äussere Rankenborte verwiesen, die jeweils in den Ecken von Tierköpfen, in der Seitenmitte von Menschenmasken ausgespieen werden. Hier ist wohl kaum mit einem symbolischen Inhalt zu rechnen, das Ganze ist vermutlich reines Ornament, was sich schon in der viermaligen Wiederholung auf allen Seiten des Rahmens zeigt. Anders wirkt nun freilich der Kopf des Rheinauer Tympanons. Er ist derart zentral in der Gesamtkomposition und die Tiere der untersten Zone sind derart intensiv auf ihn bezogen, dass er etwas Konkretes bedeuten muss. Mit andern Worten, das dekorative Motiv des Kopfes, von dem Ranken ausgehen, wurde hier mit einem neuen Inhalt versehen. Da er von vier der sechs in der gleichen Höhe aufgereihten Ungeheuer mit aufgerissenem Rachen bedroht wird, kann es sich nicht um einen Dämon, sondern nur um einen Menschen, den Menschen an sich handeln. Wenn er hier nicht in seiner ganzen Gestalt, sondern nur als Kopf erscheint, so ist das erstens eine in der Bauplastik ja häufige Abbreviatur und zweitens vielleicht eine Allusion auf die Darstellung Adams zu Füssen des Kreuzes Christi. Der Stammvater der Menschheit ist dort zuweilen ganzfigurig, oft aber — man denke an die Kreuzigung des spätromanischen Tympanons von Engen — nur als Kopf, und zwar überdimensioniert, dargestellt<sup>15</sup>. Aber noch ein zweites Bildschema scheint sich hier einzuschieben, dasjenige Daniels in der Löwengrube. Das Bild des stehenden Daniels zwischen zwei symmetrisch ihm zugewandten Löwen gehört in der altchristlichen Zeit zu den beliebtesten Themen<sup>16</sup>. Es ist bezeichnenderweise — offensichtlich mit apotropäischer Absicht — in die primitive Volkskunst der frühmittelalterlichen Gürtelschnallen aufgenommen worden und erscheint noch an romanischen Kapitellen. Wie eine Abbreviatur davon wirkt das von zwei «brüllenden» Löwen flankierte Menschenhaupt des Rheinauer Tympanons<sup>17</sup>. Es stellt, meines Erachtens, aber nicht Daniel dar, sondern ganz allgemein den von den Dämonen bedrängten Menschen. Als ein Beispiel für zahlreiche derartige Darstellungen sei der von zwei drachenähnlichen Wesen belagerte bärtige Menschen-

<sup>15</sup> Knoepfli, Kunstgeschichte Bd. I, Abb. 179.

<sup>16</sup> Zum Thema Daniel vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. III, Sp. 1033 ff.

<sup>17</sup> In der römischen und keltischen Kunst, aber auch in der germanischen erscheint das Motiv des von symmetrischen Tieren oder Dämonen flankierten oder bedrohten Menschenkopfes. Vgl. dazu den Artikel «Dämon» im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. III, v. a. Spalte 1019, dazu die Abbildung einer germanischen Fibel des 6. Jahrhunderts, Spalte 1015.

kopf an der Kanzel von S. Ambrogio in Mailand erwähnt<sup>18</sup>. Hier wie in Rheinau gehen von den Untieren und dem Kopf Ranken aus, und man denkt daher zuerst an eine Ableitung des Menschenkopfes aus dem Motiv der Blattmaske. Doch die nähere Analyse der drachenähnlichen, geschwänzten Ungeheuer, zu der wir jetzt übergehen, führt uns in einen andern Bereich.



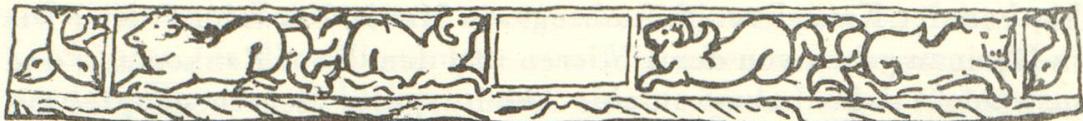
Detail vom Gurtfries der romanischen Kanzel, um 1100, in S. Ambrogio in Mailand.

7. Die Dämonen der untersten Zone gehören zwei Typen an. Die beiden nächst dem Menschenhaupt befindlichen sind ohne Zweifel als Löwen anzusprechen. Der Löwe kann in der mittelalterlichen Kunst sowohl Christus, den Löwen aus dem Stamme Juda (Offb. Joh. 5,5), als auch den «Satan, der herumgeht wie ein brüllender Löwe und sucht wen er verschlinge» (1. Petrus 5,8) darstellen. Je nach dem Zusammenhang wird die Deutung möglich sein, oft aber, für uns, unentschieden bleiben. Im Beispiel des Tympanons von Rheinau ist freilich die Situation klar, die Löwen sind hier Dämonen. Dies umso mehr, als ihnen auf dem Fusse weitere Dämonen folgen. Deren Gestalt ist nun eher ungewöhnlich und bedarf einer Herleitung. Vorweg ist klarzustellen, dass es sich nicht um Drachen handelt, also um jenes Tier, das in Psalm 91,13 genannt und natürlich christologisch ausgedeutet wurde: «Auf der Aspischlange und dem Basiliken wirst du schreiten und wirst den Löwen und den Drachen zertreten<sup>19</sup>.» Die vier Ungeheuer mit geringelten Leibern auf dem Rheinauer Tympanon sind, wie ihre ganze Gestalt und Geschmeidigkeit zeigt, Nachfahren der römischen Hippokampen. Solche begegnen häufig in Mosaiken mit Meerestieren, aber auch in Reliefs. Wir können als Beispiel einer Darstellung aus unserer Region das Mosaik aus der römischen Villa in Unterlunkhofen im Kanton Aargau nennen, wo eine Seekuh, zwei Delphine und zwei Seepferdchen dargestellt sind<sup>20</sup>. Wohl gleichfalls noch als harmlose Meeresbewohner er-

<sup>18</sup> HEINRICH DECKER, *Italia Romanica*. Wien-München 1958. Abb. 3.

<sup>19</sup> Vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. I, Spalte 1147 ff. Artikel Aspis, und Bd. IV, Sp. 343 ff. Artikel Drache.

<sup>20</sup> FELIX STAHELIN, *Die Schweiz in römischer Zeit*. 3. Aufl. Basel 1948. Abb. 88 S. 401.



Schmalseite eines frühchristlichen Sarkophagdeckels im Thermenmuseum in Rom, mit Meerestieren.

scheinen solche Hippokampen mit Delphinen vermischt im Wasser sich tummelnd an der Schmalseite des Deckels eines altchristlichen Sarkophags im Thermenmuseum in Rom (Kt. Nr. 23893), ohne Zweifel mit Bezug auf die Darstellung des «Seelenfischers», der hier das Pendant zur Gestalt des «Guten Hirten» bildet<sup>21</sup>. Was für uns aber zusätzlich höchst wichtig ist: Die Hippokampen erscheinen hier — wie im Rheinauer Tympanon — paarweise symmetrisch mit verschlungenen geringelten Leibern. In der Ahnenreihe des Rheinauer Reliefs steht also irgendwo eine solche altchristlich-römische Darstellung. Das überraschendste Beispiel ist die Schmalseite des Deckelfragmentes eines Sarkophags in San Sebastiano in Rom. Hier nämlich erscheint nicht nur eine symmetrisch zu ergänzende Reihe



Schmalseite eines frühchristlichen Sarkophagdeckels (Fragment) in San Sebastiano in Rom, mit Okeanos und Meerestieren.

von Meertieren, sondern in ihrer Mitte auch das aus den Wellen aufsteigende mächtige bärtige Haupt des Okeanos. So also sieht das formale Urbild für die unterste Zone im Rheinauer Tympanon aus. Es liegt den Darstellungen in Rheinau und an der Mailänder Kanzel zu Grunde; doch in den Werken des Mittelalters hat es einen neuen Sinn. Aus dem allegorischen Meeresbild wird eine Darstellung des von Dämonen bedrohten Menschen. In Mailand wie in Rheinau aber verraten die Ringelleiber der dämonischen Tiere ihre Herkunft aus maritimem Bereich<sup>21a</sup>.

<sup>21</sup> OSKAR WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*. Bd. I. Abb. 88 S. 108 (Handbuch der Kunswissenschaft). Berlin 1914.

<sup>21a</sup> Vgl. FRIEDRICH GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*. Berlin 1940. Taf. 27 Abb. 1.

Wie sehr offensichtlich die Figur der Hippokampen bereits im Frühmittelalter die Künstler beschäftigt hat, illustriert anschaulich die Dekoration eines in Bel-Air, Lausanne, gefundenen Skramasax<sup>22</sup> aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts<sup>22</sup>. Hier erscheinen vom selben Künstler nebeneinander graviert drachenähnliche Wesen, die sich im Sinne der Verformung durch den germanischen Tierstil höchst weit von den mittelmeerischen Vorbildern entfernt haben, und solche, die den römischen Seelöwen und Seepferdchen noch oder wieder ganz nahe stehen. Dämonische und fabulöse Tierwesen romanischer Zeit finden wir in den Randtafeln der wohl Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen bemalten Bilderdecke von Zillis<sup>23</sup>. Es sind die Tiere, welche das die Erde rings umspülende Meer bevölkern. Sie alle sind unorganisch aus Vorderleibern von Menschen, Vierfüßlern oder Vögeln und Fischschwänzen zusammengesetzt und haben so mit den Hippokampen des Rheinauer Tympanons wenig gemeinsam. Diese stehen um vieles der Antike näher.

Wir haben nun jedes einzelne Bildelement des Bogenfeldes durchbesprochen. Sie reichen alle, jedes für sich allein, in die frühchristliche Zeit zurück. Aber als Gesamtkonzeption wurzelt die Rheinauer Darstellung doch in einer späteren Zeit. Anderseits ist sie gedanklich und formal für die romanische Epoche um 1100 viel zu altertümlich. Der Bildhauer muss sich an eine ältere Vorlage angelehnt haben. Um was kann es sich dabei gehandelt haben?

Vorerst zum Grundprinzip: In die netzartig ausgesponnene Darstellung des Weinstockes ist in bezug auf dessen eucharistische Bedeutung die Bedrohung des Menschen durch die Dämonen und seine Rettung durch das Blut Christi eingeflochten. Man könnte sagen, dass in der untersten Zone die reine Bedrohung, in der mittleren die Flucht zu Christus und in der dritten die Ruhe und Sicherheit in Christus versinnbildlicht seien. Der Weinstock ist zugleich Hintergrund und mitwirkendes Symbol. Die gesamte Darstellung, auf den ersten Blick so sehr nur dekorativ wirkend, bietet die zentralen Tatsachen der christlichen Heilslehre.

---

<sup>22</sup> R. MOOSBRUGGER-LEU, *Le Scramasax décoré de Lausanne, Bel-Air (tombe 48)*. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 23 (1963/64), S. 10 ff. mit Abbildungen.

<sup>23</sup> Vgl. E. POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*. Bd. V. Basel 1943. Abb. 251—257 und Text S. 237 ff. — Vor allem aber E. POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*. Erlenbach-Zürich 1941.

Man kann sich fürs erste fragen, wann wohl die Schilderung einer Weinlaube mit einem nur lose oder indirekt damit zusammenhängenden andern Thema vereint wurde. Organisch ist die im Deckenmosaik von Santa Costanza in Rom beidseits des «Rebenvillons» sich abspielende Kelterung. Einen ersten Einbruch in diese jahreszeitliche Ernteschilderung bildet die Einfügung des Bildnisses der verstorbenen Stifterin. Bei einem Sarkophag aus der Prätextat-Katakomben im Lateranmuseum ist die Seitenwand gänzlich mit Reben übersponnen, in denen sich Trauben erntende Eroten tummeln<sup>24</sup>. — Optisch wirkt diese Wand wie ein naturalistisches Vorbild des teppichhaft Ranken und Figürliches mengenden Tympanons von Rheinau. — Seitlich und in der Mitte aber sind wie Standbilder drei «Gute Hirten» mit dem Lamm auf den Schultern hinzugefügt, dies sicher nicht bukolisch, sondern christlich gemeint, Hinweis auf den Erlöser. Abstrakter, gleichsam um einen Schritt weiter zur rein christlichen Symbolik hin weiterentwickelt ist die Darstellung des eucharistischen Weinstockes auf einem rundbogigen, mit Mosaik überzogenen Epitaph in Cherchel (Caesarea Mauretaniae), Dép. Oran, in Algier, Nordafrika<sup>25</sup>. Aus einer von zwei Pfauen als Symbolen «Ewigen Lebens» begleiteten Vase wachsen stark stilisierte Rebzweige, das ganze Bogenfeld wie ein Ornament füllend. In den einzelnen Windungen der Zweige finden sich gleichmäßig verteilt neun Vögel sowie ein Hirsch und ein Hase, auch die beiden letztern gleichsam hoch im Gezweige, und an den Trauben essend. Damit sind wir sowohl formal wie auch inhaltlich (mit den traubenessenden Hirsch und Hase) näher beim Tympanon von Rheinau. Dieses freilich bietet nicht nur wie das eben beschriebene Mosaik eine Allegorie der ewigen Glückseligkeit, sondern echt mittelalterlich dazu noch den dämonischen Bereich.

Die noch viel stärkere Stilisierung, welche im Relief von Rheinau und ohne Zweifel auch in seiner direkten Vorlage zu konstatieren ist, weist in frühmittelalterliche Zeit. Es sei vorerst offen gelassen, ob in merowingische oder in die karolingische oder ottonische Epoche. Auf alle Fälle lässt sich klar erkennen, dass an keiner Stelle irgend ein Einfluss des germanischen Tierstils oder der irischen Buchmalerei zu sehen ist. Das Werk ist — bei aller primitiven Stilisierung — gänzlich aus mittelmeerischem Empfinden heraus gestaltet. Anderseits haben die Ranken nichts mit dem antikisierenden gefieder-

<sup>24</sup> Abgebildet bei Volbach-Hirmer Taf. 6.

<sup>25</sup> F. VAN DER MEER und CHRISTINE MOHRMANN, *Bildatlas der frühchristlichen Welt*. Gütersloher Verlagshaus 1959. Abb. 354 S. 116.

ten Blattwerk der karolingischen Renaissance zu tun. Es ist vielmehr jene spröde, streng stilisierte byzantinische Rankenart, die uns in Goldschmiedearbeiten des 7. Jahrhunderts wie dem langobardischen Goldblattkreuz aus Stabio im Schweizerischen Landesmuseum und an der Rückseite des Warnebert-Kästchens in Beromünster entgegentritt<sup>26</sup>. Ein Nach- und Wiederaufleben konstatieren wir in der Baudekoration lombardischer Meister des 11. und 12. Jahrhunderts. In der Romanik (vgl. Hl. Grab in Gernrode, Querhausportal in Rüeggisberg) bilden die Ranken gerne Medaillons, Einzelfiguren einzuschliessen; auch das ist schon in Arbeiten wie dem Goldkreuz von Stabio vorhanden. Die Komposition des Tympanons — und darauf muss mit Nachdruck hingewiesen werden — ist anders. Die Tiere sind gleichsam auf das Rankennetz gelegt und bilden mit diesem eine optische Einheit. Wir haben damit — mutatis mutandis — eine Gestaltungsweise, die ähnlich wie beim erwähnten Beromünsterer Kästchen des ausgehenden 7. Jahrhunderts den Hintergrund flächig und gleichmäßig überspinnt. Wenn wir es also überhaupt wagen wollen, die Vorlage des romanischen Rheinauer Tympanons zu datieren, so kann frühestens ein Werk des 7. oder 8. Jahrhunderts in Frage kommen.

An welchem Gegenstand könnte sich dieses Vorbild befinden haben und in welchem Material war es geschaffen? In jedem Fall musste eine solche Vorlage aus einer entweder hoch- oder querrechteckigen Gesamtform in den Halbkreis des Bogenfeldes transponiert werden.

Die feine und zierliche Art, die noch im Werk des romanischen Steinmetzen nachwirkt, kann natürlich nur mit einer Arbeit des Kunstgewerbes in Zusammenhang gebracht werden, also einem Relief der Kleinplastik. Es kommt somit erstens ein Kästchen — Reliquiar oder, wegen des eucharistischen Themas, ein eucharistischer Behälter — in Betracht. Dann aber zweitens auch ein Buchdeckel. Für beide Fälle steht die Frage Metallarbeit oder Elfenbeinschnitzerei offen. Die Art, wie alles klar umrissen ist und sich gitterartig vom dunkeln Hintergrund abhebt, erinnert an durchbrochene

<sup>26</sup> H. ZEISS, *Das Goldblechkreuz von Stabio (Kanton Tessin) und verwandte Denkmäler*. Festschrift Eugen Tatarinoff. Solothurn 1938. S. 61 ff. mit Abb. — J. WERNER, *Zur ornamentgeschichtlichen Einordnung des Reliquiars von Beromünster*. In: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Olten und Lausanne 1954. S. 107—110. Beschrieb, Abbildungen und weitere Literatur bei A. REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*. Band IV. Basel 1956. S. 75—77.

Elfenbeinschnitzereien. Aus unserer Nähe sind hier vor allem die Buchdeckel Tuotilos in St. Gallen um 900 zu nennen. Und zwar nicht nur die Ornamentfelder der berühmten Hs. 53 über und unter den Reliefdarstellungen der *Majestas Domini*, der *Himmelfahrt Mariä* und der *Gallusgeschichte*, sondern mehr noch die gänzlich gitterartigen Tafeln von Hs. 60<sup>27</sup>. Hier ist naturgemäß vor allem die Tafel mit den Ranken und Tierkampfszenen vergleichbar. Es gilt dies selbstverständlich bloss für die technische, nicht aber die stilistische Haltung. Natürlich würde man gerne in der Vielfalt frühmittelalterlicher Elfenbeinschnitzereien ein Beispiel finden, das sich auch thematisch dem Rheinauer Tympanon nähert. Ein Buchdeckel oder eine Schreinplatte dieser Art ist dem Autor nicht bekannt, doch genügt der Hinweis auf einen durchbrochen geschnitzten elfenbeinernen Pontifikalkamm des 10. Jahrhunderts in der Kathedrale von Nancy. Er zeigt nach altchristlicher Vorlage Traubenranken mit Vögeln<sup>28</sup>.

Es hat sich gelohnt, das Tympanon einer minutiösen Analyse zu unterziehen. Alle Autoren, die sich bisher mit diesem Kunstwerk befassten, standen allzusehr unter dem Eindruck der wissenschaftlichen Autorität des Altmeisters schweizerischer Kunstgeschichte, Johann Rudolf Rahn, und haben seinen Beobachtungen und Schlüssen — die für das Stilempfinden seiner Generation typisch waren — nichts Neues hinzugefügt. Das Ganze war für Rahn ein Gewirr: «Es ist ein Ueberschuss von Zweigen, Früchten und Blättern, die sich stellenweise unlösbar verwinden und dem Gedanken rufen, dass kein Bildhauer, sondern klösterlicher Kalligraphenschmuck diesen Wirrwarr erfunden habe.» Er nennt die Vögel und die Hirsche, doch «welcher Gattung die übrigen Tiere sind, lässt sich nur teilweise bestimmen». Rahn ahnte den symbolischen Grundgedanken, stellte jedoch irrtümlich das gesamte Ensemble von Ranken und Figuren als negative Einheit dem Gotteslamm gegenüber: «Es liegt nahe, auf einen symbolischen Gedanken zu raten und diese Darstellung als den Triumph des Lammes über die Welt mit ihren Sünden und Begierden zu deuten.»

---

<sup>27</sup> Abgebildet z. B. bei E. POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*. Bd. III. Basel 1961. S. 317 und 319.

<sup>28</sup> ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII. bis XI. Jahrhundert*. Bd. I. Berlin 1914. Nr. 101 und Taf. XLVII, der Kamm in Nancy. — Beispiele durchbrochener Buchdeckel u. a. Nr. 169 Taf. LXXX und Nr. 177 Taf. LXXXII. Daselbst Nr. 163 und 164 Taf. LXXV—LXXVIII die Arbeiten Tuotilos.



Frühchristliches Mosaik in Cherchel, Algier.  
Text S. 34

Fassen wir zusammen: Das Tympanon von Rheinau ist als eines der ältesten plastisch gestalteten Bogenfelder der romanischen Kunst um 1100 entstanden. Als Vorlage für die noch ungewohnte Aufgabe benützte man eine frühmittelalterliche Arbeit der Kleinplastik, wahrscheinlich ein Elfenbeinrelief. Der Bildinhalt ist restlos aus altchristlichen Motiven aufgebaut, die jedoch in mittelalterlichem Geiste ein ganzes Programm der Heilsgeschichte verkünden: Die Bedrohung des Menschen durch die Mächte der Finsternis, seine Erlösung durch die Eucharistie und seine Ruhe in Gott. Kein einziges Detail des Bogenfeldes ist nur ornamental-dekorativ gemeint, alles hat seine symbolische Bedeutung.