Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 5 (1949)
Heft: 6

Artikel: Die Elfenbeintafeln des Tuotilo
Autor: Rüsch, Ernst Gerhard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-877564

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: 02.10.2025

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

Die Elfenbeintafeln des Tutilo.

Zu den schönsten Kostbarkeiten der Stiftsbibliothek St. Gallen zählen die beiden Elfenbeintafeln im Einband des «Evangelium longum» (Codex 53). Längst schon ein Gegenstand der kunsthistorischen Forschung, sind sie doch bis heute in ihrem Gehalte nicht ausgeschöpft und reizen immer wieder zu neuen Interpretationen. Im besondern ist das Verhältnis der beiden Tafeln zueinander ungeklärt.

Die Notizen Ekkehards IV. in den «Casus S. Galli» über Tutilo (gestorben um 912), den Zeitgenossen Notkers des Stammlers, nennen ihn den Urheber der zweiten Tafel, während die erste bereits bearbeitet ins Kloster gekommen sein soll. Aber dieser Bericht ist seit der kritischen Ausgabe der Casus durch G. Meyer von Knonau [1] angefochten. Die neuere kunsthistorische Forschung über Tutilo [2] hat Ekkehard dahin berichtigt, daß beide Tafeln einem einzigen Künstler zuzuschreiben seien, aus formalen und technischen Gründen, die mir zwingend zu sein scheinen. Auch hat man nachgewiesen, daß der Künstler seine Motive der Vorstellungswelt und Kunsttradition seiner Zeit entnommen hat. «Die stilistischen Allgemeinheiten dieser Reliefs sind deutlich. Gleich seinen Confratres in den Schreibstuben hat sich auch Tutilo derjenigen Formen bedient, welche die Kunst seit langem schon ausgebildet hatte»; es müsse für aussichtslos gelten, «in diesen beiden Tafeln einen persönlichen Stil ihres Autors feststellen zu wollen».[3]

Somit bleibt der technischen und motivischen Erklärung heute nur das Zusammenfassen allgemein anerkannter Zusammenhänge übrig. Doch möchte ich im folgenden der Frage nachgehen, die, soweit ich in der mir zugänglichen umfangreichen Literatur über Tutilo sehe, entweder nicht gestellt oder

---

[1] Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, hrsg. vom Historischen Verein St. Gallen, XV und XVI, St. Gallen 1877.

[2] Literatur siehe bei J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. I, Frauenfeld 1936, S. 97; A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen der Karolingerzeit, Bd. I, Berlin 1914, S. 80; S. Guyer, in: Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. IV (Supplement), Frauenfeld 1917, S. 433.

[3] J. Gantner a. a. O., S. 97.

meines Erachtens ungenügend beantwortet worden ist: Steht hinter dem ganzen Tafelwerk eine geistige Anschauung, die dem Künstler diese und keine andere Gestaltung aufgedrängt hat?

Der Motivbestand ist folgender. Die vordere der beiden Tafeln, die den Maßstab 32 : 15 cm haben, ist dreigeteilt. Im ersten Viertel oben ist ein Ornamentband, dem ein gleiches im untersten Viertel entspricht. Die beiden mittleren Viertel werden von der berühmten Darstellung der «Maiestas Domini» ausgefüllt. Christus thront in der Mandorla, in der Rechten ein Buch, die Linke gebieterisch erhoben. Ihm zur Seite schwebt links und rechts je ein Engel. Es sind Seraphim mit sechs Flügeln (keine Cherubim!). Um die Mandorla gruppieren sich Adler, Engel, Löwe und Stier. Ueber ihnen erkennt man Personifikationen von Sonne und Mond, unter ihnen solche von Okeanos (mit Wasserurne und Meerungeheuer) und Gäa (mit Füllhorn und Kind an der Brust). In den Ecken sind die Evangelisten abgebildet, schreibend oder das Schreibzeug zurichtend. Dazwischen finden sich zerstreut einige Architekturdarstellungen.

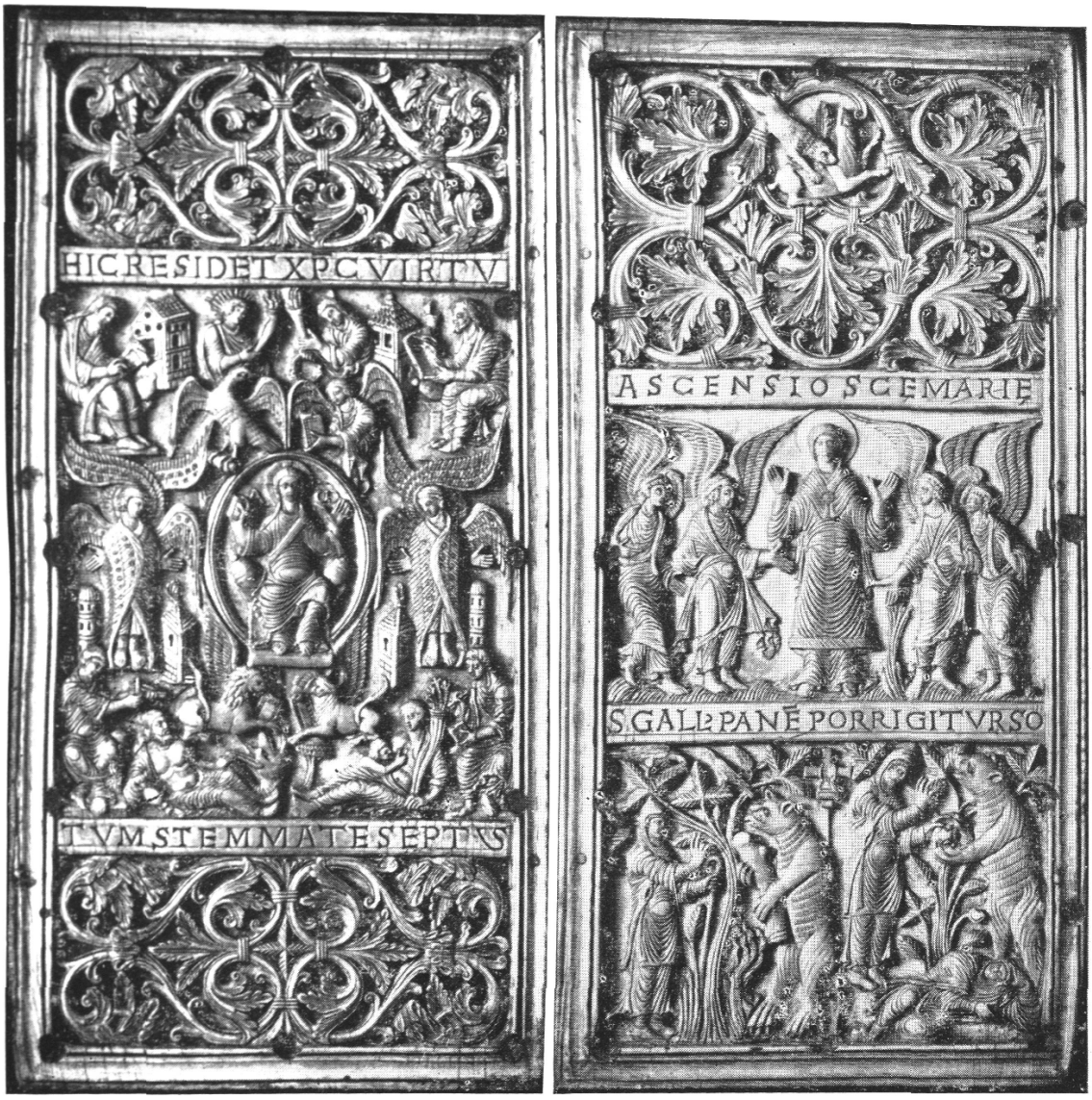
Die zweite Tafel ist in gleiche Drittel geteilt. Oben sehen wir ein Blattornament, in dessen mittlerer Rundung eine Tierkampfszene eingeflochten ist: ein Löwe überfällt eine Hirschkuh. Sie findet sich nur wenig verändert auf einer Tafel des Codex 60 in der Stiftsbibliothek wieder, die eine Reihe von Tierkampfszenen symmetrisch angeordnet enthält. Das zweite Drittel zeigt die Himmelfahrt der Maria. Die Jungfrau, mit erhobenen Händen leicht schwebend, ist links und rechts von je zwei Engeln mit zwei Flügeln, also Cherubim, umgeben. Im untern Drittel erkennen wir die Bärengeschichte des Gallus, in zwei Bildhälften geteilt.

Schon diese Aufzählung läßt auf dem Tafelwerk eine seltsame Häufung von scheinbar weit auseinanderliegenden Motiven erkennen. Man kann für diese Motivzusammenstellung wohl einige Gründe anführen. Die erste Tafel mit der Bildgruppe der Maiestas ist als liturgisch-sakrales Bild in der karolingischen Epoche häufig und braucht keine weitere Begründung. Ihre Komposition ist allerdings trotz der motivischen Abhängigkeit und trotz der direkten Uebernahme einzelner

Die Elfenbeintafeln des Tutilo auf dem Einband des Evangelium longum

Codex 53 der Stiftsbibliothek St. Gallen

(ohne die mit Edelsteinen verzierte Einfassung)



Vorderseite Rückseite

Figuren[4] von großer Geschlossenheit und Originalität. Wer das Werk von A. Goldschmidt[5] über die frühmittelalterlichen Elfenbeinskulpturen mit seiner Masse von Abbildungen durchsieht, ist überrascht, wie die Tutilo-Tafeln in ihrer Pracht aus dem Gesamtkunstwerk der Zeit hervorstechen. Auch G. Dehio[6] sagt von ihnen, sie seien «durchaus eigenartigen Charakters». Die zweite Tafel könnte man in ihrer Zusammenstellung so erklären: das obere Drittel ist die Wiederholung eines Motivs von Codex 60, wobei angenommen werden darf, daß jene Tafel ungefähr gleichzeitig entstanden ist und das Ornament in Codex 53 einen Nachklang jener Arbeit bildet. Die Darstellung der Himmelfahrt der Maria[7] könnte man erklären aus der von alters her bestehenden engen Verbindung des Benediktinerordens mit der Marienverehrung, da sie Patronin des Ordens ist. Zudem war der Mann, mit dem schon Ekkehard die Tafeln als Donator in Verbindung bringt, Salomo III., als Abt von St. Gallen zugleich Bischof von Konstanz, wo die Kathedrale die hl. Jungfrau zur Titelheiligen hatte.[8] Die Gallus-Legende endlich in die St. Galler Hauslegende, deren künstlerische Bearbeitung einem Manne wie Tutilo ohnehin naheliegen mußte.

Aber diese Auskünfte geben nur neue Rätsel auf. Es läßt sich kaum begreifen, daß ein Künstler vom Range Tutilos, dem die vordere Tafel zugeschrieben werden kann, die zweite Tafel mit so verschiedenartigen Motiven ausgefüllt hätte. Denn daß trotz den angeführten Gründen die Zusammenstellung der drei Bilder auf den ersten Blick hin etwas Improvisiertes und Zufälliges hat, kann man nicht leugnen. Man könnte höchstens auf ein Abklingen der künstlerischen Kraft von der ersten zur zweiten Tafel schließen oder aber auf zwei verschiedene Künstler.

Nun scheint eine ungezwungene Auslegung des Bildbestandes beider Tafeln möglich, die im Gegenteil das Gesamtwerk als eine geistige Einheit erscheinen läßt.

---

[4] Vgl. A. Goldschmidt a. a. O. [5] Siehe Anm. 2.

[6] G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, Berlin 1919, S. 53.

[7] Nach G. Dehio a. a. O. «das älteste Beispiel von dieser Szene».

[8] J. Mantuani, Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am Evangelium longum, Straßburg 1900, S. 47.

Gehen wir von der vordern Tafel aus. Die Darstellung des gekreuzigten oder verherrlichten Christus, der von den Kräften der Schöpfung und den Evangelisten umgeben ist, kommt in der frühmittelalterlichen Kunst oft vor.[9] Die Maiestas erweist sich als eine Zusammenstellung von Motiven aus den Kapiteln 4 und 5 der Johannes-Apokalypse. Der thronende Christus, das Ebenbild des unsichtbaren Gottes (Kol. 1, 15), ist in Wesenseinheit der, «der auf dem Throne saß» (Apk. 4, 2), und das Lamm «mitten am Thron» (5, 6). Wie die Buchstaben neben seinem Haupte andeuten, ist er «das A und das O, der Anfang und das Ende, der da ist und der da war und der da kommt» (1, 8; vgl. 4, 8; 5, 13. 14). Das Buch in seiner Hand ist das Gesetzbuch, das den Christus als den Bringer des neuen göttlichen Gesetzes kennzeichnen soll. Vielleicht darf man auch an das Buch mit sieben Siegeln erinnern, das Johannes in der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß, sah (5, 1. 7). Da in 4, 3 das Sanctus aus Jes. 6, 3 zitiert wird, lag die Darstellung der in der Vision des Jesaja erscheinenden Seraphim für die Kunst von jeher nahe. Die vier Lebewesen Löwe, Stier, Mensch (Engel), Adler in 4, 7 stehen auf dem Bild rings um den Thron (4, 6), dessen Umrahmung dem «Regenbogen» (4, 3) entspricht. Nach traditioneller Zuteilung gehören zu ihnen die vier Evangelisten, die der Künstler in die Ecken gestellt hat. Auch die symbolischen Darstellungen von Sonne, Mond, Meer und Erde fallen nicht aus dem Rahmen von Apk. 4 und 5. Lesen wir doch in 4, 11, am Schluß des ersten Abschnittes des himmlischen Gottesdienstes, den Hymnus: «Würdig bist du, unser Herr und Gott, zu empfangen den Preis und die Ehre und die Macht; denn du hast alle Dinge geschaffen, und kraft deines Willens waren sie und wurden sie geschaffen.» Ebenso heißt es am Schluß des zweiten Stükkes 5, 13: «Und jedes Geschöpf, das im Himmel und auf Erden und unter der Erde und auf dem Meer ist, und alles, was in ihnen lebt, hörte ich sagen: Dem, der auf dem Thron sitzt, und dem Lamm gebührt das Lob und die Ehre und der Ruhm und die Macht in alle Ewigkeit.» Indem Tutilo die überkommenen

[9] Vgl. zur Interpretation der Maiestas: W. von den Steinen, Die Maiestas des Mönches Tutilo, Atlantis-Heft 11, 1945; ungefähr dasselbe in: Notker der Dichter, Bern 1949, Darstellungsband, S. 43—45.

Motive in sein Bild einordnet, erfüllt er genau das Programm von 5, 13. Schließlich wären noch die Architekturandeutungen zu erklären. H. Wartmann [10] vermutet, die beiden obern seien «die Wohnungen, aus welchen der glänzende Tag und die stille Nacht emporsteigen». Das ist unwahrscheinlich, weil die Hauptöffnung des Häuschens oben links auf den Evangelisten, nicht auf die Sonne zu geht. A. Goldschmidt glaubt, die Gebäude sollten «wohl die irdische Wohnung im Gegensatz zum Raum der anderen himmlischen Gestalten repräsentieren». [11] Aehnlich legt W. von den Steinen aus. [12] Dies trifft aber kaum das Richtige. J. Zemp schlägt vor, alle auf der Tafel vertretenen Häusertypen als Wohnhaus, Wohnturm, Wehrturm und Kirchturm zu deuten. [13] Demnach hätten wir eine ganze Stadt vor uns. Schon H. Wartmann wollte wenigstens in den untern Architekturen «am ehesten eine Andeutung auf die Türme des himmlischen Jerusalems» erblicken. In der Tat dürfen wir sicher alle Architekturen der Tafel so auslegen. Denn, wie wir sahen, stellt sie den himmlischen Gottesdienst in Apk. 4 und 5 dar. Da ist es das Natürlichste, die Bauten als den Rahmen dieses Gottesdienstes, als die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem, zu deuten.

Die erste Tafel ist also eine Ausführung der Vision des Johannes, vermischt mit Motiven aus andern biblischen Visionen wie Jesaja 6 und Ezechiel 1. Was die Tafel darstellt, faßt der lateinische Hexameter der Umschrift glücklich zusammen: «HIC RESIDET XP̄C (= CHRISTUS) VIRTUTUM STEMMATE SEPTUS» — «Hier thront Christus, vom Kranz der Schöpfungsmächte umgeben (septus = saeptus).» Virtus heißt hier die Schöpfungskraft, die Elementarkraft des Alls, die dem Herrn zu Dienste steht. Tutilo will einen Blick eröffnen in das Reich des erhöhten Christus, des Lammes Gottes, dem sämtliche Naturkräfte zu Lob und Dienst bereitstehen. Es ist der Christus, «den Gott zu seiner Rechten im

[10] H. Wartmann, Das Kloster St. Gallen, St. Galler Neujahrsblätter 1863, S. 16.

[11] A. Goldschmidt a. a. O.

[12] W. von den Steinen, Maiestas (siehe Anm. 9), S. 538.

[13] J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen, Zürich 1897, S. 174.

Himmel gesetzt hat, über alle Fürstentümer, Gewalt, Macht, Herrschaft und alles, was genannt werden mag, nicht allein in dieser Welt, sondern auch in der zukünftigen, und er hat alle Dinge unter seine Füße getan» (Eph. 1, 20—22). Es ist der Christus, der, gleich einem antiken Triumphator, die Mächte und Gewalten der Welt in seine Gefolgschaft aufnimmt (vgl. Kol. 2, 15).

Bei der zweiten Tafel beginnen wir mit dem untersten Drittel: Gallus und der Bär. Die abgebildeten Szenen finden sich erzählt in der Gallusvita des Walafrid Strabo, um 834. Es ist anzunehmen, daß sie zu Tutilos Zeit bereits die maßgebende Version war. Auch dürfen wir sie als zuverlässig betrachten.[14] Die Szene ist folgende: Gallus ist mit seinem Begleiter, dem Diakon Hiltibod aus Arbon, nach langer Streife durch den Wald bis zur Steinach gelangt. Sie machen halt, der Diakon bereitet das Mahl. Gallus geht zum Gebet beiseite, verstrickt sich in die Dornen. Er betrachtet diesen Fall als göttlichen Hinweis, hier zu bleiben. Aus Ruten bildet er ein Kreuz und hängt seine Reliquienkapsel daran. Nachdem sie sich zur Ruhe niedergelegt haben und der Heilige den Diener tief schlafend glaubt, erhebt er sich wieder zum Gebet vor dem Kreuz. Da kommt ein Bär vom Berg, um sich an den Resten des Mahles gütlich zu tun. Gallus befiehlt ihm, ein Stück Holz ins Feuer zu legen. Der Bär tut's, und der Heilige reicht ihm zum Lohn ein ganzes Brot aus der Tasche. Er weist das Tier aus der Gegend. Berge und Hügel seien seine Allmende, hier aber soll es niemandem Schaden tun. Der Bär verzieht sich. Der Diener, der sich angstvoll schlafend gestellt hatte, fällt jetzt dem Heiligen zu Füßen: «Jetzt erkenne ich wahrlich, daß Gott der Herr mit dir ist, denn die Tiere der Wildnis sind dir gehorsam.» Gallus aber spricht: «Hüte dich, daß du es niemand sagest, was du gesehen hast, bis daß du sehest die Glorie Gottes.»

Tutilo hat die Bärengeschichte zweigeteilt. Links sehen wir den Heiligen mit gebietender, hoheitsvoller Gebärde dem Bären gegenüber, während das Tier, durch einen Baum von

[14] F. Blanke, Columban und Gallus, Zürich 1940; L. Kilger, Quellen zum Leben der heil. Columban und Gallus, Zeitschrift f. schweiz. Kirchengeschichte 1942, S. 107—120.

ihm getrennt, einen mächtigen Klotz ins Feuer trägt. Rechts erkennen wir unten liegend den Diakon, der zu schlafen scheint, aber heimlich zuschaut. Nicht ohne Humor, der nach den «Casus S. Galli» Tutilo auch sonst eigen war, zeichnet er den ängstlichen Simulanten. Ueber ihm erheben sich Gallus und der Bär, der Heilige mit neuerdings gebietender Handbewegung — er spricht eben die Verweisung des Tieres aus —, aber nun dem Bären freundlich zugeneigt, ihm mit der Linken das Brot reichend. Der Bär nimmt es mit beiden Tatzen in Empfang und scheint aufmerksam auf die Worte des Heiligen zu lauschen. Während links der Bär eher brummig aussieht, möchte man rechts auf seiner Schnauze beinahe einen vergnügten Zug lesen. Jedenfalls zeugt nach A. Schultz [15] die Darstellung des Bären «von einer für die damalige Zeit bemerkenswerten Naturbeobachtung». Beide Szenen sind sinnig getrennt durch das Kreuz mit der Reliquienkapsel in der Mitte.

Daraus folgt, daß Tutilo sich peinlich genau an den Wortlaut der Erzählung gehalten hat. Er weiß nichts von der spätern Ausschmückung der Legende, die nachweisbar schon in seiner Generation beginnt, und die behauptet, der Bär habe Gallus Holz zum Zellenbau zugetragen. Davon steht bei Walafrid noch nichts.

Ich halte die Szene im Unterschied zur spätern legendären Erweiterung für historisch. [16] Die Erzählung gehört in den großen Legendenkranz zum Thema: Heilige und Tiere. Die Anschauung, die zugrunde liegt, hat ihren biblischen Hintergrund. Wie der Friede überhaupt, so gehört auch der Friede im Tierreich zum Reiche Gottes. Der Herr der Herrlichkeit, Jesus Christus, erfüllt die Verheißung des Tierfriedens (Jes. 11). Von ihm heißt es: «Er war mit den wilden Tieren» (Mark. 1, 13). Und wo sich die Herrlichkeit seiner Jünger, der Söhne Gottes, offenbart, da wird auch die Sehnsucht der Kreatur nach dem Frieden gestillt (Röm. 8, 19). Das Reich Gottes ist die Wiederherstellung der Schöpfung in ihrer Herrschaft des

[15] A. Schultz, Tutilo, in: R. Dohme, Kunst und Künstler, Bd. I, Leipzig 1877, S. 33.

[16] Den Nachweis hoffe ich demnächst in einem Schriftchen «Gallus und der Bär, Geschichte und Legende» erbringen zu können.

Menschen über das Tier (Gen. 1, 28; Ps. 8, 7—9). Dieses Reich der Herrlichkeit wird am Ende der Tage endgültig aufgerichtet werden. Aber dem Glauben ist es jetzt schon sichtbar und bricht in wunderbaren Zeichen vorübergehend in unser Erdenreich mit seiner Feindschaft und Kampfnatur ein. Alle diese Zeichen der Herrschaft Gottes, des Friedens, des Tierfriedens, die Zeichen der Macht des Mannes Gottes über die Kreatur haben nur einen Sinn in Beziehung auf das Reich Gottes. Sie sind seine blitzartig auftauchenden und ebenso geheimnisvoll verschwindenden Vorläufer, so wie die Wunder oder die Verklärung Jesu Hinweise auf die Herrlichkeit seiner Auferstehung und seiner Wiederkunft sind. Als solche sind sie grundsätzlich unterschieden vom Mirakel, vom Schauwunder, das um seiner selbst willen, ohne Zusammenhang mit dem Reiche Gottes, geschehen soll. Auch die spätere Gallus-Legende macht aus der Bärengeschichte ein Mirakel, von dem die mitgeteilte Erzählung noch nichts weiß. Hier handelt es sich nur um den geheimnisvollen Machtbeweis des Gottesmannes über das Tier, um die Ausbreitung des Friedens über Menschen und Tierwelt. Das Wunder sollte eigentlich nicht bekannt werden. Der Diener sieht es gegen den Willen des Gallus. Darum befiehlt er ihm auch, nichts davon zu sagen, bis er die Herrlichkeit Gottes sehe, d. h. bis er in jenem Reich sei, wo das, was er jetzt sah, keine Ausnahme, sondern herrliche Selbstverständlichkeit sein wird. Auf jenes Reich weist das Wunder hin, das zwar in dieser Welt geschieht, aber nicht aus ihr kommt und nicht für sie bestimmt ist. Wenn es trotz dem Verbot bekannt wird, so geht es wie in den Jesus-Geschichten, in denen der Messias um des gleichen Zusammenhanges zwischen Heilstat und Reich Gottes willen, den Geheilten verbietet, davon zu sprechen. «Je mehr er aber verbot, desto mehr breiteten sie es aus» (Mark. 7, 36).

Der bedeutsame Schluß der Geschichte «bis daß du sehest die Glorie Gottes» kommt auch in einer Verserzählung über das Leben des Gallus vor, die um 840 entstanden ist. Dort ist er sogar ziemlich ausgeführt, und der Zusammenhang von Wunder und Verklärungsgeschichte, also von ‚Wunder und Vorzeichen der göttlichen Herrlichkeit, ist ausdrücklich festgehalten. Wenn sich nun Tutilo in der Bärenszene wörtlich

an die Erzählung von Walafrid gehalten hat, so liegt die Annahme nahe, daß er sich auch in ihren Geist einlebt, daß er die Verbindung von irdischem Wunder und himmlischer Herrlichkeit, wie sie der Schluß der Geschichte herstellt, auch mitdenkt. Darum zeigt er auf der Vorderseite des Diptychons das Reich der göttlichen Herrlichkeit, in dem der Friede bis hinab zu den Meerungeheuern herrscht. Und er zeigt auf der Rückseite den Tierfrieden in einem Stück der st. gallischen Hauslegende, das zu den eindrücklichsten Erzählungen über «Heilige und Tiere» überhaupt gehört.

Dieser Deutung fügt sich das obere Drittel der zweiten Tafel leicht ein. Unten der Tierfriede, oben der Tierkampf! Tutilo hat zwar das Motiv von Codex 60 übernommen, und seine Geschichte läßt sich ziemlich lückenlos bis in die Antike verfolgen. Aber warum übernimmt er gerade dieses Motiv? Warum macht er nicht ein einfaches Rankenmotiv, wie es die vordere Tafel zeigt oder die andere Tafel von Codex 60? Doch wohl, weil er dem Tierfrieden den Tierkampf als das Kennzeichen dieser Welt gegenüberstellen will.

Die Ascensio Mariae bildet nun das Verbindungsglied zwischen dem Tierkampf und dem Tierfrieden. Zunächst ist festzuhalten, daß die Bezeichnung «Ascensio» dogmatisch nicht richtig ist, da die katholische Kirche die Ascensio Christus vorbehält und bei Maria nur von einer Assumptio spricht. Doch mag in jener Zeit die dogmatische Formulierung noch nicht so genau auseinandergehalten worden sein. Die an sich ungenaue Bezeichnung führt aber auf den rechten Weg, um das, was Tutilo sagen wollte, zu verstehen. Die Legende von der Himmelfahrt der Maria ist der biblischen Heilstatsache der Himmelfahrt Christi nachgebildet. Man darf im Abbild wohl noch etwas vom geistigen Gehalt des Urbildes finden. Die Himmelfahrt Christi ist nach dem biblischen Zeugnis die letzte machtvolle Erscheinung des Auferstandenen und damit eine besondere Bekräftigung des neuen, mit dem Wirken, Leiden und Auferstehen des Messias angebrochenen Aeons. Himmelfahrt bedeutet das Aufsteigen aus dieser Welt des Kampfes in die Welt der göttlichen Herrlichkeit, des Sieges, des Friedens. Himmelfahrt ist das gewaltige Zeichen der Ueberwindung des Irdischen, die Wegbereitung des Himmlischen. Es ist die Tat-

sache der Heilsgeschichte, die am stärksten die Herrlichkeit des Reiches Gottes, die neue Welt und ihr Friedensregiment aufleuchten läßt. Ist nun auch die Himmelfahrt der Maria keine biblische Heilstatsache, so legt der mittelalterliche Mensch sie doch zweifellos im Sinne der biblischen Heilstatsache, der Ascensio Christi, aus. Die Ascensio als solche ist ihm das Zeichen der großen Wende von der vergehenden irdischen zur ewigen göttlichen Welt. So kann sie für Tutilo die sachliche Verbindung zwischen der Szene mit dem Tierkampf und dem in der Gallus-Geschichte erscheinenden Tierfrieden bilden. Gewiß lag ihm dieses Motiv aus den oben erwähnten Gründen nahe. Auch mochte ihn die prachtvolle Assumptio-Hymne seines Freundes Notker angeregt haben. Sein Bild entspricht genau ihrem Anfang: «Congaudent angelorum chori gloriosae virgini . . .» [17] Aber daß er das Bild gerade an dieser Stelle einsetzt, zeigt klar seinen Gedankengang: Tierkampf — Heilstatsache — Tierfriede. Daß er in der Tat an diese Zusammenhänge gedacht hat, wird durch ein künstlerisches Moment bestätigt. Die erste Tafel zeigt die Folge Ornament — Figuren — Ornament. Die zweite Tafel müßte man entsprechend der natürlichen Symmetrie aufteilen in Figuren — Ornament — Figuren. Nun herrscht aber der Rhythmus Ornament — Figuren — Figuren. Ins Ornament ist der Tierkampf eingeflochten. Diese unsymmetrische Anordnung kann nur durch einen gedanklichen Aufbau Tierkampf — Heilstatsache — Tierfriede bedingt sein. Keinesfalls ist sie eine Verlegenheitslösung, wie W. Lübke [18] annimmt. Denn damit doch eine künstlerische Symmetrie entstehe, hat Tutilo die untere Figurengruppe durch Bäume aufgelockert und durchaus ornamental gestaltet, während die Ascensio Mariae in flächenhafter Einfachheit hervorsticht. So entsteht für das Auge doch der unmittelbare Eindruck Ornament — Figuren — Ornament, womit der Rhythmus der ersten Tafel erreicht ist. Die gedankliche und die künstlerische Anordnung sind dadurch meisterhaft miteinander verbunden.

So weist die zweite Tafel eine überzeugende innere Ge-

[17] W. von den Steinen, Notker der Dichter, Bern 1949, Editionsband, S. 66, Darstellungsband, S. 305.

[18] W. Lübke, Geschichte der Plastik, Bd. I, Leipzig 1880, S. 397.

schlossenheit auf. Den Schlüssel zum Verständnis bietet die untere Szene, die jedem St. Galler Mönch und zeitgenössischen Betrachter ihrem Wortlaut und ihrem tieferen Sinn nach vertraut war.

Damit scheint auch das Verhältnis der beiden Tafeln zueinander klargelegt. Daß sie wirklich zusammengehören, könnte nur dann als unrichtig erwiesen werden, wenn sie, wie A. Goldschmidt [19] vermutete, auch auf den Innenseiten geschnitzt, die beiden Seiten also willkürlich zusammengestellt wären. Das hat sich durch ihre Herauslösung im Jahre 1937 [20] erledigt: sie sind hinten beide glatt. Ob nun Tutilo die vordere Tafel geschnitzt habe oder ein anderer, ist nicht wichtig. Die zweite Tafel, die unzweifelhaft von ihm stammt, ergänzt die erste auf alle Fälle aufs beste. Auf der Vorderseite des Codex soll der Betrachter die Glorie Gottes erkennen. Weil sie logisch und sachlich der Schwerpunkt auch der andern Tafel ist (Himmelfahrt!), bekommt sie den Vorrang. Es ist die Herrlichkeit des zur Rechten Gottes erhöhten Christus, der von den Kräften der Schöpfung umgeben ist. Die zweite Tafel — wie die letzte Seite eines Codex natürlicherweise von oben nach unten zu lesen — eröffnet einen Blick in das Wesen dieser Welt, des vergehenden Aeons, der trotz seiner Schönheit (Ornament!) durch Kampf, Feindschaft und Tod (Tierszene!) gekennzeichnet ist. Aber nun weist der Künstler auf die Heilsgeschichte hin, deren herrlichstes Ereignis, die Ascensio (hier in der legendären Entsprechung der ASCENSIO SANCTAE MARIAE festgehalten), diese Welt überwindet, zum triumphierenden Christus führt und die Kräfte der zukünftigen Welt offenbart. Und das bleibt nicht nur ein frommer Wunsch, sondern Gott gibt in diese Welt hinein durch seine Diener einen Vorgeschmack jener Welt. In ihrem Wirken wird ein Stück jener Herrlichkeit jetzt schon zur Wirklichkeit. Tutilo zeigt das im Frieden zwischen Mensch und Tier: «S. GALLUS PANEM PORRIGIT URSO.»

St. Gallen. *Ernst Gerhard Rüsch.*

---

[19] A. Goldschmidt a. a. O.

[20] Protokoll in der Stiftsbibliothek St. Gallen.