

Zeitschrift: Toggenburger Annalen : kulturelles Jahrbuch für das Toggenburg
Band: 23 (1996)

Artikel: Wandmalereien in der Kapelle Tufertschwil : ein Archivfund
Autor: Sennhauser, Raphael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-883546>

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: 29.12.2025

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



Kapelle St. Bartholomäus in Tufertschwil.

Wandmalereien in der Kapelle Tufertschwil – ein Archivfund

Raphael Sennhauser, Zürich

Im 14. und 15. Jahrhundert dürften die meisten Kirchen und Kapellen mit Wandmalereien ausgestattet gewesen sein. Diese Feststellung legen die heute sichtbaren Werke, aber auch unzählige Beschreibungen, Zeichnungen und Photographien aus dem 19. und 20. Jahrhundert nahe.

Einige spätgotische Malereien sind auch im Toggenburg an Ort erhalten geblieben. Sie befinden sich in den Kirchen von Mosnang, Gantertschwil, Oberhelfenschwil und im Kapitelsaal des Klosters Magdenau. Verloren sind die Wandmalereien der Waldbüder-Kapelle im Sedel (Brudertöbeli) bei Gantertschwil; die Kapelle wurde im 19. Jahrhundert abgebrochen. Alle diese Malereien entstanden in der

zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und um 1500. Die Liste kann neuerdings guten Gewissens durch den Bilderzyklus der Kapelle Tufertschwil ergänzt werden. Diese zerstörten Wandmalereien sind uns in Form von Bleistiftpausen (Format 1:1) aus dem Jahr 1891 überliefert. Die Pausen liegen im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege in Bern. Die Kapelle selbst ist erhalten geblieben. Bernhard Anderes hat die Tufertschwiler Malereien unlängst im Lütisburger Buch vorgestellt, basierend auf der Beschreibung, die Adolf Fäh 1886 in einer Broschüre publiziert hat. Obwohl ihm die Bleistiftpausen noch nicht bekannt waren, hat er anhand der Bildthemen und des beschriebenen Stils – im wesentlichen



Abb. 1: Kapelle St. Bartholomäus Tufertschwil, Rekonstruktionszeichnung von Albert Edelmann.

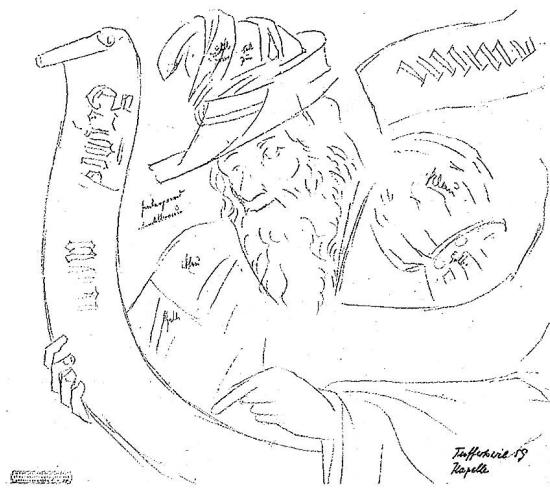
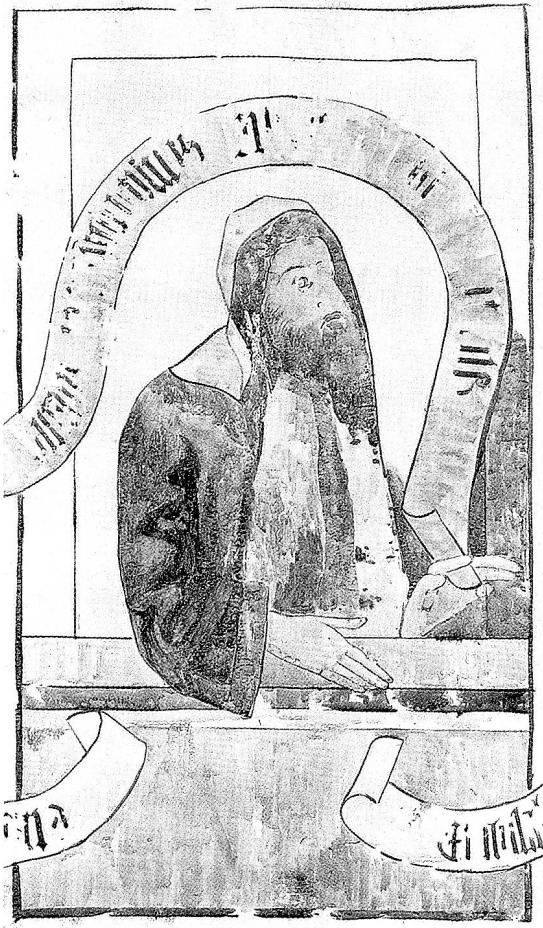


Abb. 2 (oben) und 3 (unten): Kapelle Mannenbach, Prophet Ezechiel und Apostel Thaddäus, Pausen von Christian Schmidt, 1903.



Abb. 4 und 5: Prophetenfigur und Apostel Bartholomäus in Tufertschwil, Bleistiftpausen von August Hardegger, 1890/91.

zutreffend – die Entstehung der Tufertschwiler Wandmalereien im späten 15. Jahrhundert wahrscheinlich machen können. Thema meines Beitrags nun soll das Bildprogramm sein. Den Abschluss bilden Überlegungen zur Datierung um 1500 und zu den bekannten historischen Quellenberichten soweit sie für die Tufertschwiler Wandmalereien von Bedeutung sein können.

Dank der beachtlichen Anzahl Bleistiftpausen ist der Bilderzyklus im einzelnen überprüf- und beurteilbar geworden. Die Erkenntnisse von Adolf Fäh und Bernhard Anderes finden darin weitgehend ihre Bestätigung. Die 1946 veröffentlichte Rekonstruktionszeichnung des spätgotischen Kapelleninneren von Albert Edelmann bedarf aufgrund der Pausen keinerlei Korrekturen (Abb. 1).

Übersicht über die Bildszenen: Im Chor handelte es sich um die Reihe der zwölf Apostel; über jedem ganzfigurigen Apostel war die Halbfigur eines alttestamentlichen Propheten angeordnet. Sie alle trugen Schriftbänder mit den Artikeln des apostolischen Glaubensbekenntnisses (Credo); sie umstanden gleichsam den Altar, an dem der Kaplan die Messe las. Über dem zentralen Chorscheitelfenster prangte das gemalte Schweißtuch der Veronika. Westlich an die Apostel- und Prophetenreihe anschliesend waren an der Nordwand Moses mit den

Gesetzestafeln, ihm gegenüber an der Südwand die Taufe Christi im Jordan dargestellt. An der Chorbogenwand befanden sich folgende Darstellungen: der Baum der Erkenntnis mit Adam und Eva, die Opferhandlung von Kain und Abel, die Aussendung des Heiligen Geistes, das Wort Gottes in Form eines Buches herbeitragend sowie die Darstellungen des Pilgerheiligen Jodokus und des heiligen Bernhardin von Siena.

Als inhaltliches «Scharnier» zwischen Chor und Schiff waren an der Chorbogenlaibung die Bilder der klugen und der törichten Jungfrauen nach Matthäus 25,13 aufgemalt, im Bogenscheitel Christus als Weltenrichter und an der Chorbogenwand im Schiff die Darstellung des Jüngsten Gerichts nach Matthäus 25,31-46.

Im Schiff konnte Adolf Fäh an der Nord- und an der Südwand die Passionsgeschichte erkennen. Wir besitzen davon lediglich die Pause vom Bild der Gefangennahme Christi. Der Passionszyklus wurde an der Südwand durch die wandhohe Darstellung des heiligen Christophorus – zwischen Grablegung und Himmelfahrt – unterbrochen. Die zweite Bildreihe im Schiff liess sich 1886 trotz «sorgfältigster» Freilegung nicht mehr identifizieren. Adolf Fäh's Interpretation eines alttestamentlichen Bilderzyklus nach dem Vorbild der Armenbibeln, die dem Gläubigen anhand alt- und neutestamentlicher Bildthemen die christliche

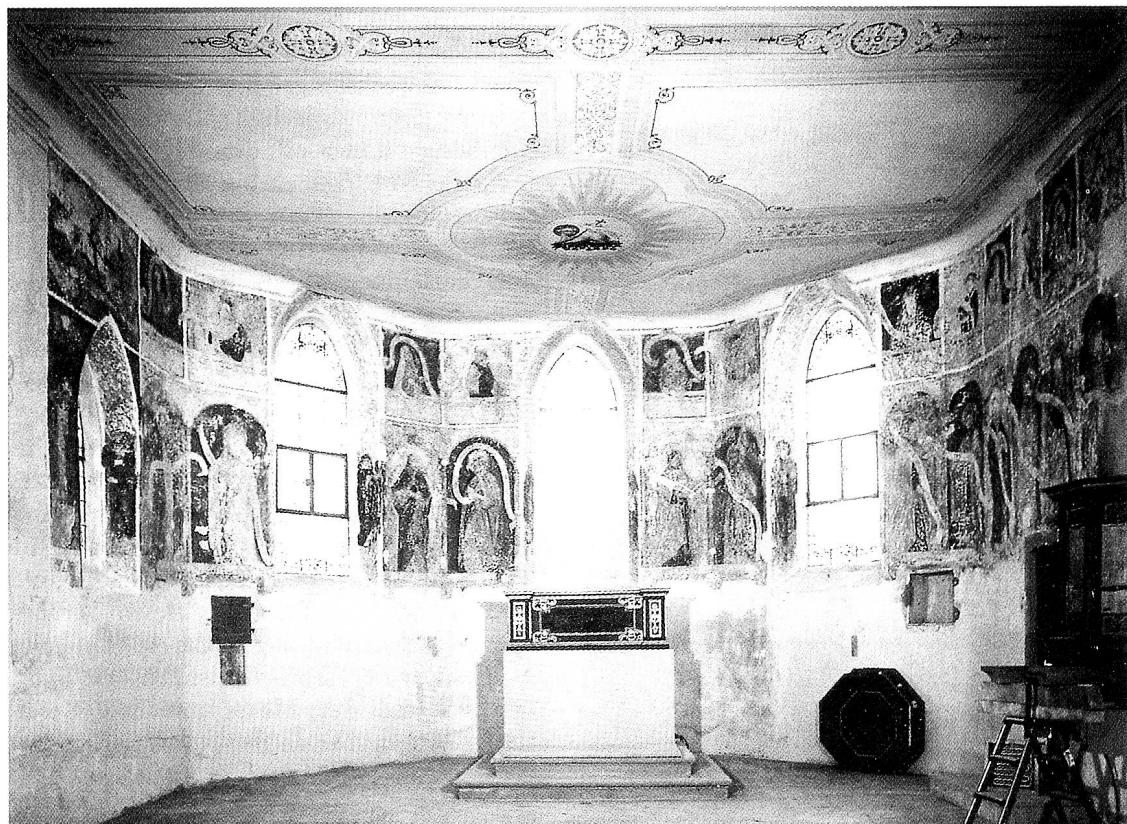


Abb. 6: Kapelle Heiligkreuz Mannenbach (Thurgau), Wandmalereien im Chor, datiert 1488.



Abb. 7: Taufe Christi im Jordan, Bleistiftpause.

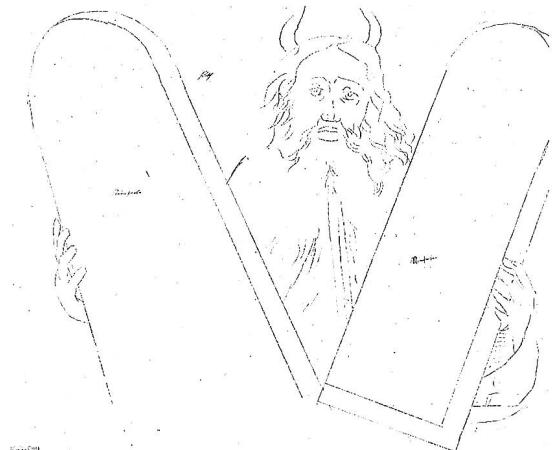


Abb. 8: Moses mit Gesetzestafeln, Bleistiftpause.

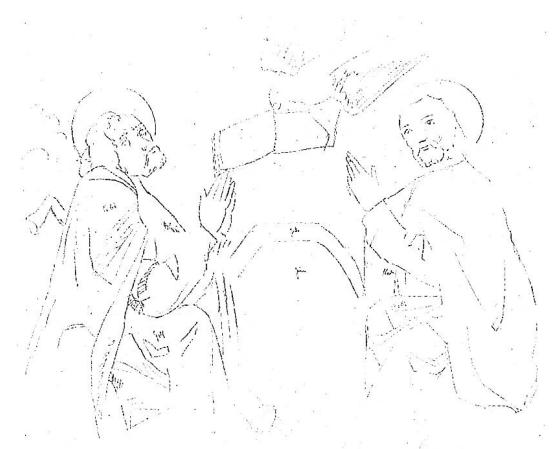


Abb. 9: Aussendung des Heiligen Geistes an der Chorbogenwand, Bleistiftpause.

Heilsgeschichte erzählen, entbehrt daher jeder Grundlage. Ebensogut könnte eine für die Kapelle Tufertschwil oder für den Auftraggeber wichtige Heiligenfigur dargestellt gewesen sein. Für die Deutung des Bildprogramms spielt diese gänzlich verlorene Bilderfolge nur eine untergeordnete Rolle.

Das Bildprogramm: Die Tufertschwiler Kapellenausmalung griff also verschiedenste heils geschichtliche Themenkreise auf. Dass der Wahl der Themen ein Leitgedanke zugrunde lag, wird hier aufzuzeigen sein. Dass schliesslich das Bildprogramm theologisch durchdacht war, wird für die folgende Deutung vorausgesetzt.

Das Bildthema der Apostel und Propheten mit den Sätzen des Glaubensbekenntnisses auf Schriftbändern fand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts grosse Verbreitung (Abb. 4, 5). Vergleichsbeispiele können in den Wand- und Deckenmalereien der Kirchen Zweifelden (Bern), Valeria-Sitten (Wallis), Bubikon, Veltheim bei Winterthur, Wiesendangen (alle Zürich) und der abgebrochenen Oetenbacher Klosterkirche in der Stadt Zürich namhaft gemacht werden. Grösste Ähnlichkeit mit Tufertschwil zeigt jedoch die Chorausmalung der Kapelle Mannenbach am Untersee im Thurgau (Abb. 2, 3, 6). Der Vergleich dieser beiden Wandmalereien zeigt Übereinstimmungen auf in der Wandgliederung, der Anordnung der einzelnen Figuren in einer illusorischen, von Säulchen getragenen «Galerie», bis hin zu Übereinstimmungen in der Farbigkeit; abwechslungsweise treten rote und blaue Hintergrundsflächen auf. Adolf Fähns Beschreibung dieser Bildhintergründe wird durch die Farbangaben auf den Pausen von 1891 bestätigt.

Das Tufertschwiler Bildprogramm ist weitgehend entschlüsselbar, wenn man sich die Bedeutung des Glaubensbekenntnisses und der Apostel in der Liturgie der Kirche zum Fest der Allerheiligsten Dreifaltigkeit vergegenwärtigt, das am ersten Sonntag nach Pfingsten gefeiert wird. Die liturgischen Texte dieses Festtages fordern dazu auf, die Gesetze Gottes einzuhalten; nach Matthäusevangelium Kapitel 28¹⁸⁻²⁰ sendet Christus die Apostel aus, die Gesetze des Neuen Bundes zu verkünden und das Gottesvolk zu taufen. Aus diesem Verkündigungs- und Lehrauftrag an die Apostel kann das Bildpaar der Taufe Christi an der Chor Südwand und des Moses mit den Gesetzestafeln gegenüber an der Nordwand erklärt werden (Abb. 7, 8): Mit der Taufe Christi endet das Zeitalter der alttestamentlichen Kirche, die von Moses, den Propheten und Johannes dem Täufer vertreten wird. Mit der Taufe bricht vor

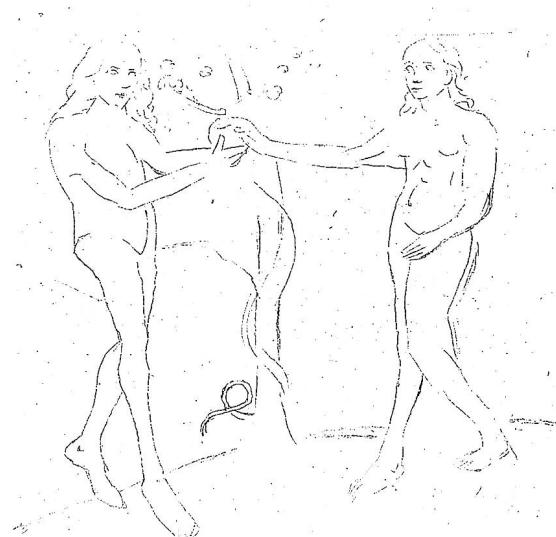


Abb. 10: Baum der Erkenntnis / Adam und Eva, Bleistiftpause.



Abb. 11: Kain und Abel bringen ein Opfer dar, Bleistiftpause.

allem aber das Zeitalter der neutestamentlichen Kirche an, die Zeit der Apostel und des Taufskaments, das im Namen des dreifaltigen Gottes gespendet wird. Bei dieser Deutung passt auch die Darstellung der Aussendung des Heiligen Geistes an der Chorbogenwand bestens ins Bildprogramm (Abb. 9).

Die Darstellung Adam und Eva wie jene des Kain und des Abel sind indirekt durch das 2. Kapitel des Epheserbriefes erschliessbar (Abb. 10, 11). Die Briefstelle schildert die Gnade der Erlösung; Gläubige und Ungläubige werden durch den Kreuzestod Christi versöhnt und durch das Sakrament der Taufe in der neutestamentlichen Kirche vereint. Diese Kirche des Neuen Bundes gründet auf Christus als dem «neuen Adam» und auf dem Kreuzestod Christi, der am Altar im Chor als Erlösungstat gefeiert wird. Die symbolisch-allegorische Darstellung des Messopfers von Hans Baldung Grien aus dem Jahr 1505 veranschaulicht solche – auch für den mittelalterlichen Christen zweifellos komplexen – Sinnzusammenhänge und fasst sie in einem Bild zusammen (Abb. 12). Die Schlussverse der oben erwähnten Briefstelle des Paulus schliesslich schildern die Kirche des Neuen Bundes sinnbildlich als Kirchengebäude (Epheser 220-21): «Ihr [die Gläubigen] seid auf das Fundament der Apostel und Propheten gebaut; der Schlussstein ist Christus Jesus selbst. Durch ihn wird der ganze Bau zusammengehalten und wächst zu einem heiligen Tempel im Herrn.» – Die Stelle kann gleichsam als Bildlegende zur Apostel- und Prophetenreihe und zum Tufertschwiler Chorbildprogramm schlechthin gelesen werden.

Den Zusammenhang zwischen Apostelreihe und Taufe veranschaulicht ein Holzschnitt aus



Abb. 12: Hans Baldung Grien, symbolisch-allegorische Darstellung des Messopfers als Erlösung von der Erbsünde, Holzschnitt von 1505.



Abb. 13: Taufe Maximilians I. aus dem «Weisskunig», Holzschnitt von Hans Burgkmair, 1514/16.

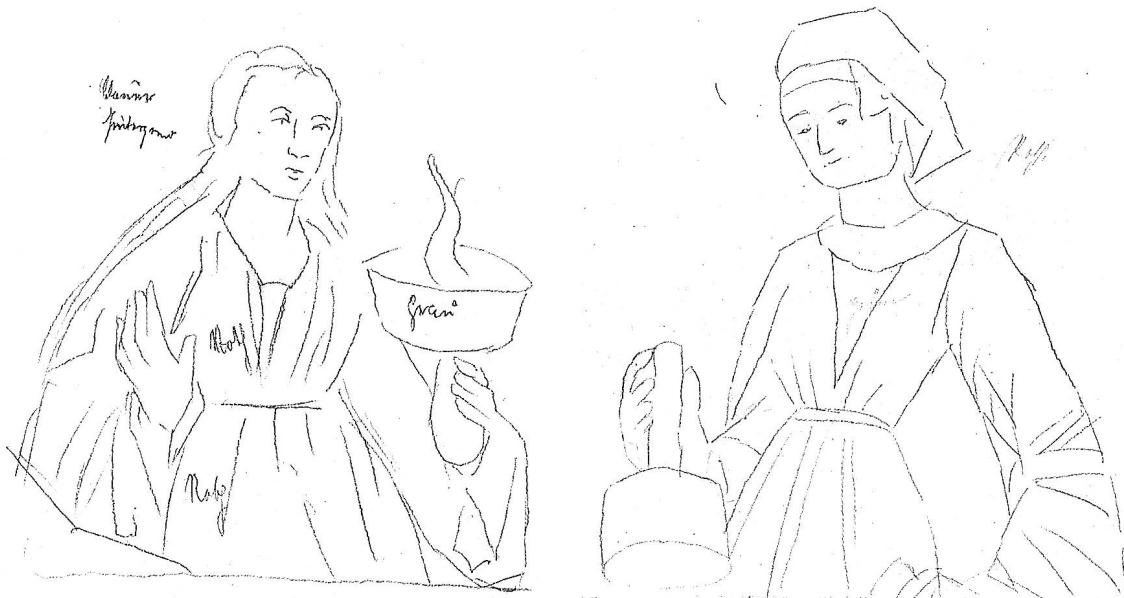


Abb. 14 und 15: Kluge und törichte Jungfrauen, Bleistiftzeichnungen.

dem autobiographisch angelegten Werk Kaiser Maximilians I. von 1514/16, dem sogenannten «Weisskunig» (weisser König). Der Holzschnitt zur Taufe Maximilians stellt eine Kapelle mit Glasmalereien dar, die Apostelfiguren mit Schriftbändern zeigen (Abb. 13). Diesem Holzschnitt wie den Tufertschwiler Wandbildern scheint somit ein geläufiges «katholisches» Bildprogramm zugrunde zu liegen. Die reformierte Kirche aber übernahm dieses Programm in ihre Kirchenbauten und deutete es raumikonographisch um. Sie entfernte die Bilder aus den Kirchen und stellte anstelle des Altars folgerichtig den Taufstein in den Mittelpunkt des Kirchenraumes. Das Tufertschwiler Chorprogramm und die im Holzschnitt dargestellte Taufkapelle sind gleichsam «katholische» Vorläufer «reformierter» Kirchenraumikonographie.

Während die reformierte Kirche die hierarchische Raumunterteilung in Chor und Schiff weitgehend aufgab, behielt die katholische Kirche diese Raumgliederung mindestens bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-65) bei. Die hierarchische Unterteilung des Kirchenraumes wurde in Tufertschwil durch den Chorbogen, vor allem aber durch das Bildprogramm am Chorbogen kenntlich gemacht. Die Darstellung der klugen und der törichten Jungfrauen an den Bogenlaibungen und das Bild des Jüngsten Gerichts an der schiffseitigen Chorbogenwand lassen das Kirchenschiff als Sinnbild der irdischen, leidenden Kirche, den Chorraum als Sinnbild der himmlischen Kirche verstehen:

Das Gerichtsbild zeigt das Scheiden der «Auserwählten» von den «Verdammten» durch Christus; Gott gewährt nur den Auserwählten

Einlass in sein Reich. Dieses Thema wird ebenfalls mit den klugen und törichten Jungfrauen am Chorbogen aufgegriffen (Abb. 14, 15). Die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag erwartend, haben die klugen Jungfrauen das Öl für ihre Lampen bereit gehalten. Christus lässt sie durch das Himmelstor ins Reich Gottes eintreten. Die törichten Jungfrauen aber sind nicht auf die Ankunft Christi vorbereitet; die Öllampen sind leer und daher im Bild nach unten gekippt. Ihnen bleibt das Tor verschlossen. Der Chorbogen wird mit diesem Bildprogramm zum Sinnbild des Himmelstores, zum Sinnbild der Paradiesespforte.

Nach Vergleichsbeispielen braucht man nicht weit zu suchen, wenn auch bei jenen Malereien der Bildstandort und das Bildprogramm von demjenigen Tufertschwils abweichen. In der ehemaligen Klosterkirche Rüti (Zürich) sind die klugen und törichten Jungfrauen am Chorbogenpfeiler aufgemalt. Die Malereien entstanden um 1492. Sie zeigen eine unmittelbare Kombination mit Propheten ebenfalls am Chorbogenpfeiler und wiederum mit dem Jüngsten Gericht an der schiffseitigen Chorbogenwand. In der Kirche St. Leonhard auf Baschär bei Bad Ragaz schliesslich sind die klugen und törichten Jungfrauen an den Fenstergewänden des zentralen östlichen Chorfensters aufgemalt. Als Sinnbild des Himmelstores dient hier die Fensteröffnung; durch das Fenster dringt die Morgensonnen – das Zeichen für die Auferstehung Christi – in den Kirchenraum.

Dem Sinngehalt des Tufertschwiler Chorbogens vergleichbar – und auf spezielle klösterliche Raumverhältnisse übertragen – ist die Abbreviatur des Jüngsten Gerichts im Kapi-

telsaal des Klosters Magdenau (Abb. 16). Die Darstellung befindet sich oberhalb der Eingangstür. Dem Apostelfürsten Petrus vor dem Paradiesestor auf der linken Seite hockt Satan im Höllenrachen auf der rechten Seite gegenüber. Mit Satan beginnt die Bildgeschichte der Passion Christi, die sich im Uhrzeigersinn über die Wände des Kapitelsaals erstreckt. Die Geschichte schliesst mit den Bildern der Auferstehung, der Erscheinung Christi als Gärtner vor Maria Magdalena und eben mit Petrus dazu einladend, ins Paradies einzutreten. Die ins Bild einbezogene Türe des Kapitelsaals spielt damit in Übereinstimmung mit dem Tufertschwiler Chorbogen auf das Himmelstor an. Die Magdenauer Klostergemeinschaft verlässt durch dieses Tor den weltlichen Zwecken dienenden Versammlungs- und Verhandlungsraum. Die Tür führt in die von geistlicher Kontemplation beseelte klösterliche Stille. Sie führt in den Kreuzgang, der gleichsam als Vorgarten des Paradieses zu deuten ist. Entsprechend begehrten waren klösterliche Kreuzgänge als Begräbnisorte.

Die Passionszyklen im Magdenauer Kapitelsaal und im Schiff der Kapelle Tufertschwil bezeichnen Raumteile, die weltlichen Versammlungszwecken dienen oder den Laien in der Kirche zugewiesen sind. – Gänzlich anders gestaltet sich daher das Bildprogramm in Ganterschwil mit dem Passionszyklus im Chor. – In diesen Räumen wird das Wirken und Leiden Christi auf Erden und die Überwindung des Todes am Kreuz dargestellt. Dazu passt das Bild des heiligen Christophorus an der Tufertschwiler Südwand. Christophorus, der vor einem jähren Tod ohne Empfang der Sterbesakramente bewahrt, ist bezeichnenderweise zwischen dem Bild der Grablegung und der Himmelfahrt Christi plaziert, also zwischen dem Bild des toten und des auferstandenen Christus.

Die unterhalb der Leidensgeschichte Christi durchlaufende Bilderfolge konnte Adolf Fäh wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr erkennen. Denkbar wäre eine Bildgeschichte mit der Vita des Apostels und Kappellenpatrons Bartholomäus, wobei ein vergleichbarer Zyklus in der schweizerischen Kunstlandschaft meines Wissens fehlt. Bar-



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

Abb. 16: «Gerichtsbild», Wandmalerei im Kapitelsaal des Klosters Magdenau, 1477, teilweise rekonstruiert.

Abb. 17: Hl. Jodokus und hl. Bernhardin von Siena, Bleistiftpause.

Abb. 18: Hl. Bernhardin von Siena. Kupferstich um 1460.



Abb. 20: Apostel Johannes (Evangelist), Bleistiftpause.

tholomäus würde insofern in das Tufertschwi-ler Bildprogramm passen, als ihm innerhalb des Glaubensbekennnisses der Artikel «Credo et in Spiritum sanctum / Ich glaube an den Heiligen Geist» zugeordnet ist. Damit wäre der Bezug zur Taufthematik und zum Bild der Aussendung des Heiligen Geistes im Chor hergestellt.

In dieselbe Richtung zielt zu guter Letzt die Darstellung des heiligen Bernhardin von Siena im Chor, der neben Jodokus, dem Patron der Pilger steht (Abb. 17). Bernhardin verbreitete die Verehrung des Namens Jesu, versinn-bildlicht durch das Zeichen «ihs», wie es noch auf der Strahlenscheibe in seiner Hand in Mannenbach oder auch in einem frühen Kupferstich zu sehen ist (Abb. 18). Gerade dieses Zeichen aber fand vielfach Verwendung für das im Namen Christi gespendete Taufsakrament. – Bis ins 19. Jahrhundert wurde dieses Zeichen auf Wiegen, aber auch auf Truhen, Schränken und Bettgestellen in geschnitzter oder gemalter Form angebracht.

In den Tufertschwiler Wandbildern kann so-mit ein ansprechendes, theologisch durch-dachtes Bildprogramm erschlossen werden. Dieses Bildprogramm ordnet sich der liturgi-schen Bedeutung der Kapellenräume unter. Es zeichnet den Chorraum, in dem am Altar die Messe gelesen wird, als Sinnbild der neutestamen-tlichen, über den Tod triumphierenden Kirche aus. Das Kirchenschiff gilt sinnbildlich



Abb. 19. Apostel Jakobus der Ältere, Bleistiftpause.

als Ort der Vorbereitung auf den Tod, als Ort des Wartens auf Erden und des Wartens auf den himmlischen Lohn. In diesem Raumteil wird daher die Passion und das Wirken Christi auf Erden thematisiert.

Zur Datierung: Wandmalereien aus der enge-ren und weiteren Nachbarschaft der Toggen-burger Kunstlandschaft wurden bereits als Ver-gleichsbeispiele herangezogen. Sie machen deutlich, dass die Tufertschwiler Malereien inhaltlich keinen Einzelfall darstellen. Analog



Abb. 21 und 22: Gefangennahme Christi. Fresko im Kapitelsaal Magdenau, 1477, und Bleistiftpause in Tufertschwil.

dazu stellt sich auch die Frage nach in Form und Stil verwandten Wandmalereien. Dazu können hier nur Spuren gelegt werden; sie sollen vor allem zu einer genaueren Datierung der Tufertschwiler Malereien führen.

Die lineare Zeichnung der Bleistiftpausen setzte ein gewisses Mass an Abstrahierung und ein Reduzieren der Malerei auf ihre zeichnerischen Qualitäten voraus. Die plastische Modellierung der Figuren durch Farbnuancierungen und Farbübergänge musste bei der Zeichnung dahinfallen; die Gesichtszüge der Figuren scheinen in den Pausen teilweise auch überzeichnet. Insgesamt vermitteln die Pausen jedoch einen weitgehend zuverlässigen Eindruck, weshalb kaum Vorbehalte gegenüber der Originaltreue und dem Stilcharakter der Zeichnungen anzubringen sind.

Die Darstellung des Apostels Jakobus d. Ä. lässt gegenüber Apostelfiguren in Mannenbach (1488) – oder auch Veltheim (um 1482) – eine kräftigere, plastischer empfundene Gestalt erkennen (Abb. 19). Der Maler der Tufertschwiler Figuren zeigt in der Darstellung der Proportionen und der Bewegungsabläufe eine bemerkenswerte künstlerische Reife, die nur wenige Vergleichsbeispiele in der spätgotischen Wandmalerei der deutschschweizerischen Kunstlandschaft findet. Sie ist am deutlichsten an der Figur des Evangelisten Johannes fassbar (Abb. 20) und lässt eine Datierung der Tufertschwiler Malereien in die Jahrzehnte um 1500 vornehmen.

Den Darstellungen der Apostel, der klugen und der törichten Jungfrauen wie auch der

Taufe und der Gefangennahme Christi liegt eine lange Bildtradition zugrunde; sie variieren und aktualisieren vor allem Bildvorlagen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das Bild der Gefangennahme Christi (Abb. 21, 22) entspricht solch geläufigem, ebenso in Magdenau anzutreffendem Typus, wobei in Magdenau noch die konventionellere Form einer geschlossenen Figurengruppe bevorzugt wurde. Die Dynamik der Tufertschwiler Szene und auch die Form der Harnische der Soldaten deuten erneut auf eine Entstehungszeit um 1500 hin.

Einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung der Malereien bietet die «Mode». Die kunstvolle Kopfbedeckung jener Tufertschwiler Prophetenfigur, deren Gewand Puffärmel aufweist, ist in der ehemaligen Dominikanerkirche in Bern (heute französische Kirche) wieder zu entdecken; diese Malereien sind 1495 datiert (Abb. 4, 23). Entsprechend der Auffassung des späten 15. Jahrhunderts zeigen beide Malereien alttestamentliche Figuren allgemein mit orientalisch gestalteten Kopfbedeckungen. Analog dazu lassen auch die Puffärmel der Prophetenfigur eine Entstehung der Tufertschwiler Wandmalerei um 1500 vermuten.

Bemerkungen zur historischen Ausgangslage: Die – wenn auch wenigen und nur indirekten – Quellenberichte zur Kapelle Tufertschwil für die Zeit um 1500 verlocken dazu, die Frage nach potentiellen Auftraggebern der Wandmalereien zu stellen. Diese Berichte enthalten

jedoch Güterbelehnungen; sie haben insofern mehr herrschafts- und güterrechtlichen Charakter und wurden im Rahmen äbtisch-st.gallischer Territorialverwaltung aufgezeichnet. Aus diesen Quellen können all jene ebenfalls denkbaren Auftraggeber nicht erschlossen werden, welche die Wandmalereien aus religiösen, aus pfarrherrlichen, aus unter- oder übergeordneten herrschaftssymbolischen oder auch anderen Motiven gestiftet haben könnten.

Die Aufzeichnungen von 1494 und 1505 in den stift-st.gallischen Lehenbüchern erwähnen die Belehnung der Lütisburger Familie Bregenzer mit st.gallischen Gütern. Sie stiesen an Grundbesitz, der zur Tufertschwiler Kapellpfründe gehörte. Direkte Rückschlüsse auf die Kapelle lässt zumindest der Quellenbericht von 1529 zu, wonach Matthäus Bregenzer als Pfleger der Kapelle und der zugehörigen Pfrundgüter amtete. Wer diese Funktion um 1500 ausübte, ist nicht bekannt. Ungeachtet dessen scheinen die Bregenzer für Tufertschwil und die Tufertschwiler Kapelle eine nicht un wesentliche Rolle gespielt zu haben. Für die Wandmalereien, für die Frage nach dem Auftraggeber, dem Urheber des Bildprogramms und nach dem ausführenden Künstler ist mit diesem Quellenmaterial zwar nichts gewonnen. Die «Bregenzer» dürften letztlich auch nicht mehr und nicht weniger als Nachbarn und Besucher der Kapelle gewesen sein. Immerhin bieten sie aber einen Ansatzpunkt für die Erschliessung allenfalls noch ungesich terer Quellen oder neuer Zusammenhänge

personengeschichtlicher Art, welche die Tufertschwiler Verhältnisse weiter erhellen könnten. Auf diesem Weg liessen sich im Idealfall vielleicht sogar um 1500 amtierende Tufertschwiler Kapläne ermitteln. Den Auftrag für die Wandmalereien in der Kapelle Mannenbach jedenfalls dürfte – direkt oder indirekt – jener Kaplan Johann Wattenschnee erteilt haben, der nach Aussage Reichenauischer Quellen im Jahr 1487 die Mannenbacher Kapellpfründe übernahm.

Literaturauswahl:

Anderes, Bernhard. Tufertschwil – Kapelle St. Bartholomäus. In: Das Lütisburger Buch. Hg.v. der Politischen Gemeinde Lütisburg. Lütisburg 1990, S. 173-191.

Edelmann, Heinrich und Albert. Tufertschwil und sein altes Kirchlein. In: Toggenburger Heimat-Kalender 6/1946, S. 57-65.

Fäh, Adolf. Die Kapelle in Tufertschwil bei Lütisburg (Kt. St.Gallen). Ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte. Gossau 1886.

Staerkle, Paul. Zur ältesten Urkunde der Kapelle Tufertschwil. In: Toggenburger Heimat-Jahrbuch 17/1957, S. 103-104.

Bildnachweis:

Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, Bern: 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 22.

Konrad Keller, Frauenfeld: 6.

Kunstdenkmälerinventarisation des Kantons Bern, Bern: 23.

Kunstdenkmälerinventarisation des Kantons St.Gallen: 18, 21.



Abb. 23: Ausschnitt aus dem Stammbaum Jesse in der Französischen Kirche Bern (ehem. Dominikanerkirche), Berner Nelkenmeister, datiert 1495.