Ein spätgotischer Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Ita

Autor(en): **Hugelshofer, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte**

Band (Jahr): **112 (1974)**

Heft 112

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-585257

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ein spätgotischer Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Ita

Von Walter Hugelshofer

Im Frühling 1975 wurde auf einer Auktion von Kunstsachen in Deutschland ein kleiner spätgotischer Altarflügel zum Kauf angeboten. Die darauf zu sehenden Legenden zu sechs Szenen aus dem Leben der heiligen Ita erregten die Aufmerksamkeit eines Zürcher Kunsthändlers. Er schloß daraus auf den Zusammenhang mit dem früheren Kloster Fischingen im hinteren Thurgau und riskierte daraufhin den Ankauf. Ein erster Augenschein zeigte dann bald das besondere Interesse, welches dieses von weither aufgetauchte Stück für die alte Heimat haben mußte.

Es ist eine doppelseitig bemalte Tafel, die noch in ihrem schlichten, ursprünglichen Rahmen steckt. Die Maße betragen (mit Rahmen) 77:38 cm. In geschlossenem Zustand maß der Altar also nur etwa 80 cm in der Breite innen und (ohne Altarsteffel und Gespreng) etwa gleich viel in der Höhe. Diese vergleichsweise eher knappen Proportionen ließen das Altärchen fast als zierlich erscheinen. Der Eindruck des Zierlichen wird durch die Aufteilung der an Sonn- und Feiertagen sichtbaren Innenseiten in sechs etwa blattgroße Täfelchen (je zwei in drei Zeilen übereinander) in bestimmender Weise betont.

Auf der Innenseite des Altarflügels ist der nach rechts gewandte jugendliche Engel Gabriel zu sehen, der Maria die frohe Botschaft bringt: Ave (Maria) Gracia plena. Dominus tecum. Daraus ist zu ersehen, daß es sich (vom Beschauer aus gesehen) um den linken Altarflügel handelt. Der Engel ist in ein schweres, faltenreiches kirchliches Gewand gekleidet. Er steht mit gebeugten Knien steingrau vor schwarzem Grund. Diese Grisaillenmanier, die von Arbeit in Stein abgeleitet ist, haben die großen niederländischen Meister Van Eyck und Van der Weyden in so großartiger Weise aufgebracht, daß man ihrem Vorbild weit herum während Jahrzehnten folgte.

Aus der Formulierung des Verkündigungsengels (Finger, Haare, Gewandfalten) läßt sich durch Vergleiche schließen, daß diese Malerei um 1520 entstanden sein dürfte, als die altdeutsche Malerei die Höhe ihrer Entwicklung

erreicht hatte. Dieser Eindruck wird durch die sechs individuelleren und aussagekräftigeren Täfelchen auf der Vorderseite deutlich unterstützt.

Die Außenseite enthält einen interessanten Hinweis auf die neuere Herkunft der Tafel. Oben rechts ist ein kleiner Zettel aufgeklebt: «succession Emile Zola», daneben die Nummer 146. Beides bezieht sich auf die Vente après décès des zu seiner Zeit berühmten und so erfolgreichen wie angefochtenen Romanschriftstellers Emile Zola (1840–1902), der in Paris ein großes Haus mit einem gerne besuchten «salon» führte. Es ist nicht ohne aparten Reiz, diesem Zettel entnehmen zu können, daß die Ita-Tafel in dem mit raffiniertem Eklektizismus ausgestatteten Salon des arrivierten Agnostikers Aufnahme gefunden hat. Im Laufe der Jahrhunderte bedeutete dieser Aufenthalt freilich nur eine kurze Station. Wo sich die Tafel zuvor und danach befunden hat, ist nicht bekannt.

Auf der Innenseite des Altarflügels, der Haupt- und Festseite, auf die es hier vor allem ankommt, sind sechs Szenen aus dem Leben der heiligen Ita zur Darstellung gebracht, und bei jeder meldet eine gut lesbare Inschrift in römischen Kapitalen weiß auf rot ihren Inhalt. Dadurch werden die Täfelchen zu kostbaren Dokumenten ihrer nicht häufig dargestellten Heiligenlegende. Sie sind um so wertvoller, als es sich um die älteste erhalten gebliebene bildliche Darstellung der Sankt-Ita-Geschichte handelt – noch knapp vor dem Ausbruch der Reformationswirren, die, wie an vielen Orten auch im Kloster Fischingen, zur Ausschaffung der Altäre und des übrigen Kirchenschmuckes aus Kirchen und Kapellen geführt haben (die meistens Vernichtung bedeutete).

Die Abfolge der Szenen muß, wie ein Brief noch heute, von links nach rechts gelesen werden, worauf nach dem Ende der Zeile darunter links vorne die neue beginnt. Die Lesung der Bilderfolge, die das vorbildhafte Leben der Heiligen recht anschaulich und lebendig machen sollte, ging vom erhalten gebliebenen linken Altarflügel über das verschollene Mittelstück hinweg auf dem noch nicht wieder zum Vorschein gekommenen rechten Flügel über zwei Stationen weiter, worauf wieder links eine Zeile tiefer weitergelesen werden konnte. Die sechs Ita-Szenen vermögen also nur sprunghafte Ausschnitte des zur Darstellung gelangten Ablaufs zu geben. Sie genügen immerhin, zu zeigen, daß die späteren Aufzeichnungen der Ita-Legende dieser früheren folgen. Daraus läßt sich wenigstens vermuten, welche Darstellungen auf dem rechten Flügel zu sehen waren.

Halten wir uns an die wieder zum Vorschein gekommene Tafel und nennen wir die darauf dargestellten Szenen. Dabei dienen uns die darunter stehenden Legenden als verläßliche Führer. Der knapp gefaßte Wortlaut dieser erklärenden Bildlegenden ist in seiner oberalemannischen Mundart ein lebensvolles Dokument der Ausdrucksweise unserer Vorfahren zur Zeit Huldrych Zwinglis.

Linker Flügel des Altars der Sankt Ita um 1520

Aufbau des ganzen Altars

1 HIE WIRT · S · ITA · VERMEHLT ·
2 HIE · SONET · S · ITA · IRE · KLAINET ·
3 und 4 nicht erhalten.
5 HIE · SUCHT · S · ITA · IR NARUNG ·
6 HIE FAND · AIN · IEGER · S · ITA · BEI LEBEN
7 und 8 nicht erhalten.
9 HIE BAWET · ER · IR · AIN · WONUNG
10 HIE FIERT · ER SI · IN IR · WONUNG
11 und 12 nicht erhalten.

Alle Photographien von Konrad Keller, Frauenfeld.

Außenseite des Flügels.

Innenseite des Flügels.

1. Bild. «Hie wirt S. Ita vermehlt.» Ein Geistlicher in reichem Ornat kopuliert die beiden jugendlichen Brautleute, einen Grafen von Toggenburg und Ita von Kirchberg. Hinter beiden drängt ein stattliches Gefolge, alle männlichen Geschlechts, heran. Darin fallen mehrere gut erfaßte Charakterköpfe auf. Der Bräutigam ist barhäuptig. Er streckt der Braut die geöffneten Arme zum Willkomm entgegen. Diese läßt ihr langes blondes Haar offen über den Rücken hängen. Um die Stirn trägt sie ein mit Perlen in zwei Reihen kostbar geschmücktes Diadem, das Stand und Rang anzeigt. Um den Hals hängt eine schwere goldene Spankette. Der Priester führt die Hände der beiden zur Ehe entschlossenen Leute zum Gelöbnis zusammen. Bei den Trauzeugen fallen die verschiedenartigen Kopfbedeckungen auf. Der Raum, in dem sich die Vermählungsszene abspielt, ist offensichtlich nicht ein Kirchenraum, sondern ein von einer hölzernen Tonne überwölbtes Gemach in der väterlichen Burg. Seinem komplizierten Grundriß sieht man die Freude des Malers an, hier sein entwickeltes Darstellungsvermögen zur Schau zu stellen. Itas Haupt ist schon von einem Heiligenschein umgeben, obwohl sie noch weit weg ist vom Stande einer Heiligen.

2. Bild. Eine Heilige ist Ita auch in der zweiten Szene noch nicht: «Hie sonet S. Ita ire Klainet.» Es ist eine romantische, fast märchenhaft wirkende Waldszene von besonderem Reiz. Auf einem Felsen über dem Wald erhebt sich eine mehrgliedrige, auf wehrhafte Verteidigung eingerichtete Burg. Hoch oben streckt die junge Frau ihren auch hier von einem Nimbus umgebenen Kopf hinaus ans Licht und freut sich ihrer auf einer Stange aufgereihten Kleinodien («Klainet»), als da sind: Ringe, Gürtel und schöne Kleider. Man sieht der unschuldsvollen Szene nicht an, daß hier schon die Voraussetzungen liegen, die bald danach zu dem zerstörenden Leidenschaftsdrama führen sollten. Auf den folgenden zwei Szenen auf dem verschollenen rechten Flügel muß zu sehen gewesen sein, wie ein Rabe Itas Ehering von der Stange holt, um ihn seinen Jungen zu bringen. Ein Jäger findet ihn im Nest und steckt ihn an den Finger. Als der Graf, darauf aufmerksam gemacht, den seiner Frau geschenkten Ring an der Hand des Jägers sieht, betrachtet er das als Beweis des Ehebruchs und wirft seine Frau in sinnloser Wut von der Burg in den Abgrund. Gott erhörte deren Gelübde, ihm fortan dauernd dienen zu wollen, so daß sie den tiefen Fall überstand. Sie war gerettet und blieb als Klausnerin in der Nähe der Burg im dichten Wald.

(3. Bild, auf dem rechten Altarflügel, fehlt.)

(4. Bild, auf dem rechten Altarflügel, fehlt.)

5. Bild. Das ist auf dem nächsten Bildtäfelchen dargestellt: «Hie sucht S. Ita ir Narung.» Die Gräfin lebt von den Früchten und Wurzeln des Waldes im Tobel am Fuße der Burg, die im Hintergrund zu sehen ist.

6. Bild. Dort sah sie ein Jäger, der mit seinem Hund auf der Suche nach

jagdbarem Wild aus war. «Hie fand ein Jeger S. Ita bei Leben». Dargestellt sind die Gräfin, der Jäger, sein Hund und im Hintergrund wiederum die Burg.

(7. Bild, auf dem rechten Altarflügel, fehlt.)

(8. Bild, auf dem rechten Altarflügel, fehlt.)

9. Bild. «Hie bawet er ir ein Wonung». Ita erbat sich vom Grafen eine Behausung. Man sieht, wie die Bauleute bei der Kirche ein Gebäude errichten, wobei der Graf zuschaut.

10. Bild. «Hie fiert (führt) er si in ir Wonung». Hier sieht man hinten einen blockartig festen Burgturm und davor ein hoch- und steilgiebliges Bauernhaus. Vorn steht ein neuer kirchlicher Bau, auf dessen Türe der Graf die als Benediktinerin gekleidete Gattin hinführt.

(11. Bild, auf dem rechten Altarflügel, fehlt.)

(12. Bild, auf dem rechten Altarflügel, fehlt.)

Die sechs Bilder auf dem rechten Altarflügel sind nicht erhalten, doch lassen sich die Motive nach dem Verlauf der Ita-Legende weitgehend bestimmen. Auf dem dritten Bild dürfte der Jäger den Ehering gefunden haben, und auf dem vierten wurde Ita vom Schloß hinuntergestürzt. Bei Bild 7 benachrichtigt der Jäger den Grafen, daß Ita noch lebt, und bei Bild 8 verweigert Ita dem Grafen die Rückkehr. Unsicher ist nur der Bildinhalt der beiden letzten Darstellungen. Wahrscheinlich ist, daß hier der Hirsch mit den zwölf brennenden Kerzen auf dem Geweih beim Gang zur Mette und die Auferweckung des toten Toggenburgers gemalt waren; doch wäre es auch möglich, daß die Beisetzung Itas vor dem Nikolaus-Altar und der Stifter abgebildet waren.

Wenn wir die sechs neu aufgetauchten Szenen aus dem Leben der heiligen Ita als Ganzes zu verstehen trachten, sehen wir gleich ein, daß ein kundiger Berater, wahrscheinlich ein gelehrter Geistlicher, sowohl dem Stifter bei der Anlage des Altärchens als im besonderen dem Maler bei der Umsetzung von Wort in Bild helfend, maßgeblich zur Seite stand. Dieser unbekannte Mann hat die Szenen festgelegt, die zum Verständnis der noch nicht oft zur Darstellung gebrachten Ita-Legende gezeigt werden mußten. Der Ita-Kult war in der auf Albrecht von Bonstetten zurückgehenden Form noch jung. Dem Maler blieb die Aufgabe, den literarischen Stoff bildhaft zur Anschauung zu bringen und sinnenhaft eingänglich zu machen. Das war um so wichtiger, als die geistige Kommunikation damals weitgehend durch das Auge vermittelt wurde. Die abstrakte Fähigkeit des Lesens war noch wenig verbreitet. Daher ist es verständlich, daß die Bildszenen alle in sonst nicht üblicher Weise von knappen, aber ausreichenden, den Inhalt erklärenden Texten unterstützt werden. Das setzt voraus, daß der des Lesens kundige Betrachter so nahe an die Bildtäfelchen herangehen mußte, daß er die etwa 1 cm hohen Buchstaben im Halbdunkel des gotischen Kirchenraumes sehen und lesen konnte. Das würden wir heute als indezent empfinden. Es zeigt auch, daß man damals ein direkteres und ungezwungeneres Verhältnis zu kultischen Gegenständen hatte.

Bild 1 und 2.

HIE WIRT SITA VERMEHLT
HIE SONET SITA IRE KLAINET
HE SVCHT SITA IRNARVNG
HE FAND AINIEGER SITA DEI LEBEN

Bild 5 und 6.

Bild 9 und 10.

Das Altärchen ist um das Jahr 1520 entstanden. Das läßt sich mit vieler Wahrscheinlichkeit aus der Beobachtung der Formen erschließen, die einem ständigen Wandel unterliegen. Der einfache, mennigrot gestrichene Rahmen ist noch gotisch. Die Buchstaben der Bildlegenden zeigen zwar die modernen lateinischen Kapitalen – aber man sieht ihren gotischen Schnörkeln die frühere gotische Übung des Schreibers deutlich an. Dieser Übergang von Gotik zu Renaissance ging bei uns gegen 1520 vor sich. Ein weiteres Stil-Indiz: Die Architekturformen auf den Hintergründen der Täfelchen sind gotisch. Der Maler prunkt nicht mit den neuesten, damals eben aufkommenden Renaissanceformen. Dagegen verraten die Bekleidung, besonders die langen, schweren Überröcke der Männer und ihre stattlichen Kopfbedeckungen (die auch bei der kultischen Handlung nicht abgenommen werden), und ihr festes und selbstbewußtes Auftreten die Zugehörigkeit zur Dürer-Zeit.

Der für uns heute noch namenlose Maler zeichnet sich durch mehrere bemerkenswerte künstlerische Qualitäten aus. Er zeigt überzeugende Vorstellungs- und beträchtliche Darstellungskraft. Es ist zu bedenken, daß die Szenen alle «aus dem Kopf», aus der inneren Vorstellung heraus, entwickelt werden mußten. Er war ein sicherer Zeichner und vermochte seine Bildgedanken klar auszudrücken. Dazu hatte er lebhafte Farben. Es machte ihm Freude, zu zeigen, wessen er fähig war. Schwierigkeiten wich er nicht aus. Fast scheint es, er hätte sie manchmal geradezu gesucht, wie zum Beispiel bei der Vermählungsszene. Drei der sechs Täfelchen spielen der Legende gemäß im Wald unweit der Burg. Das erste davon, «Hie sonet S. Ita ire Klainet», ist fast ein «reines» Wald-und-Landschafts-Bild, was in dieser Zeit noch selten ist, und ihre romantische Waldespoesie erinnert an ähnlich gerichtete künstlerische Wagnisse zur selben Zeit bei Hans Leu in Zürich und Albrecht Altdorfer in Regensburg. Da stehen sturmzerzauste Bäume in einem felsigen Wald, aus dem sich eine mehrgliedrige Burg ans Licht erhebt. Wolken ziehen vorüber. Und Ita, klein und verloren in der weiten Waldeswelt, freut sich ihrer Kostbarkeiten, die sie zum Fenster hinaus an die Sonne hält. Das ist als Motiv einzigartig. Und dessen Darstellung hier ist es in bemerkenswertem Grade auch. In den sechs Täfelchen wird man bei eingehender Betrachtung immer wieder erfreut durch reizvolle, gut erfaßte Beobachtungen menschlicher Tätigkeiten. Das macht sie zu originellen Erweiterungen unserer Anschauung von oberdeutscher Malerei aus einem ihrer weit zurückliegenden glücklichsten Entwicklungsabschnitte.

Die Antworten auf die Fragen: «An welchem Ort hat die Werkstatt des Malers gestanden, und wie hat er geheißen?», fallen weniger sicher aus. Gewiß ist jedoch, daß das Altärchen für eine Kirche oder eine Kapelle bestimmt war, die dem Kult der heiligen Ita zugetan war. Das trifft vor allem auf das alte Benediktinerkloster Fischingen im hintern Thurgau und die von ihm abhängigen und beeinflußten Gebiete zu. Es ist naheliegend, anzunehmen, das Altärchen habe im noch gotischen Kloster Fischingen gestanden, das im späteren

16. Jahrhundert abgebrochen wurde, um dem heute stehenden Neubau Platz zu machen.

Gemalt worden und hergestellt ist dieses Altärchen wahrscheinlich in Konstanz. Fischingen war ein bischöfliches Kloster. Das heißt, es ging zurück auf eine Initiative des Konstanzer Bischofs Ulrich II. im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts. Konstanz war das Zentrum der Diözese und der Sitz des mächtigen und einflußreichen Bischofs. Und wo der saß, gab es religiöse und künstlerische Impulse. Um ihn sammelten sich fähige und gebildete Männer und entwickelte sich geistiges Leben. Wenn man etwas so Ungewöhnliches und Besonderes wie einen Altar haben wollte, wandte man sich in der Ostschweiz nach Konstanz. Die Diözese Konstanz war die größte oberdeutsche Diözese. Sie reichte südlich von Bodensee und Rhein bis an die Aare hinunter und bis zum Gotthard hinauf. Der Thurgau war das nähere Hinterland. Die Beziehungen zum Thurgau waren ungleich enger und bestimmender, als wir uns das heute vorzustellen pflegen. In Konstanz gab es im ausgehenden Mittelalter mehrere fähige Maler, Bildhauer in Holz und Stein, Goldschmiede und Sticker für Kirchengeräte verschiedener Art[1].

Der neu aufgetauchte Altarflügel gibt auf solche Fragen keine andere Auskunft her außer der einen, freilich wichtigsten und erfreulichsten einer gewissen gehobenen künstlerischen Aussagefähigkeit und offensichtlichen Qualität[2]. Außer dem noch nicht aufgefundenen anderen Flügel fehlt vom ursprünglichen Altärchen nicht nur das Gespreng, ein geschnitzter Aufsatz aus vergoldetem Laubwerk, der den oberen Abschluß bildet, sondern auch die Altarstaffel, die italienische Predella, die bei uns damals allgemein Sarg, in Mundart «sarch» genannt wurde. Diese enthielt manchmal wichtige Hinweise auf den Stifter: sein Wappen vielleicht, wie auch dasjenige seiner Frau, vielleicht gar deren Bildnisse, oder ein Datum, sofern sie gemalt war und nicht Schnitzwerk enthielt. Da solche Daten uns hier alle fehlen, können nur zurückhaltende Aus-

1 Von heute aus gesehen, wäre man vielleicht geneigt, den Sitz der Werkstatt, in der das Altärchen entstanden ist, zunächst in Zürich zu suchen. In der Tat hatte sich im politischen Vorort der Alten Eidgenossenschaft eine aktive und ausgreifende Handelstätigkeit entwickelt. Diese starke wirtschaftliche Stellung ließ mehrere beachtenswerte Künstler aufkommen und uns von «Zürcher Malerei» sprechen (vergleiche Walter Hugelshofer, «Die Zürcher Malerei der Spätgotik», 1928). Der fähigste Maler Zürichs in der fraglichen Zeit war der jüngere Hans Leu (gegen 1490–1531), dessen von Dürer inspirierte Ausdrucksweise von der Bildsprache des Altarflügels recht verschieden ist. Bis zum Ausbruch der Reformation war Konstanz auf künstlerischem Gebiet in seiner Diözese führend und bevorzugt. Die zunehmende politische Selbständigkeit der Eidgenossen sowie die Glaubenstrennung leiteten eine weitgehende Entfremdung ein, die bewirkte, daß wir uns heute die ehemaligen Verhältnisse nur noch mit Mühe rekonstruieren können.

2 Der Katharinen-Altar in der Kathedrale Chur mit Szenen aus dem Leben der Heiligen ist ähnlich angelegt wie der Ita-Altar – ohne die lehrhaft erklärenden Legenden einer wenig bekannten Heiligen, die auf die Aufstellung in einer Wallfahrtskapelle deuten. Kdm. Graubünden I, Abb. 54.

sagen gemacht werden. Unter den in Urkunden in der in Frage kommenden Zeit genannten Namen von Malern kommen als Urheber für das Altärchen in Frage: Rudolf Stachel, der in Konstanz von 1473 bis 1528 genannt wird, Lorenz Röser (1501–1540), Matthäus Gutrecht der Jüngere (1505–1534), Christoph Bockstorfer (1513–1553) und Andreas Haider (1522–1546). Unter diesen Meistern dürfte einer der Maler des Ita-Altärchens sein. Im Bildersturm wurde auch in Konstanz 1529 in Kirchen und Kapellen so viel an Kirchengut hinausgetragen und verbrannt, daß die wenigen diesem Wandel der Vorstellung entgangenen Kultobjekte uns heute nur mehr eine sehr unzulängliche Anschauung von dem einstigen Reichtum zu geben vermögen. Unter solchen Umständen gelingt es nicht, andere Arbeiten des Malers nachzuweisen.

Verbreitete Auswüchse in den kirchlichen Lebensformen führten seit Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend zu einer tiefgehenden Erregung unter dem Kirchenvolk. Ein verändertes Verhältnis zum Gottesdienst war die Folge. Er bewirkte einen deutlichen Rückgang der Aufträge an die Künstler, die ja damals vor allem im Dienst der Kirche standen. Es ist aber bemerkenswert, daß bei der Aufnahme des Andreas Haider in das Konstanzer Bürgerrecht im Januar 1522 noch vermerkt werden konnte: «hat gnugsame kuntschaft für sich.» Das war also offenbar nicht mehr allgemein der Fall und selbstverständlich. Die Spannung steigerte sich durch soziale Mißstände und breitete sich aus. 1529 kam es auch in Fischingen zu einem Bildersturm. «Die Bilder wurden ausgeschafft», heißt es lakonisch in den Visitationsberichten. Viele Mönche verließen das Kloster. Der Abt heiratete eine Nonne, blieb aber im geschändeten Kirchenbau. Das Kloster schien fast verlassen und aufgegeben, bis es infolge der Bestrebungen des Konzils zu Trient zu einem kräftigen Wiederaufschwung des kirchlichen Lebens kam und schließlich im Barock zu einer neuen Blüte.

Unser Altärchen dürfte von diesen Vorgängen nicht betroffen worden sein. Seine außergewöhnlich gute Erhaltung läßt uns einen andern Weg vermuten. Die Altäre waren Eigentum ihrer Stifter, ob es private Personen oder religiöse Bruderschaftsvereinigungen waren[3]. Es ist daher wahrscheinlich, daß der Stifter bei der jahrelangen Gärung im Volk «sein» noch fast neues Altärchen rechtzeitig geflöchnet und zu sich genommen hat. Da es bis 1540 dauerte, ehe das verwaiste Kloster wieder aufgerichtet wurde, hat sich in den Jahren dazwischen manches verändert. Jedenfalls haben sich Zeitgeschmack und Stil so weit verändert, daß das Sankt-Ita-Altärchen bald fremdartig und altmodisch gewirkt hätte. Es war abgelöste, überholte Vergangenheit.

Erst Jahrhunderte später war der unaufhaltsame Prozeß der Säkularisation so weit fortgeschritten, daß das inzwischen demontierte, zwecklos gewordene

3 Beispiel: Hans Oberried, der beim alten Glauben gebliebene Bürgermeister von Basel, ließ vor Ausbruch des Bildersturms von 1529 zwei große Flügeltafeln des von ihm gestifteten, von Hans Holbein gemalten Altarwerkes nach Freiburg im Breisgau schaffen, was bei den leidenschaftlich erregten Zuständen mit großer Lebensgefahr verbunden war.

Altärchen nicht mehr als Gegenstand des Kultes, sondern als Objekt ästhetischer Betrachtung verstanden werden konnte.

Für uns im Thurgau ist es darüber hinaus noch ein seltenes Dokument unseres geschichtlichen und geistigen Werdegangs.

Zum Schluß sei der Versuch gewagt, die Entstehung des «neuen» Sankt-Ita-Altärchens aus den Zuständen seiner Zeit zu deuten.

Die sensationellen Siege der bis dahin als lose Haufen von Bauern eingeschätzten Eidgenossen über die stolzesten und mächtigsten Herren in Mitteleuropa, den reichen und prunkvollen Herzog von Burgund (1476), Kaiser Maximilian (1499), die Feldzüge in der Lombardei mit der Niederlage der Franzosen bei Novara (1513) hatten die Eidgenossen kraftgeschwellt und übermütig gemacht. Durch die Pensionen der Führer und die Plünderungen der Krieger war viel Geld in das zuvor arme und anspruchslose Bauernland gekommen. Man hatte fremde Lebensformen kennengelernt. Die Sitten verwilderten, wovon der extreme Kleideraufwand, wie er aus zeitgenössischen Darstellungen uns entgegentritt, deutlich Zeugnis ablegt. Einerseits gab es noch immer Armut, anderseits Luxus und Prasserei. Eine Reaktion auf solche unhaltbare Zustände war die Reformation der Glaubens- und Sittenformen mit ihrer scharfen Wendung gegen Luxus und Verschwendung und ihrer puritanisch einfachen Lebensführung.

Es gab aber auch mancherlei Reformbestrebungen innerhalb der Kirche, welche dem gefährlichen Treiben der siegestrunkenen Kriegsleute und ihres breiten Anhangs durch Verstärkung und Vertiefung der religiösen Gefühle und durch Appelle an das Verantwortlichkeitsbewußtsein des Menschen entgegenzutreten strebten. Dahin gehörten die im Land umherziehenden Mahner und Bußprediger in der Art des Niklaus von der Flüe. Und in diesem geistigen Zusammenhang ist vermutlich auch das inhaltlich ungewöhnliche und eigenartige Sankt-Ita-Altärchen zu sehen. Der aus guten Gründen besorgte Abt Heinrich Schüchti von Fischingen muß den mutigen Entschluß gefaßt haben, sich solchen gefährlichen Zeitströmungen zu stellen und etwas dagegen zu unternehmen. Der bis dahin eher laue und wenig präzise Sankt-Ita-Kult, der in der näheren Umgebung des Klosters wurzelt, sollte zu neuem Leben gebracht werden, um die Herzen der Gläubigen zu neuer Liebe zu entflammen und sie damit von den üblen Sitten abzuwenden. Albrecht von Bonstetten, Dekan des Bruderstiftes Einsiedeln und ein gelehrter Frühhumanist, sollte die Sankt-Ita-Legende in klarer und faßlicher Gestalt neu formulieren. Ein erster Entwurf wurde geändert, der zweite brachte dann die Gestalt, die uns noch heute bekannt ist. Unter seinem Nachfolger, dem Toggenburger Johannes Meili, wurde ein Sankt-Ita-Altärchen gestiftet, dessen nicht unerhebliche Kosten vielleicht ein von dieser Idee entzündeter privater Stifter übernahm. Das Altärchen enthielt ein genaues, deutlich formuliertes Programm. Station für Station wurde darauf das entsagungsvolle Leben der Heiligen sinnfällig, so daß man mit Herz

und Seele folgen konnte, zur Anschauung gebracht. Und unter jedem Täfelchen stand in knapper, verständlicher Sprache ein Text, der die Szene benennt.

Das wenig umfangreiche Altärchen muß in der Kirche gut sichtbar aufgestellt gewesen sein, so daß die kleinen Formen von Bild und Text abgelesen werden konnten. Da nur wenige Menschen des Lesens kundig waren, muß angenommen werden, daß ein geistlicher Erklärer den Text vorlas und die Bilder «erklärte» und diese Übung zur Einprägung wiederholte. Diesen gut gesinnten, den Glauben stärkenden Bemühungen ist durch die bildersturmartige, fast gänzliche Ausräumung der Kirchen nach dem Vorbild von Zürich und Konstanz schon 1529, nach wenigen Jahren, ein Ende gesetzt worden. Im Zuge der energischen Gegenreformation wurde später der nun von einer Bruderschaft getragene Sankt-Ita-Kult zu neuem Leben erweckt. Er wuchs zum Ziel einer Wallfahrt auf und bildete eigentlich den Mittelpunkt der gegenreformatorischen Bestrebungen in Fischingen.

Literatur

Hans Rott, «Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert», Stuttgart 1933.

Albert Knoepfli, «Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau», Bd. II: Der Bezirk Münchwilen, Basel 1955, Das Kloster Fischingen, S. 65ff.

Albert Knoepfli, «Kunstgeschichte des Bodenseeraumes», 2 Bände, Konstanz und Lindau 1961 und 1969.

Ich danke Staatsarchivar Dr. Bruno Meyer für manche freundlich erteilte Auskünfte aus seinen Forschungen über die Sankt-Ita-Legende und deren Geschichte. Der Altarflügel wurde nach Abschluß dieser Arbeit vom Kanton Thurgau erworben und befindet sich heute in der Ausstellung des Historischen Museums im Schloß Frauenfeld.