

Drei spätmittelalterliche Vanitasbilder in Appenzell Innerrhoden

Autor(en): **Rusch-Hälg, Carl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Innerrhoder Geschichtsfreund**

Band (Jahr): **21 (1976)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-405209>

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.

Drei spätmittelalterliche Vanitasbilder in Appenzell Innerrhoden

Von Dr. Carl Rusch-Hälg, St.Gallen

Die Begriffe Vanitas und Vanitasbilder

In der Kunstgeschichte ist der vom lateinischen herrührende Begriff *Vanitas* (d.h. Eitelkeit, Nichtigkeit, Vergänglichkeit usw.) noch wenig geklärt. Allzu viele und allzu verschiedenartige Bilddarstellungen werden darunter verstanden. Gustav Felix Hartlaub hat 1951 als einer der ersten versucht, die kunstgeschichtliche Vanitas zu umschreiben¹. Positiv betrachtet heisst «eitel» Selbstverliebtheit des Menschen und negativ gesehen ist die Eitelkeit leeres, inhaltloses Treiben, das sich aufbläht und aufbläst und so als sichere Anwartschaft des ewigen Todes zu gelten hat. Eine klare, umfassende, allseits befriedigende — richtigerweise sich auf die Heilige Schrift abstützende — Begriffsbestimmung der Vanitas in der bildenden Kunst finden wir bei Wilfried August Skreiner². Darnach sind Vanitasbilder Darstellungen, die dem Beschauer die Eitelkeit bildlich vor Augen führen, um ihm moralisierend die Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen aufzuzeigen; dieser Aspekt soll den Betrachter des Bildes zu den wahren Werten christlichen Lebens hinführen, d.h. ihn veranlassen, unter den Gesichtspunkten von Tod, Auferstehung und jüngstem Gericht sein Leben so zu gestalten, dass er das ihm von Gott gesetzte Ziel erreiche.

Die Vanitas in der Heiligen Schrift und der Versuch einer Gliederung der einzelnen Vanitasbilder

Die Zahl der Bibelstellen, die sich auf die Vanitas bezieht, ist Legion. Trotzdem lassen sich relativ wenig Vanitassujets der bildenden Kunst direkt auf entsprechende Stellen in der Heiligen Schrift zurückführen. Denn die Bibel behandelt das Thema nur sehr generell. Erst die im Mittelalter so beliebte Allegorie war es, die die so zahlreichen und so oft sehr von einander abweichenden Vanitasbildtypen hervorgebracht hat.

¹ G. F. Hartlaub, *Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München 1951, Seite 149 ff

² W. A. Skreiner, *Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei*, Graz 1963, Seite 187

Skreiner führt rund 30 Bibelstellen an, die sich mit der Vergänglichkeit und Hinfälligkeit alles Irdischen befassen³. Die Liste liesse sich bei genauem Lesen der Heiligen Schrift noch wesentlich ergänzen. Das Buch Ekklesiastes (Prediger) allein enthält einen Katalog von 20 bis 30 Hinweisen, was alles als eitel zu betrachten ist. Als charakteristisch erscheinen uns — hauptsächlich im Hinblick auf die drei hier näher zu betrachtenden innerrhodischen Darstellungen — folgende Hinfälligkeitsapostrophierungen:

eitel und vergänglich ist die Lust der Welt (1. Johannesbrief 2,17)

eitel sind Jugendzeit und schwarzes Haar (Ekklesiastes 11,10)

eitel sind Vergnügen und Wohlergehen (Ekklesiastes 2,1)

eitel ist ein mühereiches Leben, weil der Erbteil dem zufällt, der sich gar nicht darum bemühte (Ekklesiastes 2,21)

eitel ist es, das, was Gott verhängt hat durchkreuzen zu wollen (Ekklesiastes 3,14)

eitel ist es, das Geld zu lieben, da man nie genug davon hat (Ekklesiastes 5,9)

eitel sind die Anmut und die Schönheit eines Weibes; deren Furcht vor Gott soll man rühmen (Sprüche 31,30).

Eine Grosszahl von Vanitassujets der bildenden Kunst basiert auf den beiden erstgenannten Eitelkeitsapostrophierungen, d.h. auf Sinnenlust und Jugend. In dieser Hinsicht trifft das Bild aus dem Zytus bei Haslen (Abb. 2) mit dem jugendlichen, «wohllüstigen» Putto, der von allerlei Symbolen der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit umgeben ist, den Zeitgeschmack der Nachreformation offenbar am trefflichsten, d.h. die Vorstellung der damaligen Zeit, wonach in der Hingabe zu Wohl- und Sinnenlust die schlimmste Abirrung (Eitelkeit) zu erblicken ist.

Die Bibel bedient sich für die Veranschaulichung der Hinfälligkeit gern folgender Bilder: der Mensch wird mit Gras, Heu und Blumen verglichen, also mit Gebilden, die rasch blühen und ebenso schnell wieder zerfallen. Weitere beliebte biblische Bilder der Vergänglichkeit sind Hauch und Rauch, Staub, Schatten und etwa der verlöschende Docht, der, da gut darstellbar, in der bildenden Kunst häufig vorkommt.

Skreiner hat als erster versucht, etwas Ordnung in die Vanitasikonographie zu bringen⁴. Darnach lässt sich das Kunstgebiet in folgende vier Grundtypen gliedern:

³ Wie Fussnote 2 Seite 18 ff

⁴ Wie Fussnote 2 Seite 5 ff

1. Darstellungen, in denen das Skelett oder das Cranium als *Tod, Toter* oder als *Todesmahnung* die tragende Rolle einnimmt (z. B. im Totentanz, im Roi Mort oder im Vanitasporträt).
2. Darstellungen in denen der Mensch in Verbindung mit dem Vanitasgedanken in seinen *Lebensaltern* gesehen wird (z. B. Putto mit Totenkopf, Jüngling und Tod). Hier liegt der Hauptakzent mehr auf dem todesbedrohten Menschen, weniger auf dem Tod als solchem wie bei Ziffer 1 oben. Es ist das die Bildgruppe, welcher auch unsere drei appenzellischen Kunstwerke zuzuweisen sind.
3. Darstellungen der Vanitas als *Personifikation*. Hieher gehört jene grosse Zahl von weiblichen Vanitasallegorien, in denen die allegorische Figur selbst Trägerin des Vergänglichkeitsgedankens ist (z. B. die Frau bei der Toilette, die Frau mit dem Spiegel, die Superbia usw.).
4. In die vierte Gruppe schliesslich gehören Darstellungen, die nur in einem losen Zusammenhang mit den Bildern der drei erstgenannten Gruppen stehen. Hier zeigt sich die Vielschichtigkeit des Vanitasdenkens besonders deutlich, aber auch die Schwierigkeit, eine genaue Abgrenzung vorzunehmen (z. B. Memento mori, sic transit gloria mundi usw.). Auf unsere appenzell-innerrhodischen Verhältnisse angewandt, ist bei dieser Gruppe auch zu denken an das ehemalige Deckengemälde Hagenbuch's im Beinhaus, «das jüngste Gericht», an die Darstellung der Lebensalter am Haus Konkordia in Appenzell, an die zwei Lebensalterbilder der historischen Sammlung auf dem Rathaus (freundliche Mitteilung von Dr. Hermann Grosser) und an den Miniaturstich Pfarrer Ulmann/Pater Philipp Tanner beim gemeinsamen Gebet auf dem Wildkirchli.

Die Vanitassymbole in der bildenden Kunst

In einer Zeit, da nur wenige Menschen schreiben und lesen konnten, waren Symbole, d.h. augenfällige Zeichen und Bilder viel wichtiger als heute. Es kann festgestellt werden, dass die allgemein üblichen Vanitasembleme keiner Deutung bedürfen; sie zeigen auch dem einfachen und ungebildeten Betrachter ohne grosse Umschweife und Erklärungen, was sie sagen wollen, was mit ihnen gemeint ist. Die wichtigsten, stets wiederkehrenden Zeichen dieser Art, speziell auch auf den Bildern unseres Betrachtungsgebietes sind:

Das Cranium, d.h. der skelettierte Totenkopf als Zeichen des todesbedrohten Menschen, oft mit Schlangen, kriechenden Würmern und anderem Getier angefüllt. Hier liegt ein direkter Bezug auf die

Bibel vor: «und wenn der Mensch tot ist, sind Schlangen, wilde Tiere und Würmer sein Erbteil».

Der Putto, d.h. ein Kind, meistens ein Knabe, als Symbol der Jugend, die in Ekklesiastes 11,10 als Anwartschaft des Todes apostrophiert wird.

Die Uhr, ursprünglich die Sanduhr, später auch die Taschenuhr, als Zeichen der rasch vergehenden, nimmer wiederkehrenden Zeit.

Blumen, insbesondere die Tulpe — oft entblättert — als Symbol der vergänglichen irdischen Pracht oder die Steinelke als Symbol der Auferstehungshoffnung.

Als weitere Todes- und Vergänglichkeitsmahnungen kommen vor: die gesprungene Saite auf einem Musikinstrument, Spiegel und Schmuck, eine Ruine, der Sündenfall, eine Oellampe, die erloschene Kerze oder der erstarrte Docht, Tod und Sense, das Stundenglas, eine Kugel, von der man nicht weiss, wohin sie rollt usw.

Die geschichtliche Entwicklung des Vanitasdenkens

Im ersten Jahrtausend nach Christi stehen dem Tod als «der Sünde Sold» der Glaube an die Auferstehung, die Hoffnung auf die Erlösung und das Vertrauen auf die Gnade Gottes noch durchaus gleichwertig gegenüber. Das «et omnis, qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum» (Johannes 11,26) beherrscht das Denken des frühchristlichen Abendlandes. Darnach, d.h. ab Beginn des zweiten Jahrtausends tritt im Zuge der grossen Reformbewegungen (Cluny, Bettelorden usw.) die Absage an alles Weltliche in den Vordergrund. Die Welt wird zum Jammertal gestempelt, in dem wir als Pilger, umgeben von Gefahren und Verlockungen unsere Vorbereitungszeit für das Jenseits verbringen. In Wort und Schrift werden die Qualen der Hölle ausgemalt, der Mensch ist erfüllt vom Schauer der ewigen Vernichtung. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur die Vergänglichkeitsdichtung entstanden, hier liegen auch die Wurzeln der Vanitasdarstellungen, der Vergänglichkeitsbilder. Auch im 14. und 15. Jahrhundert bleiben diese Vorstellungen in Kraft. Seuchen und Pestepidemien, die vielfach als Strafe Gottes angesehen wurden, gemahnen immer wieder an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Neben eine verzweifelt ausbrechende Lebensgier tritt das Bestreben, Gott durch Busse und Selbstkasteiung zu versöhnen. Maria, die Himmelskönigin, wird immer mehr als Helferin und Fürbitterin angerufen. Zu dieser Zeit entstehen die Totentanzdarstellungen, die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten und das Cranium findet als «memento mori» Eingang in die bildende Kunst. Im Deutschland des 16. Jahrhunderts, aber auch in den Niederlanden,

in Italien und in der Schweiz finden wir im Zuge von Reformation und Gegenreformation überaus einprägsame Vanitasdarstellungen. Sie legen beredtes Zeugnis ab vom Vergänglichkeitsdenken jener Zeitepoche. — Charakteristisch ist auch der Ort, wo diese Bilder platziert waren. Wir finden sie in der Stube als Wandschmuck⁵, als Säulenbekrönung oder als Supraporten⁶, gelegentlich auch auf Altären⁷, also immer an Oertlichkeiten und Stellen, wo sich die Familie oder der Betrachter viel oder meist aufhielt. Damit war die Strahlungskraft dieser Bilder eine besonders starke. Immer und überall sollte der Mensch an das «Memento mori» erinnert werden und sein Leben entsprechend einrichten.

Gelegentlich wird behauptet, dass es vorab die Reformation gewesen sei, die das Aufkommen dieser Bildgattung angeregt oder doch wenigstens gefördert habe. Auch Skreiner ist der Frage nachgegangen, ohne sie jedoch zu beantworten. Tatsächlich ist das ohne statistisches Material — das bis heute fehlt — auch gar nicht möglich. Für unser appenzellisches Forschungsgebiet scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein, lassen sich doch in dem katholischen Innerrhoden — soweit bis jetzt bekannt — dreimal mehr Vanitasbilder lokalisieren als in dem dreimal grösseren protestantischen Ausserrhoden. Zudem fällt die Entstehungszeit der drei innerrhodischen Bilder (1567 bis ca. 1620) ausgerechnet in die Aera der Gegenreformation.

Die kunstgeschichtliche Zuweisung der drei innerrhodischen Vanitasbilder und deren Beschreibung

Halten wir uns für die Einteilung unserer drei Vanitasdarstellungen weiterhin an das Schema von W. A. Skreiner, so sind unsere Innerrhoder Bilder der zweiten Gruppe zuzuteilen, d.h. der todesbedrohte Mensch steht im Vordergrund, meist umgeben mit einer Fülle von Vanitassymbolen. Bei allen drei Bildern erscheint der Mensch als Putto. Mit Putto (vom italienischen putto = Kleinkind, Knäblein, Engel) bezeichnet man die Darstellung von Kinderengeln, die kultisch in allerlei Funktionen auftreten können (als Wächter, Akoluthen, Musikanten), aber auch stellvertretend — wie hier — für den erwachsenen Menschen. Durch die Wahl des Puttos wird die

⁵ Das Bild aus dem Zythus (Abb. 2)

⁶ Das Bild im Schloss zu Appenzell (Abb. 1); die beiden, angeblich aus St.Gallen stammenden Supraporten No. 27398 und No. 52650 im Landesmuseum in Zürich, sowie das Bild am Neumarkt No. 20 in Zürich (Kdm Zürich Stadt II Seite 84 — freundliche Mitteilung von P. Dr. Rainald Fischer)

⁷ Das Bild in der Barbarakapelle am Hirschberg (Abb. 3)

Hinfälligkeit des Menschen noch besonders hervorgehoben und unterstrichen: schon das Kleinkind in seinen ersten Lebensjahren ist todesbedroht, umso mehr natürlich der erwachsene Mensch. Der Putto selbst tritt uns bald als Knabe, bald als Mädchen, bald als geflügeltes Wesen (als Engel) entgegen.



Abb. 1
Das Bild im Schloss zu Appenzell.



Abb. 2

Das Bild aus dem «Zythus» bei Haslen.

Und nun zu den einzelnen Bildern:

Die in Sandstein gehauene 40 cm breite und 20 cm hohe, polychrom gefasste Plastik hat gegenüber den beiden andern innerrhodischen Vanitasbildern den grossen Vorteil, dass sie datiert ist und sich noch am ursprünglichen Standort befindet. Das mit der Jahrzahl 1567 versehene Bild wurde — ohne Zweifel anlässlich des Schlossbaues vom gleichen Jahr — auf eine Säule montiert und zwar im besten, vermutlich stärkst frequentierten Aufenthaltsraum des Gebäudes, d.h. in der Stube. Die in eine blaue Banderole eingemeisselten Worte: Memento mori sollten den Hausbesitzern stets die Hinfälligkeit alles Irdischen vor Augen halten. Der nackte, eher weibliche Putto trägt ein, der damaligen Zeit entsprechendes rosenkranzartiges Schmuckstück um den Hals. Aus diesem entwickelte sich im Lauf der Zeit das Halsmuster der innerrhodischen Trachtenfrau. Dass sich der, dem protestantischen Glauben angehörende Erbauer des Hauses Dr. Löw am erwähnten Schmuckstück nicht stiess, stellt seiner Toleranz ein gutes Zeugnis aus. Die Farben der Plastik, die heute sind: fleischfarbener Korpus, schwarzes Haar, goldener Halsreif, brauner Totenkopf, blaue Banderole stammen vermutlich nicht aus der Entstehungszeit des Bildes. Es ist anzunehmen, dass der spätmittelalterliche Meister in vermehrtem Masse mit Vanitasmetaphern gearbeitet hätte. Wie er hiess und woher er kam ist bis zur Stunde nicht geklärt.

Archivalische Hinweise über die Herkunft des Bildes fehlen bis heute vollständig. Auch in Zukunft dürften solche schwerlich beizubringen sein, da Verkäufe solch' kleiner Bildwerke kaum irgendwo registriert wurden. Auch aus dem Bild selbst lässt sich herkommensmässig nicht viel ableiten, es sei denn der rund hundert Jahre alte Bleistiftvermerk auf der Rückseite: Zyt Hus. Der Inventarisator des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Werner Jaggi, der eine geradezu einmalige Zuweisungsgabe besitzt, erblickt als Herstellerin und Verfertigerin des Bildes die im 16. und 17. Jahrhundert in Wil (SG) tätige Bildschnitzer- und Malerfamilie *Rissi*. Die Annahme hat vieles für sich und lässt sich durch mancherlei Indizien erhärten. So ist einmal unser Bild sicher im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert entstanden. Aus der erwähnten Familie lassen sich noch weitere Vanitasbilder nachweisen und schliesslich ist die Künstlerschule der Rissi als Lieferant von Holzbildwerken nach Appenzell archivalisch ausgewiesen. Sie verfertigte und lieferte die heute in der Stefanskapelle aufgestellte, etwa um 1580 entstandene Kreuzigungsgruppe⁸. Ob das Bild eigens für das Zythus geschaffen wurde, wo es erwiesenermassen während Jahrzehnten seinen letzten festen Standplatz hatte oder ob es erst später dorthin kam, ist vollständig offen. Signer erwähnt es in seiner Beschreibung des Zythus⁹ mit keinem Wort, doch dürften die Entstehungsdaten der beiden Objekte — Haus und Bild — etwa zusammenfallen. Anfangs dieses Jahrhunderts kam das Bild in den Besitz von Antiquar Bischofberger in Appenzell, der es einem Händler in Luzern veräusserte, von wo es der Verfasser dieses Berichtes 1974 zurückerwerben konnte.

Das aus einer 45,0/27,0/3,8 cm messenden Kirschbaumholzplatte herausgeschnitzte Relief erfreut sich eines hervorragenden Allgemeinzustandes. Es hat dem Zahn der Zeit, vorab demjenigen des Holzwurmes — trotz seines hohen Alters — eine erstaunliche Widerstandskraft entgegengesetzt. Das mag auch darauf zurückzuführen sein, weil zum besseren Schutz der Tafel ein Holz-Glasgehäuse mitgeliefert wurde. Auf jeden Fall ist die Polychromierung des Bildes original. Der männliche Putto stützt sein Haupt mittels des rechten Ellbogens auf ein Cranium, in dem sich allerlei Gewürm breit macht. Der Absatz des rechten Fusses drückt — als weiteren Vergänglichkeitsmetapher — die fast abgelaufene Sanduhr an den oberen Bildrand, während das Kleid des Knaben mit Hinfälligkeits-

⁸ Appenzeller Geschichte. Herausgegeben von den Regierungen der beiden Halbkantone, Band I 1964, Seite 453 — Karl J. Ehrat, Chronik der Stadt Wil, Wil 1958

⁹ Signer Jakob, Appenzellische Geschichtsblätter, 18. Jahrgang, Nr. 1 (1956)



Abb. 3

Das Bild in der Barbarakapelle ins «Karlis» am Hirschberg.

blumen als Tulpen, Nelken usw. übersät ist. Die strotzende Gesundheit des Kindes (man beachte die kräftigen Arme und Beine sowie die roten Wangen) soll offenbar dartun, dass auch der Mensch in seiner vollen Gesundheit als sichere «Anwartschaft» des Todes zu gelten hat. All' diese Symbole verstand man auch — oder vielleicht noch besser als heute — in der Renaissance. Es bedurfte für deren Verständnis weder besonderer Schreib- noch Lesekünste. Die Allegorie wurzelte früher viel tiefer im Volke als heute.

Ueber die Herkunft auch dieses Bildes ist nichts Verwertbares bekannt. Feststeht einzig, dass es viel älter ist als die Barbarakapelle, in der es sich heute — ohne nähere Zusammenhänge, aber seit unvordenklichen Zeiten — auf dem Altar liegend, befindet. Es dürfte sich, wie das Bild aus dem Zythus, früher einmal in einem Privathaus befunden und deren Bewohner auf die Hinfälligkeit alles Irdischen hingewiesen haben. Weder Signer¹⁰ noch Rechsteiner¹¹ erwähnen es in ihrer Beschreibung der Barbarakapelle. Sie betrachteten es — nicht ganz zu Unrecht — offenbar als Fremdkörper in dem Miniaturheiligtum, wenn es auch — wer könnte das bestreiten — das einzig künstlerisch wertvolle Inventarstück darstellt. Erfreulich ist die nicht zu bestreitende Tatsache, dass es aus der genau gleichen

¹⁰ Signer Jakob, Appenzellische Geschichtsblätter, 11. Jahrgang, Nr. 14 (1949)

¹¹ Appenzellische Geschichtsblätter, 3. Jahrgang N. F. Nr. 3

Zeit und aus der genau gleichen Werkstatt herrührt, wie das soeben betrachtete Bild aus dem Zythus. Fast könnte man an ein Pendantstück denken. Die gleiche Meisterhand ist unverkennbar. Wie das eine so dürfte auch dieses um 1580 bis 1620 in der Bildschnitzer- und Malerfamilie Rissi in Wil (SG) gefertigt worden sein. Auch hier ist Kirschbaumholz der Werkstoff, ein Material, das sich leicht bearbeiten lässt und dem Holzwurm starken Widerstand entgegensetzt. Der Erhaltungszustand ist denn auch gut.

Im Gegensatz zum Bild im Zythus ist das in eine 47,3/24,5/4,6 cm messende Holzplatte hineingeschnitzte Relief, das hier eher einen weiblichen Putto zeigt, neu gefasst. Die alte Polychromierung schimmert noch da und dort durch und entsprach dem Symbolcharakter der Farben, mit denen der Künstler bei solchen Bildern damals ebenfalls zu wirken trachtete, besser als der heutige laienhafte «Anstrich». Die hautfarbenen Teile sind nun weiss, die Locken braun und das Kleid rot mit grüner Kragen- und Brustbordüre. Auch bei der bereits abgelaufenen Sanduhr treten wieder die Farben weissrot-grün auf. Im Cranium windet sich wie beim Zythusbild — angelehnt an die entsprechende Bibelstelle — ein Wurm, der die Hin-fälligkeit noch besonders betonen sollte. Auf einem — möglicherweise erst später angebrachten — Schildchen finden wir die Worte: «O Mensch gedench an den ewigen Todt.»