

# Denkmalpflege in Appenzell Ausserrhoden und Innerrhoden

Autor(en): **Steinmann, Eugen / Fischer, Rainald / Schläpfer, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Appenzellische Jahrbücher**

Band (Jahr): **88 (1960)**

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-281413>

## **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.

# Denkmalpflege in Appenzell Außerrhoden und Innerrhoden

*Vorbemerkung der Redaktion:*

Vor kurzem sind die Kirchen von Teufen und Herisau, die Rathäuser in Appenzell und Trogen einer gänzlichen oder teilweisen Renovation unterzogen worden. Gemeinden, Kantone und Bund haben keine Kosten, Behörden und Architekten keine Mühe gescheut, um diese Renovationen stilgerecht, gründlich und großzügig durchzuführen. Was geleistet worden ist, darf uns mit Stolz erfüllen. Manche uns heute unverständlichen Sünden unserer Väter sind getilgt worden, dank sachkundiger Führung durch die eidgenössische Kommission für Denkmalpflege präsentieren sich nun die restaurierten Gebäude in einer Schönheit, die den Freund alter Bau- und Handwerkskunst überraschen und entzücken muß. Es ist daher unsere Pflicht, im appenzellischen Jahrbuch dieser Erneuerungen zu gedenken. Auch die Gemeinnützige Gesellschaft will damit ihrerseits allen, die mit so großem Einsatz zu der Verwirklichung längst gehegter Wünsche beigetragen haben, ihren Dank abstaten.

## Die Kirchen von Teufen und Herisau

von *Prof. Dr. Eugen Steinmann*, Trogen

### *A. Daten und Bedeutung der Restauration*

Vom 8. Juni 1959 bis 6. März, bzw. 23. Oktober 1960 wurde das Innere der evangelischen Pfarrkirche von *Teufen* vollständig restauriert. Am 15. März 1959 hatte die politische Gemeinde von Teufen in einer Urnenabstimmung mit 443 Ja gegen 371 Nein ihre Zustimmung zum Projekt gegeben, nachdem die Kirchgemeinde am 11. Mai 1958 mit 107 gegen 31 Stimmen, einen bereits am 24. November 1957 gefaßten Beschluß bestätigend, den Bau einer neuen Orgel und in Verbindung damit die Erneuerung des Innern beschlossen und den Finanzierungsplan dahin abgeändert hatte, daß der politischen Gemeinde keine Kosten erwachsen sollten. Damit war der Verwirklichung einer Idee zum Durchbruch verholfen worden, mit der sich nicht nur einheimische Persönlichkeiten schon jahrelang beschäftigt hatten, sondern auch Fachleute von Rang und Namen. So hatte der verstorbene Direktor der Musikschule Winter-

thur, Carl Matthei, 1948 ein Gutachten über den unbefriedigenden Zustand der Orgel von 1893 ausgearbeitet. Am 14. Juli 1956 erteilte der Präsident der Kommission für eidgenössische Denkmalpflege, Prof. Dr. Linus Birchler, und am 27. Juli 1956 der Denkmalpfleger des Kantons Thurgau, Konservator Albert Knoepfli, Richtlinien für die Aufstellung einer neuen Orgel und im Zusammenhang damit für die Restaurierung des Innern<sup>1</sup>.

Als Bau des berühmten Brückenbauers Hans Ulrich Grubenmann von Teufen und ausgestattet mit vorzüglichen Rokoko-Stuckaturen einer bedeutenden Künstlerfamilie des süddeutschen, österreichischen und deutschschweizerischen Kulturraums, der Moosbrugger aus dem Bregenzerwald, gehört die Kirche von Teufen nicht nur zu den bedeutendsten Kunstdenkmälern des allerdings kunstartmen Kantons Appenzell-Außerrhoden, sondern darf sich auch, zumal nach ihrer Wiederherstellung und Erneuerung, unter den schweizerischen evangelischen Kirchen ihrer Zeit sehen lassen.

Am 8. Juni 1959 wurde die alte Orgel abgebrochen, am 6. März 1960 zog das Kirchenvolk feierlich in die erneuerte Kirche ein, am 23. Oktober erklang die neue Orgel zu ihrer Einweihung und somit zum endgültigen Abschluß der Innenrenovation. Die architektonische Leitung lag in den Händen des dipl. Architekten Paul Trüdinger, BSA/SIA, St. Gallen, als Orgelexperte waltete bis zu seinem Tode, am 8. Februar 1960, Carl Matthei<sup>2</sup>, dann der St. Galler Domorganist Siegfried Hildenbrand. Die Bauarbeiten besorgte die Firma E. Gähler, Teufen. Die ganze Restaurierung unterstand dem Patronat der eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege.

Ebenfalls unter der Oberaufsicht der eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege wurde vom 13. April 1959 bis 26. November 1960 die evangelische Pfarrkirche von *Herisau* mit einem Kostenaufwand von 1,6 Millionen Franken innen und außen in umfassender Weise restauriert<sup>3</sup>. Es handelt sich unbestreitbar um das bedeutendste Baudenkmal des Kantons Appenzell-Außerrhoden und verdient wegen der einzigartigen genialen Verbindung von hervorragenden Rokoko-Stuckaturen des Andreas Moosbrugger mit einem edlen spätgotischen Netzgewölbe im Chor, für den ein zeitgenössischer junger Maler, der St. Galler Köbi Lämmli, in congenialer Weise und beispielhafter Einfühlung die Glasgemälde schuf, innerhalb des eidgenössischen Denkmälerbestandes Beachtung.

<sup>1</sup> Sämtliche gemachten Angaben sind entnommen: «Orgeleinweihung und Abschluß der Innen-Renovation der evang. Kirche Teufen», «Bauchronik 1959/60», Beilage zum «Säntis» Nr. 84 (22. Okt. 1960), (zit.: «Säntis» Nr. 84).

<sup>2</sup> «Säntis» a. a. O.

<sup>3</sup> Laut «Renovation und Restaurierung der protestantischen Kirche in Herisau», Appenzeller Zeitung, 26. Nov. 1960, zu Beginn (ohne Seitenzahl), (zit.: App. Ztg.).

Schon am 9. Juli 1955 hatte sich Prof. Linus Birchler in einem ausführlichen Referat über die Bedeutung des Baues und seine Restaurierung geäußert<sup>4</sup>. Und auch hier wirkte außerdem als Vertreter der eidgenössischen Kommission der unermüdete Thurgauer Inventarisator Albert Knoepfli als Ratgeber und Deuter des baugeschichtlichen Befundes mit. Die Identifizierung des spätgotischen Baumeisters Lorenz mit dem Konstanzer Münsterbaumeister Laurenz Reder aus Speyer ist sein Verdienst<sup>5</sup>. Die architektonische Leitung oblag dipl. Architekt ETH/SIA Max Rohner, Herisau, als Orgelexperte waltete C. Matthei, nach dessen Tod E. Schieß, Sachverständiger für Orgelbau, Bern. Die Orgel selbst wurde von der Firma Kuhn, Männedorf, erstellt<sup>6</sup>.

### *B. Grundsätzliches zur Denkmalpflege*

Die Voraussetzungen für die Restaurierung der Kirchen von Herisau und Teufen.

#### *1. Restaurieren einst*

Gehören die Kirchen von Teufen und Herisau teilweise auch verschiedenen Epochen an, so waren deren Voraussetzungen für eine Wiederherstellung doch in mancher Beziehung die gleichen. An beiden Orten zerstörten Orgelgehäuse schlimmster Herkunft den architektonischen Gesamteindruck eines weiten und lichtvollen Chores. In Herisau handelte es sich um einen steifen neugotischen Prospekt von 1879<sup>7</sup>, in Teufen um einen solchen in Neurokoko von 1893/94<sup>8</sup>. Schon daß ein und dieselbe Zeit mit Stilimitationen zweier zeitlich und geistig getrennter Epochen mir nichts dir nichts aufwarten kann, muß befremden. Die Architekten des 19. Jahrhunderts und des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts haben ja in ungefähr hundert Jahren alle abendländischen Baustile eines Zeitraumes von rund anderthalbtausend Jahren, angefangen von der altchristlichen Basilika<sup>9</sup>, über das romanische Münster<sup>10</sup>, den go-

<sup>4</sup> Prof. Dr. Linus Birchler, Restaurierung der Pfarrkirche von Herisau, Manuskript, Herisau, 9. Juli 1955 u. Feldmeilen, 12. Juli 1955 (in den Akten von Architekt Max Rohner, Herisau), (zit.: Birchler).

<sup>5</sup> Albert Knoepfli, «Geschichte und Kunst», unter «Die Kirche von 1516/20 und ihre Umgestaltung», in Appenzeller Zeitung, 26. Nov. 1960, (zit.: Knoepfli).

<sup>6</sup> App. Zeitung, a. a. O., zu Beginn.

<sup>7</sup> A. Kläger, «Daten aus der Baugeschichte», App. Zeitung, 26. Nov. 1960 (zit.: Kläger).

<sup>8</sup> «Säntis» Nr. 84, «Bauchronik 1959/60».

<sup>9</sup> z. B. St. Bonifaz in München, 1835 — 1850 von Georg Friedrich Ziebland im Auftrag König Ludwigs I. erbaut.

<sup>10</sup> z. B. ist die evang. Pauluskirche in Basel vom Architekten Karl Moser, der 1925 mit St. Anton in Basel die erste moderne Kirche der Schweiz baute, im monumentalen

tischen Dom<sup>11</sup>, den RenaissancePalast<sup>12</sup> bis zur Landkirche im Barock- und Rokoko-Stil mit großem Fleiß repetiert<sup>13</sup>. Der Versuch, sich auf diese Weise mit der jeweiligen Zeit zu identifizieren, die Sehnsucht, jene romantisch verklärte Vergangenheit in äußerlicher Nachahmung heraufzubeschwören<sup>14</sup>, mag vielleicht bezeichnend sein für ein Jahrhundert, das sich in besonderer Weise auch wissenschaftlich in die Vergangenheit versenkt hat und als das «historische Jahrhundert» bezeichnet worden ist. Künstlerisch gesehen bedeutet dies aber für unsere zu Gericht sitzende Zeit nicht nur Mangel an eigener Schöpferkraft, sondern auch, was noch schlimmer ist, Verlogenheit des Ausdrucks; war es doch ein Reden in einer Formensprache, die in ihrer ursprünglichen Zeit organisch und selbstverständlich aus einer ganz allgemeinen geistigen Situation, aus einem Zeitgefühl heraus gewachsen ist, so daß diese Formen für die Nachwelt zum unverwechselbaren Siegel der betreffenden Epoche geworden sind. Jetzt aber, im 19. Jahrhundert, konnten jene Formen mangels jenes längst vergangenen kulturellen Klimas und des geistig tragenden Grundes gar nicht mehr organisch wachsen, sondern nur noch innerlich beziehungslos rekonstruiert werden.

Im Bestreben, diesen Ungeist zu überwinden, sind in der Kunstliteratur unseres Jahrhunderts vernichtende Urteile gefallen. Es wäre jedoch ungerecht, jenen kopierenden und stilrepetierenden Architekten jeden Geschmack und jeden Sinn für Farben und Formen abzusprechen; würden wir doch mit einem solchen Urteil bisweilen ihre auch von uns verehrten Vorbilder treffen und unser eigenes Urteil Lügen strafen. Unsere Ablehnung betrifft nicht so sehr die von ihnen geschaffenen Formen, die oft, gerade bei begabten Architekten<sup>15</sup>, von einem sicheren Gefühl für gute Proportionen zeugen, sondern die geistige Einstellung als Ursache künstlerischer Sterilität.

Stil einer romanischen Münsterkirche 1898 — 1901 zusammen mit Curjel gebaut worden (vgl. H. Jenny, Kunstführer der Schweiz).

<sup>11</sup> z. B. die evangelische Elisabethenkirche in Basel, 1859/65 nach Plänen von Ferdinand Stadler durch Christoph Riggenbach und Carl Wartner erbaut (vgl. H. Jenny, Kunstführer der Schweiz); evang. Laurenziuskirche, St. Gallen, 1849/55 durch Christoph Kunkler, nach Plänen von Johann Georg Müller erbaut (vgl. H. Jenny, Kunstführer der Schweiz).

<sup>12</sup> z. B. die Kantonsschule von St. Gallen in den frühen Formen der Neurenaissance von Felix Wilhelm Kubli, und von demselben das Zeughaus im Klosterhof in der Art der florentinischen Frührenaissance, 1838/41.

<sup>13</sup> Als Beispiel einer Landkirche im Neubarock-Stil sei die Pfarrkirche von Schindellegi genannt, 1907/09 von August Hardegger gebaut (vgl. Jenny, Kunstführer der Schweiz).

<sup>14</sup> Zur romantischen Verklärung vergleiche man vor allem die Ritterromantik in der Malerei des Moritz v. Schwind, Klassiker der Kunst, Bd. IX, und des Alfred Rethel, Klassiker der Kunst, Bd. XVII.

<sup>15</sup> Vom verstorbenen Architekten Karl Moser, dem Erbauer der ersten modernen

So *unselbständig* diese Zeit bei der *Herstellung von Neuem* sich zeigt, so *selbstherrlich und willkürlich* ging sie mit den *bestehenden Kunstdenkmälern* um, zum Teil mit solchem Mangel an Sinn für das eigentlich Künstlerische, daß beispielsweise kostbare mittelalterliche Wandgemälde dadurch, daß Restauratoren sie unbedenklich bis ins letzte vollständig mit Farben auffrischten, in ihrem thematischen Umfang zwar erhalten und als ikonographische Zeugnisse jener Zeit wissenschaftlich auswertbar sind, aber jeden künstlerischen Wert verloren haben und in ihrer maskenhaften Erstarrung oder gar modernisierenden Verfälschung des Gesichtsausdrucks sich vom ursprünglichen unmittelbaren Ausdruck ähnlich unterscheiden wie ein mit dicker Schminke bedecktes Gesicht von einem lebendig atmenden<sup>16</sup>.

Das schlimmste Schicksal aber widerfuhr im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert den Kunstschöpfungen des *Barockzeitalters*. Begreiflich, denn trotz der Nachahmungen des Barock- und Rokoko-Stils, die übrigens, wie gerade der beseitigte Orgelprospekt von Teufen gezeigt hat und jetzt noch derjenige von Trogen zeigen kann, in ganz unbarockem Geiste geschahen<sup>17</sup>, trotz dieser Nachahmungen, die wahrscheinlich mehr als Zugeständnis an das damals so wichtig genommene, in der Restaurierungspraxis aber längst überholte und unter Umständen verhängnisvolle Prinzip der Restaurierung auf Stileinheit aufzufassen sind denn als Bekenntnis zu barockem Schaffen, trotz dieser Nachahmungen verkehrten die Renovatoren jener Zeit in einem barocken Raum buchstäblich

Kirche der Schweiz, der Antoniuskirche in Basel, 1925/31, heißt es anekdotenhaft, daß er um die neuromanische Pauluskirche in Basel, sein eigenes Werk aus den Jahren 1898/01, später einen großen Bogen gemacht habe. Diese Anekdote ist bezeichnend für den geistigen Wandel des Architekten und unserer Zeit. Und doch offenbart sich in dem vom eigenen Schöpfer abgelehnten Werk mit seinen ausgewogenen Proportionen und dem sichern Empfinden, mit dem er das Bauwerk in das Stadtbild gestellt hat, das Talent des Meisters (vgl. Anm. 10).

<sup>16</sup> z. B. *Brixen*, Johanneskirche, Gemäldezyklus, um die Mitte des 14. Jh., Szenen aus dem Leben Jesu, Ende 19. Jh. aufgedeckt und dabei stark erneuert. Neben mehr oder weniger stark übermalten Bildern gibt es noch unberührte, die den Vergleich besonders instruktiv machen. Vgl. Josef Weingartner, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Wien 1948, S. 69 u. Taf. 2 — 4. Vor allem die romanischen Wandgemälde aus dem 12. Jh. in *Schwarzhheindorf* (Rheinland), vgl. Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, 1916.

<sup>17</sup> Es dürfte schwer fallen, im großen Bereich der Barockkunst einen als Naturholz behandelten Prospekt zu finden. Jedenfalls gehörte ein solcher zu den seltenen Ausnahmen und stünde nicht für das Typische, das darin besteht, daß all diese Prospekte die typischen Marmorierungen aufweisen. Anstelle des farbig zu behandelnden Tannenholzes wählte man in Trogen Eichenholz. Wie ein kleines Zugeständnis an das Barock mutet in Trogen die Vergoldung der Verzierungen an. In der Barockzeit wurde auch Hartholz verwendet und natur behandelt, z. B. bei Schränken, Chorgestühlen, Kanzeln, aber dann wurde der Reichtum der Farben und des Goldes durch kostbare Furniere und Intarsien wettgemacht.

alles ins Gegenteil von dem, was die barocken Architekten, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker zum Ziele hatten.

Dabei wirkten um die Mitte des letzten Jahrhunderts die zur selbständigen Disziplin emanzipierte Kunstgeschichte und die *einseitig* aus der klassischen Kunst abgeleiteten Kunstprinzipien unheilvoll mit; denn nach der damaligen Kunstauffassung galt die Hochrenaissance eines Bramante, Raffael und Michelangelo als seither nie mehr erreichtes Ideal allen Kunstschaffens, was diesem vermeintlichen Gipfelpunkt vorausging, nur als ein Knospen, was ihm folgte, als ein Verblühen, und das Barock überhaupt nur noch als eine Entartung<sup>18</sup>.

Was Wunder, daß alles, was nach Barock aussah, die rauschende Pracht seiner Farben, der überschwengliche Jubel seiner Formen und Figuren, das großartige Pathos seiner Gebärden, die flutende Helligkeit seiner Räume, der bewegte Schwung seiner Körper und Linien, verpönt, unterdrückt oder gar ausgelöscht wurden.

So verkehrte man vieles buchstäblich ins Gegenteil. Das zeigten die Kirchen von Herisau und Teufen vor ihrer Restauration, das zeigen alle Barockkirchen, die das Unglück hatten, in der zweiten Hälfte des 19. oder zu Beginn des 20. Jahrh. überholt zu werden. Und zu diesen verrestaurierten Kirchen gehören, um anschauliche Beispiele aus unserem Gebiet zu nennen, zu diesem Zeitpunkt noch das Innere der Kathedrale von St. Gallen, die an sich zu den bedeutendsten Bauten des Spätbarock zählt, dazu gehört aber auch die an sich wertvolle Pfarrkirche von Trogen.

Keine Barockkirche besaß ursprünglich *Farbfenster*, sondern nur wasserklare Wabenfenster, die ein Maximum von ungebrochenem Licht in den Raum strömen ließen<sup>18a</sup>. Die leuchtenden Farben der Gemälde und die zartgebrochenen Töne der Stuckaturen ertrugen kein zusätzliches farbiges Fensterlicht. Und doch bedachte man in jener Zeit bei Erneuerungen alle Barockkirchen mit Farbfenstern. Und alle diese teuer bezahlten, in guter Meinung gestifteten Scheiben erwecken heute den be-

<sup>18</sup> Die Renaissance als absoluten Gipfel seit dem Untergang der Antike feierte schon im 16. Jh. der «Vater der Kunstgeschichte», der berühmte Maler, Baumeister und Kunsthistoriograph *Giorgio Vasari* (1511 — 1574) in seinem Werk «Le vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori». — Als ein Knospen, Blühen und Verblühen in diesem Sinne wurde die Entwicklung der Kunst vor allem durch den eigentlichen Begründer der Kunstwissenschaft und Theoretiker des Klassizismus, *Johann Joachim Winkelmann* (1717 — 1768) aufgefaßt, und dann noch von *Jacob Burckhardt* (1818 — 1897), in dessen Alter sich aber jene Wandlung und teilweise Hinwendung auch zum Barock vollzog, die in seinem Spätwerk «Erinnerungen aus Rubens» ihren bekenntnishaften Niederschlag gefunden hat. — Vgl. dazu das Kapitel «Die Nachwelt als Richterin» in Wilhelm Waetzoldt, *Du und die Kunst*, Berlin 1950, S. 312 — 329.

<sup>18a</sup> In der ehemaligen Klosterkirche von Münsterlingen gibt es ein gemaltes Zeugnis für diese Tatsache, nämlich gemalte Scheinfenster mit Wabenscheiben in den Zwickeln der Hängekuppeln.

sonderen Abscheu jedes Kenners; sind sie doch, künstlerisch gesehen, wertlose Produkte der damaligen Glasindustrie, Kompositionen mit süßlich-kitschigen Figuren, kraft- und saftlosen Farben, in Geist und Auffassung von den herrlichen Glasgemälden des hohen und späten Mittelalters unendlich weit entfernt. Am besten läßt sich der schreiende Gegensatz in der vor zehn Jahren restaurierten evangelischen Pfarrkirche von Wädenswil beobachten, wo an allen Wänden wieder glasklare Fenster eingesetzt wurden bis auf die Nordseite, wo links und rechts der Kanzel zwei solch fragwürdige Glasgemälde aus Rücksicht auf die noch lebenden Stifter stehen gelassen werden mußten <sup>18b</sup>.

Willkürlich gingen jene Kunstbessenen auch mit den *Farben des Innenraumes* um. Hölzerne Kanzeln und Altaraufbauten (Retabeln), welche zur Zeit unseres schweizerischen Früh- und Hochbarocks, also ca. 1660 bis 1720 in vorwiegend dunkelroter Marmorierung, von ca. 1700 an auch in einer Art ziegelroten und in der Régence und im Rokoko in vorwiegend blauer Marmorierung behandelt worden waren, bekamen nun schokoladebraune und ockergelbe Töne (wohl nach der rationalistischen Überlegung: wenn schon Marmorimitation, dann eine wahrscheinliche) <sup>19</sup>. Nach einem solchen Rezept war auch die Holzkanzel von Teufen in weiß-grau-schwarzer Marmorierung übermalt worden <sup>20</sup>.

Natürlich wirkten in einem solch dumpfen Rahmen auch die intensiven Töne barocker Gemälde nicht mehr harmonisch. So wurden oft im Namen der Kunst charaktervolle und gute Altargemälde barocker Maler durch die süßlichen und kraftlosen Bilder im Stile der Nazarenerschule ersetzt, die in der Innerschweiz beispielsweise Paul Deschwanden und seine Schüler vertraten. Es bedeutet dann eine besondere Freude unserer zeitgenössischen Restauratoren, wenn sie auf den Estrichen der Kirchen und Pfarrhäuser die vertrockneten alten Gemälde wieder finden, oder wenn diese noch an Ort und Stelle unter den späteren Gemälden versteckt liegen <sup>21</sup>.

<sup>18b</sup> Die Farbenfenster stammen vom gleichen Maler Röttinger, der die jetzt entfernten Fenster der Kirche von Herisau geschaffen hatte. Abgebildet in «Die Kirche Wädenswil», Wädenswil o. J. (herausgegeben zur Kirchen-Innenrenovation von 1950/51).

<sup>19</sup> Die Fassungen dieser Zeit aus dem Wallis, aus Graubünden und der Innerschweiz hat der Schreibende in seiner Dissertation «Der Bildhauer Johann Ritz (1666 — 1729) von Selkingen und seine Werkstatt», in Vallessia VII, 1952, S. 233 — 238, auf Grund einwandfrei erhaltener Fassungen und archivalischer Zeugnisse (Verträge mit Malern) besprochen.

<sup>20</sup> Die Angabe über die weiß-grau-schwarze Marmorierung verdanke ich dem Mitglied der Orgelkommission, Herrn Reinhard Müller, Teufen.

<sup>21</sup> So hatte der Deschwandenschüler Eicher 1876 im ersten Geschoß des Hochaltars der Pfarrkirche von Andermatt sein Gemälde einfach über das wertvolle, 1716 datierte Barockgemälde des Zuger Malers Johann Brandenburg (1661 — 1729) ge-



*Kalkweiß getünchte Kirchenwände* gehören zum normalen Aussehen einer barocken Kirche und bilden zu den Farben der Gemälde und des Inventars den passenden Kontrast, steigern zudem, wie die glasklaren Fenster, das Licht. Auch diese weiß getünchten Wände fanden in den Augen jener unersättlichen Erneuerer so wenig Gnade wie die glasklaren Fenster. Das festlich stimmende Weiß wurde durch schummrige Farben ersetzt. In der Kathedrale von St. Gallen wurden die Wandflächen und zum Teil auch die Friese beispielsweise blaßgrün getönt, während die Pilaster, Architrave und Kranzgesimse rötlich-braun marmoriert worden sind. Dazu gesellte sich dann noch der Schimmer der grünrandigen Neurokokofenster. In Trogen wiederum wurden die Wandflächen in Tönen, die von Grau in Ocker variieren, bemalt und auf diesen dumpfen Grund an der Nordwand Scheinpilaster gemalt, deren Flächen blaßgrün und deren Schatten braun gemalt wurden. Auch die Rocaillen wurden in Trogen teils in Grüntönen, teils in Ockertönen gefärbt. Kurz und gut, alle Töne wurden verfälscht und die Farbwirkung war alles andere als froh und heiter. Hatte schon die Barockzeit mit echter Vergoldung nicht geizt, so wurde jetzt oft in sinnwidriger Weise dort Gold angebracht, wo es die barocken Architekten bestimmt niemals angebracht hätten, z. B. an den Gräten eines Kreuzgewölbes, das allein durch Licht- und Schattenspiel wirken sollte und dessen Linien keiner Betonung durch Goldstreifen bedürfen<sup>22</sup>. Irrtümlicherweise wurden auch Stuckaturen, die ursprünglich nur weiß getönt waren, mit solch schwer definierbaren Farben wie in Trogen eingefärbt oder gar vergoldet wie in Teufen.

Ruhte in der Barockzeit das farbenfrohe und bewegte Ensemble immer auf dem ruhig tragenden Grund eines einheitlichen *Plattenbodens*, meistens aus Sandstein oder Granit, mußten diese soliden und ansprechenden Böden mosaikartig verlegten Steinzeugböden weichen, die heutzutage selbst in Küchen und Badezimmern keinen Anklang mehr finden. In Teufen ist dieser Boden glücklich wieder verschwunden, in Trogen bedeckte man ihn mit einem grünen Teppich.

Wie unverstanden das Barock und Rokoko in jener Zeit war, beweisen die Schöpfungen in Neubarock und Neurokoko, zu denen man sich, offenbar im Streben nach Stileinheit, in einer vorhandenen barocken Kirche bequemte, etwa der verschwundene Orgelprospekt von Teufen und der

klebt, auf das die Restauratoren bei der Restaurierung von 1952/53 durch die rückwärtige Signatur aufmerksam wurden. Das Gemälde des zweiten Altargeschosses, ebenfalls von Brandenburg, harrte im Kirchenestrich der Wiedereinsetzung. Siehe Urner Wochenblatt, 4. April 1953, Nr. 26.

<sup>22</sup> Diesen Unfug trieb ein Restaurator in der ersten Hälfte des 20. Jh. in verschiedenen Kirchen des Oberwallis. Besonders breit und auffallend waren diese Goldstreifen (echtes Blattgold!) in der Pfarrkirche von 1840 zu Blitzingen (Goms), wurden jedoch ca. 1949 verschmälert, da in Rücksicht auf noch lebende Stifter das kostspielige Geschenk von anno dazumal nicht entfernt werden durfte.

noch bestehende von Trogen im Stil des Neurokoko. Sie wurden natur behandelt und die Verzierungen mattvergoldet, wie es beim eichenen Orgelprospekt von Trogen zu sehen ist. Die Bemalung, und zwar die marmorierende, und die Glanzvergoldung (Polimentvergoldung) bildeten aber in der Barockzeit gerade für Orgelprospekte die Regel und es würde wohl schwer halten, unter den zahllosen Orgeln des Barockzeitalters einen ungefaßten Prospekt zu finden. Das heißt allerdings nicht, daß nicht auch im Barock und Rokoko Kanzeln, Chorgestühle und vor allem Schränke natur behandelt worden sind, besonders im deutschsprachigen Kulturraum, aber dann wurde anstelle der Bemalung und Vergoldung ein großer Aufwand mit Intarsien (wie bei vielen Kanzeln Graubündens aus dem 17. Jahrhundert <sup>23</sup>), Furnieren und kostbaren Hölzern getrieben <sup>24</sup>.

Was bezüglich der Fenster, Wände und Böden und ihren Farben an den Kirchen von St. Gallen und Trogen veranschaulicht worden ist und bis vor kurzem auch an Teufen und Herisau beobachtet werden konnte, bezeichnet keine Einzelfälle, sondern steht als *typische Manier* für eine ganze Zeitepoche. Eine Kirche, die das Opfer der Renovatoren jener Zeit geworden ist, weist die genannten Merkmale auf, ob sie nun in der Ostschweiz, in der Innerschweiz, in Graubünden oder im Wallis steht, vom Ausland gar nicht zu sprechen <sup>25</sup>. Geht nicht die heute noch weit verbreitete Abneigung gegen das Barock zum Teil auf die Vorstellungen dieses verfälschten und verpfuschten Barock zurück? —

Neben der *Barockfeindlichkeit* unserer Großväter, die aus dem langen Nachwirken des die Epoche des Barock überwindenden und ablösenden Klassizismus zu erklären ist, spielte bei den damaligen Renovationen auch das Bestreben mit, eine wenn immer möglich absolute *Stileinheit* zu erreichen. Die sich daraus ergebenden Konsequenzen kann sich jeder vorstellen, wenn er bedenkt, was bei einem solchen Vorgehen beispielsweise aus dem Dom von Chur geworden wäre, falls man seine spätromanische Architektur zur Norm genommen und alles auf sie zugeschnitten hätte. Außer der romanischen Bauplastik hätte dann seine ganze reiche Ausstattung, die buchstäblich alle Epochen von der karolingischen Zeit <sup>26</sup> bis in unsere Gegenwart umfaßt, ausgeräumt und durch neuromanische

<sup>23</sup> Siehe Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bände I — VII, Basel, 1937 — 1947, passim.

<sup>24</sup> Siehe Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum, Berlin 1927 (Propyläenkunstgeschichte); oder: Robert Schmidt, Möbel, Berlin 1929.

<sup>25</sup> Solche typischen Beispiele sind beispielsweise noch die Kirchen von Biel (Goms), St. Klara, Stans, die Pfarrkirche von Siat (Kt. Graubünden). Ob diese Kirchen in den letzten Jahren restauriert worden sind, entzieht sich meiner Kenntnis; sie waren aber beispielhaft für den Restaurationsstil der Zeit vor und nach 1900. Vgl. Vallesia VII, 1952, S. 317 — 320 u. 329 — 331.

<sup>26</sup> Die marmornen, karolingischen Chorschranken stammen aus dem karolingischen

Pseudokunst ersetzt werden müssen<sup>27</sup>. Was das bedeutet, versteht heute jeder besser denn je. Daß aber in dieser Art vorgegangen worden ist, soll nur ein einziges aus vielen Beispielen, jenes der Pfarrkirche von Obersaxen-Meierhof, Kt. Graubünden, erläutern. Als dort 1906 anstelle der baufälligen alten Kirche eine neuromanische erbaut wurde, fand man die drei virtuos geschnitzten Régence-Altäre des Walliser Bildhauers Anton Sigristen von Brig (gest. 1745) und seines Schülers Placy Schmid von Disentis nicht mehr passend und verkaufte sie für 1500 Fr. an die Pfarrei Schindellegi, Kt. Schwyz, wo eine neubarocke Kirche gebaut worden war. Anstelle der verschachtelten Altäre, deren bunte Fassung in Schindellegi bezeichnenderweise mit einem Crèmeweiß ersetzt worden ist<sup>28</sup>, wurden in Obersaxen ein neuromanischer Altar für 12 000 Fr. und zwei Seitenaltäre für zusammen 6080 Fr. gekauft, Werke, die heute kaum jemand geschenkt haben wollte, es sei denn, er hoffe aus dem Materialwert etwas zu lösen<sup>29</sup>.

Eng zusammen mit dem Streben, auf Stileinheit zu renovieren, hing auch die *verabsolutierende Bewertung* einer Epoche irgend einer anderen gegenüber zusammen, nach dem bekannten Schema: Knospen, Blühen, Verblühen, das notgedrungen zur Überwertung der einen und zur Unterschätzung der andern führte und beispielsweise für mittelalterliche Malereien und Skulpturen das Prädikat «primitiv» und für barockes Kunstschaffen «entartet» prägte. In der Renovierungspraxis führte diese Einstellung teilweise zum Ausverkauf wertvoller Kirchengeschmücke und Vandalismen obgenannter Art.

## 2. Restaurieren heute

Nun stellt sich aber die Frage: Was wollen und tun die *Restauratoren von heute?*

Um mit dem letzten Punkt zu beginnen, hat die Kunstwissenschaft vor allem unter dem Einfluß der Wiener Schule<sup>30</sup> längst aufgehört, eine Epoche gegen die andere mit absoluten Werturteilen auszuspielen,

Vorläufer des jetzigen romanischen Baus. Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. VII, Basel 1947, S. 42 — 48.

<sup>27</sup> Poeschel, a. a. O. S. 48 — 144.

<sup>28</sup> Weiß, neben Schwarz, die von den Klassizisten und ihren Epigonen bevorzugten Farben.

<sup>29</sup> Die archivalischen Grundlagen sowohl für die differenzierte Zuschreibung dieser Altäre an Sigristen und Schmid als auch für deren Verkauf nach Schindellegi und deren neuromanischen Ersatz sind vom Schreibenden niedergelegt worden in der Monographie «Der Bildhauer Anton Sigristen von Brig († 1745)», Vallesia IX, Sion 1954, S. 207 — 210 u. S. 225 f. u. S. 267 f.

<sup>30</sup> Prof. Alois Riegl (1858 — 1905), Prof. für Kunstgeschichte an der Universität Wien, hat die «Wiener Schule» begründet und seine umwälzenden Ideen u. a. in seinem Hauptwerk «Spätromische Kunstindustrie», Wien 1901 (Neuausgabe 1927), dargelegt. Der von ihm in Bd. I des genannten Werkes eingeführte Begriff des

und gelernt, die Kunstwerke einer bestimmten Zeit als adaequaten Ausdruck und Spiegel ihrer geistigen Situation zu verstehen. Darnach hat jede Zeit ihr eigenes «Kunstwollen»<sup>31</sup>, ihre eigene Sehweise. Die Künstler einer Zeit suchen, um die Extreme zu zeigen, die künstlerische Vollendung in der möglichst getreuen Naturnachahmung wie die Klassiker der Griechen, der Römer und der Renaissance. Die Künstler anderer Zeiten sehen diese Vollendung in größtmöglicher Abstraktion und Naturferne wie die byzantinischen, romanischen und, ganz ausgeprägt, unsere zeitgenössischen Künstler. So wenig man also einen Stümper der Renaissancezeit, der ihre Stilmittel, nämlich die illusionistische Gestaltung von Raum und Körper, nicht beherrschte, etwa mit den Worten rechtfertigen kann: «Er ist eben ein naiver Künstler», oder «er abstrahiert», so wenig darf man ein byzantinisches, romanisches oder zeitgenössisches Kunstwerk mit den Maßstäben der Klassik bewerten und die Abstraktion als ein Nichtkönnen abtun, wo doch der Verzicht auf die Naturnachahmung eine Steigerung der Ausdruckskraft mit sich gebracht hat.

Diese Einstellung hat sich die Restaurierungspraxis unseres Jahrhunderts zu eigen gemacht und läßt an einem Baudenkmal jede vorhandene Epoche zu Worte kommen, sofern diese, gemessen an ihren arteigenen Werken, Qualität besitzt.

Selbstverständlich ist damit, wie in der Kunstwissenschaft schon längst<sup>32</sup>, jede Barockfeindlichkeit gewichen und läßt auch dieser Epoche Gerechtigkeit widerfahren.

«Kunstwollens» kennt nur eine «Hinwendung zum andern Pol», keinen «Verfall». Dieser Angriff auf den Verfallsbegriff wurde von Franz Wickhoff fortgesetzt, der schon die «Wiener Genesis» (1895 herausgegeben) in diesem Sinne gedeutet hatte. Aus diesen Voraussetzungen entwickelte sich unter Riegls Nachfolger auf dem Wiener Stuhl, Max Dvorak (1874 — 1921) die «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte» (Titel, den die Herausgeber der gesammelten Aufsätze Dvoraks 1923 wählten). Vgl. Atlantisbuch der Kunst, Zürich 1952, S. 658 — 663.

<sup>31</sup> Siehe Anm. 30. Vgl. auch Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1943, «Kunstwollen». Der Begriff wurde von Riegl nur auf Zeiten und Völker angewendet, nicht auf Einzelpersönlichkeiten.

<sup>32</sup> Cornelius Gurlitt hat als erster bahnbrechend das brachliegende Gebiet der Kunst des Barockzeitalters erforscht und die ersten Grundlagen für Einzelforschungen geliefert: C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, Bd. I Italien, Stuttgart 1887; Bd. II (vor allem über Frankreich), Stuttgart 1888; ferner: «Die Kunst des Barockstils und des Rokoko in Deutschland» Stuttgart 1889. Dann folgten Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888 (4. Aufl. 1926); A. Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897; Josef Zemp, Wallfahrtskirchen im Kt. Luzern, 1893; Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom (Wien 1908, 3. Aufl. 1923), u. a. Seit ca. 15 Jahren gehören barocke Kunstdenkmäler, vor allem Architektur, zu bevorzugten Dissertationsthemen, z. B. der Universität Basel. Vgl. A. E. Brinckmann, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam o. J., S. 315 f; M. Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg 1915, S. 20 f.

Vor allem restauriert man, und das ist wohl das Wichtigste in der Restaurierungspraxis dieses Jahrhunderts, nicht nach *Schablone und vorgefaßter Meinung über einen Stil*, so wie die Neugotiker die Gotik nach vorgefaßten Stilprinzipien rekonstruiert haben, sondern spürt bei jedem Kunstwerk mit den aus Wissenschaft und Technik zur Verfügung stehenden Mitteln der ursprünglichen individuellen Ausprägung des betreffenden Zeitstiles nach und sucht diese wieder herzustellen. Je einmaliger und wertvoller ein Kunstwerk ist, z. B. ein Gemälde, desto heikler und schwieriger ist diese Aufgabe, zu der sich Maler eigens ausbilden. Aber selbst das Abdecken von späteren Übermalungen an Kanzeln, Altären und, im speziellen Fall von Teufen und Herisau, an Stuckaturen, fordert behutsames Vorgehen, wozu den eigens dafür geschulten Restauratoren Geübtheit und Erfahrung zur Verfügung stehen müssen<sup>33</sup>.

Wären nun die Stuckaturen von Herisau und Teufen entsprechend den aus der allgemeinen Kunstgeschichte bekannten Beispielen der Rokoko-Kunst erneuert worden, hätte man sie mit Farben und mit Gold (wie in Teufen im Jahre 1893/94) behandelt. Die Spuren des ursprünglichen Zustandes zeigten aber keine eigentlichen Farben, und erst jetzt macht sich der Kunsthistoriker den Reim darauf. Er erfährt aus diesen speziellen Beispielen, daß es auch ungefärbte Rokoko-Stuckaturen gegeben hat und erklärt sich diese Erscheinung mit der einleuchtenden Tatsache, daß der farbscheue Klassizismus diese späten Blüten des Rokoko angehaucht hat.

Sehr oft ist den Restauratoren das Glück besonders hold, so daß sie unter der Übermalung von Kanzeln, Orgelprospekten und Altar-Retabeln die ursprüngliche Bemalung so vollständig vorfinden, daß diese nur gereinigt und ausgebessert werden muß<sup>33a</sup>. Wo nur Spuren der alten Bemalung gefunden werden, ist eine stärkere Erneuerung unumgänglich, bedeutet aber immer irgendwie eine Beeinträchtigung des Ursprünglichen, und solche eigentliche Erneuerungen, d. h. Renovationen, werden auch in unserer Zeit oft fragwürdig. Aber in Rücksicht auf die Kirchenbesucher kommen auch die Denkmalpfleger nicht um Kompromisse herum, ist doch die Kirche kein Museum.

<sup>33</sup> In der Schweiz sind es eigens dafür geschulte Handwerker gewisser Werkstätten (bisweilen ganze Familiendynastien wie bei der Firma Stöckli, Stans), die unter der Leitung von Architekten und Denkmalpflegern arbeiten. In Italien wird das heikle Handwerk von eigens dafür spezialisierten Kunstgelehrten, Professoren und ihren Assistenten, mit vorbildlicher Sorgfalt und liebevollem Verantwortungsgefühl ausgeübt.

<sup>33a</sup> So z. B. am Hochaltar der Pfarrkirche von Andermatt, siehe Urner Wochenblatt, 4. April 1953, Nr. 26. Auch in Siat (GR) fanden die Restauratoren bei einer vorgängigen Probeabdeckung am Hochaltar unter der cremeweißen klassizistischen Bemalung die sozusagen unversehrte bunte Rokokobemalung. Noch idealer ist der Fall, wo die Fassung des 18. Jh. überhaupt nie übermalt worden ist, wie an verschiedenen Kirchengestaltungen des Wallis und Graubünden. Vgl. Anm. 19 u. 25.

Im Zusammenhang mit Teufen und Herisau ist hier nicht der Ort, auf kompliziertere Situationen einzugehen, wo beispielsweise zwei qualitätsmäßig ebenbürtige und historisch gesehen beinahe gleich wichtige Werke zweier Epochen einander in den Weg treten, so daß auf das Kunstwerk einer Epoche verzichtet werden muß, wie es bei den (wenigstens in Fachkreisen) weltberühmt gewordenen, 1948/49 abgedeckten karolingischen, von romanischen überdeckten Gemälden zu Münstair im Münstertal, Kt. Graubünden, der Fall gewesen ist <sup>34</sup>.

Das nur in einigen Hauptzügen angedeutete Vorgehen läßt sich in der Maxime zusammenfassen, die seit mehr als 50 Jahren in der internationalen Denkmalpflege gültig ist: «Der Bau restauriert sich aus sich selbst» <sup>35</sup>. Und über die Denkmalpflege in der Schweiz, ihre Stellung im Bundeshaushalt der diesbezüglich sehr haushälterischen Eidgenossenschaft einerseits und der blühenden und mit großen Mitteln unterstützten Denkmalpflege in den finanziell schlechter stehenden Nachbarstaaten Österreich und Italien andererseits (in Deutschland haben sich die Verhältnisse ja unterdessen geändert) orientiert aufs eindrucklichste Prof. Linus Birchler in seiner Schrift «Restaurierungspraxis und Kunsterbe in der Schweiz» <sup>36</sup>.

Eine zweite, bereits von Prof. Joseph Zemp 1907 geprägte Maxime gehört ebenso zu den Grundlagen einer ersprießlichen Denkmalpflege, soll diese nicht wieder in den alten Fehler der Stilimitation fallen: «Das Alte erhalten, das Neue gestalten» <sup>37</sup>. Den zweiten Teil faßt die jüngere Generation bisweilen etwas anders auf als die ältere, indem sie konsequent aus unserer Zeit heraus gestaltet, was neu zu schaffen ist, aus der großen Vergangenheit lernend, daß es zwar in der Kunstentwicklung früherer Jahrhunderte besonders in den konservativen Alpenländern Stilverspätungen gegeben hat, wie zum Beispiel bei den Grubenmann, daß aber in der Regel gerade die führenden Künstler jeder Epoche die Entwicklung vorwärts getrieben und in schöpferischer Fruchtbarkeit das errungen haben, was wir noch heute ehrfürchtig bestaunen und dankbar genießen.

<sup>34</sup> Siehe Linus Birchler, Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair, in «Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern», Olten & Lausanne 1954, S. 167—252 und Fig. 88—98. Dazu vgl. Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler Graubündens, Bd. V, Basel 1943, S. 312—326. — Einen kleinen Konflikt zwischen spätgotischer und barocker Epoche gab es in Herisau beim Vorzeichen u. Rundfenster. Siehe unter: «3. Die Kirche von außen» u. «5. Die Renovation von 1959/60».

<sup>35</sup> Linus Birchler, Restaurierungspraxis und Kunsterbe in der Schweiz, Zürich 1948, S. 15 und Josef Zemp, «Das Restaurieren», in «Schweizerische Rundschau» 1907, neu abgedruckt im Jahresbericht 1947 der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte.

<sup>36</sup> Siehe Anm. 35.

<sup>37</sup> Siehe Birchler, a. a. O. (siehe Anm. 35), S. 19.

Einfach klingen diese Maximen in der Theorie, in der Praxis fordern sie aber von allen an der Restaurierung Beteiligten nicht nur angeborenes Feingefühl, sondern auch Zucht und Takt, vor allem den Willen, dem Werk dienend sich unterzuordnen. Und bei allem guten Willen und allen guten Voraussetzungen bleibt vieles doch immer Ermessenssache, und gerade die beiden Beispiele von Herisau und Teufen zeigen, daß je nach dem hauptverantwortlichen Architekten die Gestaltung des Neuen verschiedene Wege gehen kann.

Aus diesen grundsätzlichen Erwägungen heraus müssen die Veränderungen verstanden werden, die mit den Kirchen von Herisau und Teufen vor sich gegangen sind.

### C. Teufen

#### 1. Historisches und Archäologisches

Bei der jetzigen evangelischen Pfarrkirche von Teufen handelt es sich um das zweite Gotteshaus dieser Pfarrgemeinde. Der Bau der ersten, Johannes dem Täufer geweihten<sup>38</sup>, war laut Stiftungsurkunde am 26. Juli 1479 unter Zustimmung des Fürstabtes Ulrich VIII. Rösch von Sankt Gallen beschlossen<sup>39</sup> und in der Folge, also um 1480 gebaut worden. Im Jahre 1776 wurde diese spätgotische Kirche laut Denkschrift vom 4. März 1779<sup>40</sup> samt dem Turm nach und nach abgebrochen und mit dem Bau der jetzigen Kirche begonnen, und zwar an Turm und Chor. «Samt Turm» muß betont werden, denn ohne diese urkundliche Notiz könnten sich über das *Alter des jetzigen Turmes* Zweifel erheben; macht er doch mit dem schlanken, hohen Turmhelm und den vorhangbogigen vier Wimpergen über dem Glockengeschoß einen durchaus gotischen Eindruck. Ungotisch wirken allerdings der gedrungene Turmschaft und die vier Paare breiter, rundbogiger Schallfenster. Diese Turmform ist eben bezeichnend für den Architekten und Baumeister der Kirche, den genialen Brückenbauer Hans Ulrich Grubenmann von Teufen (1709 — 1783), der zusammen mit seinem gleichnamigen Neffen den Bau der Kirche ausgeführt hat<sup>41</sup>. Einer ähnlichen, nur schlankeren Turmform hatte Grubenmann sich ein gutes Jahrzehnt früher an der reformierten Kirche zu Wädenswil bedient, seines wohl bedeutend-

<sup>38</sup> Joh. Kaspar Zellweger, Urkunden, Nr. 692; vgl. A. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, 2. Heft (Bistum Konstanz) S. 145 f.

<sup>39</sup> Appenzeller Urkundenbuch, bearb. von T. Schieß u. A. Marti, Bd. I, Trogen 1913 (zit.: Appenzeller Urkundenbuch) Nr. 1157. Entspricht Zellweger, Urkunden, Nr. 487. Dazu vgl. Nr. 485 u. 486, 488 u. 489.

<sup>40</sup> Johannes Schefer, Geschichte der Gemeinde Teufen, Teufen 1949, S. 99—101 (zit.: Schefer, Teufen).

<sup>41</sup> Schefer, Teufen, S. 101. Vgl. Jos. Killer, Die Werke der Baumeister Grubenmann, Zürich 1959<sup>2</sup>, S. 130—132 (zit.: Killer).

sten Kirchenbaues<sup>42</sup>. Gotische Turmhelme mit Wimpergen als solche, jedoch in Verbindung mit einfacheren Turmschäften verwendete er auch an mehreren anderen Kirchenbauten<sup>43</sup>. Dieses Verhalten ist in einer Zeit, die mit einem Selbstbewußtsein und einer Selbstsicherheit ohne gleichen radikal und hemmungslos mit allen gotischen Formen gebrochen und in allen Lebensbereichen den barocken Formen zum absoluten Siege verholfen hat, auffallend und selten<sup>44</sup>, darf aber trotz des Anachronismus wohl nicht so sehr als neugotische Stilrepetition angesprochen werden, sondern eher als Stilverspätung aus ländlicher Traditionsgebundenheit der Bauherren und des Baumeisters selbst<sup>45</sup>; man war eben an die spätgotischen Formen der vorangegangenen Kirche gewöhnt. Vielleicht empfand man aber auch gegen die barocken Formen, deren Träger vor allem die katholische Gegenreformation war, eine gewisse Abneigung.

Den gedrungenen Verhältnissen des Turmschaftes entspricht auch die breitgelagerte *Gestalt des Schiffes* mit dem behäbigen Walmdach. Die Vorhallen, welche das Langhaus auf drei Seiten, im Norden, Süden und Westen, auf ungefähr halber Höhe der Außenmauern begleiten und aus einem Pultdach auf schlanken Stützen bestehen, stammen an der südlichen und westlichen Seite aus dem 19. Jahrhundert, wie ein alter Stich bezeugt<sup>46</sup>. Sie zerdehnen den Bau noch mehr und betonen die Horizontale in angenehmer Weise und gefälligen Proportionen.

<sup>42</sup> Killer, a. a. O., S. 117—129 u. Fig. 99.

<sup>43</sup> z. B. Kirche von Stein (AR), Killer a. a. O., S. 83—85 u. Fig. 56—60; Reform. Kirche von Hombrechtikon, Killer, a. a. O., S. 96, Fig. 75; Reform. Kirche von Oberrieden (ZH), Killer, a. a. O., S. 100—106 u. Fig. 79 u. 83—85; Reform. Kirche von Erlen (TG), Killer, a. a. O., S. 114 f. u. Fig. 97.

<sup>44</sup> Eine andere bekannte Erscheinung dieser Art sind die beiden gotisierenden, allerdings mit barocken Hauben versehenen Turmabschlüsse des Großmünsters von Zürich aus der Zeit zwischen 1780—1787. Damals wurden auch die zwei obersten romanischen Turmgeschosse des Nordturms abgebrochen und durch die zwei jetzigen neugotischen, nach dem Vorbild des spätgotischen Glockengeschosses (aus der Zeit Hans Waldmanns) des südlichen Karlsturmes aufgesetzt, der damals in Angleichung an den Nordturm auch sein zweites neugotisches Glockengeschöß erhielt. Konrad Escher, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. IV, Basel 1939. Vgl. Jenny, Kunstführer der Schweiz. — Ein interessantes Beispiel zeigt auch die ehemalige Klosterkirche in Marmoutier (Maursmünster) im Elsaß; hinter der romanischen Fassade liegt ein gotisches Langhaus, an das ein gotisierender Chor aus der Barockzeit anschließt mit einem Rippengewölbe, dessen Rippen in Profilen und Linienführung ausgesprochen barock sind.

<sup>45</sup> Diese Verspätung ist allerdings noch auffallend im Vergleich zur sonstigen alpinen Stilverzögerung; reichen doch die letzten Ausläufer der Spätgotik in Graubünden nur bis zum ersten Viertel des 17. Jh., etwa beim Maler Hans Jakob Greutter von Brixen, in dessen Flügelaltären sich späteste Spätgotik und dekorative Renaissanceformen vermählen. Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler Graubündens Bd. 1, Basel 1937, S. 158 f.; Bd. V, Basel 1943, S. 104—106 u. Abb. 113 (Kapelle St. Agatha, Disentis), S. 142 u. Abb. 157 f. (Kapelle St. Sebastian, Muschnengia) u. a.

<sup>46</sup> Schefer, Teufen, Tafel S. 16/17: Dorfplatz mit Kirche um das Jahr 1800.



Wie die *Kirche von Teufen vor dem Neubau* ausgesehen hat, zeigt uns die «wahre Abbildung», die der berühmte Wessobrunner Rokoko-Bildhauer Josef Faichtmayr (1696 — 1790), unter anderem der Schöpfer der Ausstattung in der Wallfahrtskirche von Neubirnu am Bodensee und des Chorgestühls von St. Gallen, vom «Grossen Gloggenzug» des «21. und 22. Mertz 1763» gezeichnet und der «Löbl. Gemaind in Ihre Gemaind-Stuben zum angedenken aufzuehengen übergeben» hat. Die Federzeichnung ist signiert mit «Josef Feichtmayer Bildhauer dermahlen bey Seiner Fürstl. Gnaden in St. Gallen an der Neuen Kirchen arbeitend»<sup>47</sup>. Die aufschlußreiche Abbildung zeigt die alte Kirche 13 Jahre vor ihrem Abbruch, den typischen Bau einer gotischen Landkirche: ein verhältnismäßig schmales einschiffiges Langhaus unter einem einheitlichen Satteldach, an den Längswänden die charakteristischen Spitzbogenfenster (je drei vom Westende bis zum Turm, eines an der Westfassade) zwischen den ebenso charakteristischen Strebepfeilern, das Chor polygonal, offenbar wie noch heute im 3/8-Schluß. Das Chor weist ebenfalls Spitzbogenfenster und Strebepfeiler auf. Ob es auch eingezogen gewesen ist, läßt sich wegen des davor stehenden Turmes auf der Zeichnung nicht feststellen, ist aber für eine spätgotische Landkirche dieser Größe höchst wahrscheinlich.

Der Turm selbst steht wie sein Nachfolger an derselben Stelle am Nordostende des Schiffes, besitzt auch einen gotischen Turmhelm, der sich aber nicht achtkantig, sondern mangels Wimpergen, nur vierkantig über einem Quadrat erhebt. Das Glockengeschoß, scheinbar aus Holz, krägt mit seinen beiden Schallfenstern leicht über den Turmschaft hinaus<sup>48</sup>.

Von dieser *spätgotischen Kirche* aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben sich die südlichen, nördlichen und westlichen Fundamentmauern des Langhauses, ferner die eines westlichen, vier Meter breiten Anbaues erhalten. Sie wurden anlässlich der jüngsten Restaurierung aufgedeckt und von Architekt Trüdinger auf einem Plan festgehalten<sup>49</sup>. Daß es sich um die Langhausmauern der spätgotischen Kirche von 1480 handelt, geht aus dem Umstand hervor, daß die nördliche Langhausmauer 180 cm, die südliche 210 cm innerhalb der heutigen Mauern des Kirchenschiffes liegen, und diese Distanz ungefähr den «6 Schuh» entspricht, die laut genannter Denkschrift vom 4. März 1779 für die damalige Verbreiterung des Kirchenschiffes vorgesehen waren<sup>50</sup>.

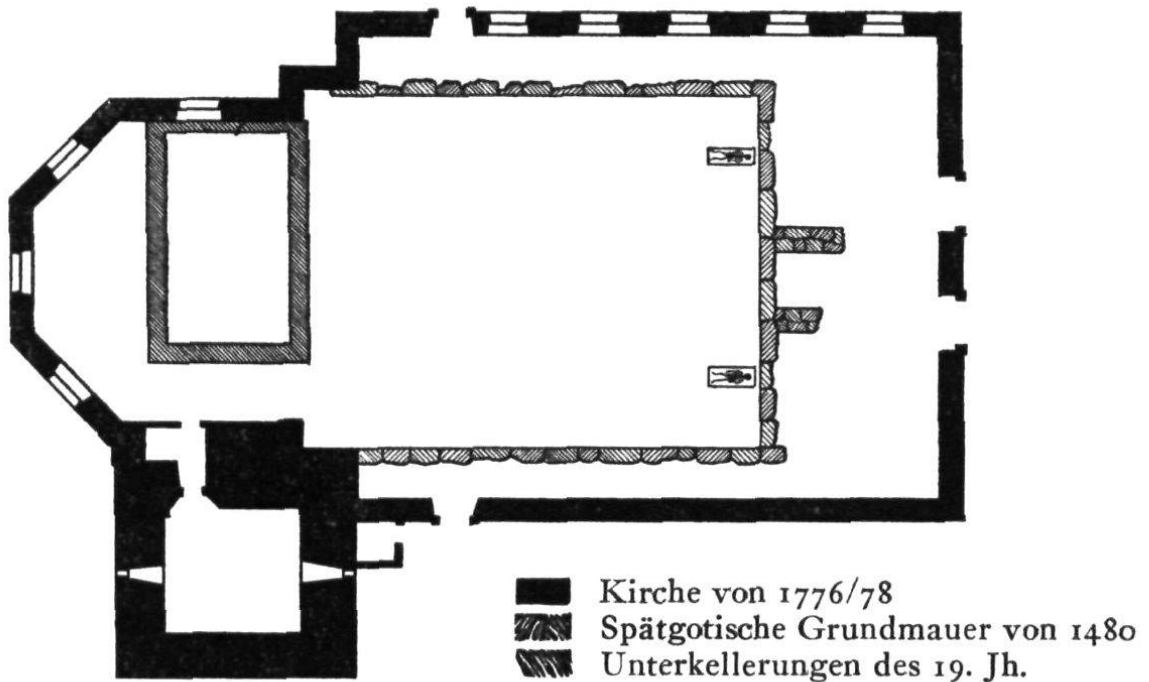
<sup>47</sup> Killer, a. a. O., S. 133, Fig. 121 und im Appenzeller Kalender 1908.

<sup>48</sup> Das Glockengeschoß unterscheidet sich in der Zeichnung deutlich vom gemauerten Turmschaft, der einen Verputz und sichtbare Eckquadern aufweist, die typische Struktur eines spätgotischen Turmschaftes. Hölzerne Glockenstuben waren nicht selten.

<sup>49</sup> Siehe Abbildung.

<sup>50</sup> Schefer, Teufen, S. 100, vgl. Killer a. a. O. S. 130 f.

## Grundriß der Kirche von Teufen



Die 4 Meter (äußere Weite) auseinanderliegenden Mauern, die sich an den westlichen Abschluß der alten Kirche anfügen, deuten auf ein Vorzeichen, d. h. eine gedeckte Eingangshalle hin. Auf der Federzeichnung Faichtmayrs fehlt ein solcher Vorbau. Er müßte also zu irgendeiner Zeit vor 1763, dem Jahr der Zeichnung und Glockenaufzugs, abgebrochen worden sein. Oder sollte es sich um die Fundamente einer dem spätgotischen Bau vorausgegangenen Kapelle handeln <sup>51</sup>?

Im Zusammenhang mit den alten Fundamentmauern sei auf zwei Gräber hingewiesen, die innerhalb der spätgotischen Kirche rechts und links des Einganges lagen und vermutlich den beiden Pfarrherren Josua Haller, gest. im Pestjahr 1611, und Joh. Ulrich Feer, gest. im Pestjahr 1629, als letzte Ruhestätte dienten <sup>52</sup>.

Die Fundamente des spätgotischen, polygonalen Chors (wie er auf der Federzeichnung Faichtmayrs zu sehen ist), konnten bei den Grabungen nicht entdeckt werden. Frühere Unterkellerungen unter dem heutigen Chor haben eine diesbezügliche Sondierung verunmöglicht (vgl. Planskizze). Bei einer oberflächlichen Betrachtung der heutigen Grundrißgestaltung ist man leicht anzunehmen versucht, Hans Ulrich Grubemann habe sich der Fundamente des spätmittelalterlichen Chores bedient. Dafür spräche die an sich spätgotische Grundrißgestaltung des Grubemann-Chores mit dem polygonalen 3/8-Schluß (drei Seiten eines Acht-

<sup>51</sup> Eine Kapelle ist vor der Stiftung der Pfarrei von 1479 nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern sogar wahrscheinlich.

<sup>52</sup> Diese Vermutung äußerte der Lokalhistoriker und Verfasser der Geschichte der Gemeinde Teufen, Johannes Schefer.

ecks) und dem doppelten Einsprung (Einziehung) beim Anschluß an das Schiff, wobei die beiden westlichen Abwinkelungen wie Verbindungsstücke zwischen den angenommenen, an sich schon einspringenden Chormauern der Spätgotik und den je sechs Fuß nach Norden und Süden verlegten Langhausmauern wirken. Auch von außen gesehen gibt sich das schlanke Chor mit dem verhältnismäßig steilen Walmdach spätgotisch und begünstigt diese Auffassung. Zudem entspräche es uralter, durch die alten Bauwerke immer wieder bestätigter Gepflogenheit, sich alter Fundamente so weit als möglich zu bedienen<sup>53</sup>. Und doch, vergleicht man die Ausmaße dieses supponierten spätgotischen Chores mit dem Verlauf der aufgedeckten Langhausmauern von 1480, erscheint das Chor unwahrscheinlich groß proportioniert, und der Vergleich mit den spätgotischen Kirchen unserer Gegend<sup>54</sup> (Herisau!) und Graubündens<sup>55</sup>, wo sie besonders zahlreich sind, spricht gegen die auf den ersten Blick so einleuchtende Hypothese. Auch von innen betrachtet mutet das heutige Chor im Vergleich zu einem spätgotischen viel zu breit an. Wir müssen also eher annehmen, die alten Grundmauern des Chores seien innerhalb des heutigen verlaufen, aber durch die Unterkellerungen verbaut worden.

## 2. *Der barocke Bau*

Sich trotzdem eines traditionellen Grundrisses zu bedienen, dazu scheinen den Baumeister Grubenmann nicht praktische und ökonomische Überlegungen veranlaßt zu haben, sondern wie beim Turm die Anhänglichkeit der Gemeinde an das Althergebrachte. Wie ein dem evangelischen Gottesdienst angepaßter Predigtraum nämlich aussehen sollte, dessen war sich Grubenmann deutlich bewußt und hatte dafür schon ein Jahrzehnt früher einen imponierenden Beweis durch den Bau der evangelischen Kirche von Wädenswil, Kt. Zürich, erbracht<sup>56</sup>. Im Sinn einer Verschleifung von Chor und Schiff ist vielleicht die doppelte Einziehung des Chores zu verstehen, der dadurch gegen das Schiff geweitet erscheint. Merkwürdig ist nur, daß Grubenmann durch zwei aus Sandstein gefügte toskanische Pilaster den Eingang zum innersten Teil des Chores doch wieder betont hat.

Außer dem Turmhelm und dem Grundriß des Chores verlieh Grubenmann auch dem Oberlicht der Türe, die vom Chor über eine Steintreppe in den Turm hineinführt, eine gotisierende Form, nämlich eine kleeblatt-

<sup>53</sup> Ein typisches Beispiel zeigt der teilweise auf karolingischen Fundamenten errichtete romanische Teil der St. Luziuskirche in Chur. Siehe Walther Sulser, *Die St. Luziuskirche in Chur, Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Olten & Lausanne 1954, S. 151—162 u. Fig. 76—83 (besonders Fig. 83).

<sup>54</sup> Adolf Gaudy, *Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz*, Bd. 2, Berlin 1923, Abb. 18 (Wil, St. Niklaus, 1429—1478), Abb. 37 (Gretschins, St. Martin, 1491), Abb. 101 (Arbon Pfarrkirche St. Martin, 1490, Langhaus 1786 erneuert) u. a.

<sup>55</sup> Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler Graubündens*, Bd. I—VII, passim.

<sup>56</sup> Killer a. a. O., S. 117—129 u. Fig. 100.

bogige, ferner den zwei äußeren von drei in den Dachstuhl mündenden Öffnungen in der dem Chorhaupt zugewandten Schildmauer des Chorbogens, die er als Vierpässe gestaltete, während die mittlere Öffnung kreisrund gelassen wurde<sup>57</sup>.

In der übrigen *Gestaltung des Chores* beseelte aber Grubenmann ein durchaus barockes Empfinden, wenn er über dem verhältnismäßig breiten Raum ein beinahe flaches Gewölbe einzog, in das von den Schildwänden der Fenster her Stichkappen einschneiden und das ganze Chorgewölbe einem Fächergewölbe gleichen lassen, wenn er die fünf Fenster rundbogig schließt und das Chor gegen das Schiff hin ebenfalls mit einem flachgedrückten Bogen öffnet, der die Querschnittlinie des Spiegelgewölbes im Schiff beschreibt.

Auch *das Schiff*, das sich mit den bereits erwähnten Mauereinsprüngen an das Chor anschließt, verkörpert mit seiner saalartigen Weite und dem Spiegelgewölbe, das mittels stark ausladender Hohlkehlen auf die Wände abgestützt ist, barockes Raumgefühl in Reinkultur. Dazu kommen die ebenfalls rundbogigen sechs Fenster der südlichen Langhauswand, zwei hochgelegene verkröpfte Ovalfenster an der Westwand und zwei weitere an der Nordwand, wo im Hinblick auf die ursprünglich geplanten und bis 1959 bestehenden Emporen keine Normalfenster Platz fanden. Von den Fenstern des Schiffes schneiden Stichkappen in die große Hohlkehle des Spiegelgewölbes ein, an der Nordwand der Symmetrie zuliebe auch dort, wo keine Fenster angebracht sind, aber solche den gegenüber liegenden Südfenstern entsprechen.

Ein spezifisch spätbarockes Gepräge und eine besondere Zierde erhielten Chor und Schiff durch die feingliedrigen und großzügigen *Rokoko-Stuckaturen* und die bunt bemalte Holzkanzel.

Die Stuckaturen sind sparsam über Chor und Schiff verteilt, erstaunlich zuchtvoll für diesen an sich leicht geschürzten Stil, und im Schiff in das klare geometrische System des Deckenrechtecks eingebunden, in das wiederum zwei gleich große, vierpaßförmige Spiegel hineinkomponiert sind. Rechteck und Spiegel sind mit stuckierten Rundstäben gerahmt. Auf diese Rahmen, auf die Scheitel der Fensterbogen, auf die wie Rippen verlaufenden Stege zwischen den Gewölbestichkappen im Chor und auf die Gesimse unter der großen Hohlkehle des Schiffes sind die Rokoko-Zieraten als duftige Akzente verteilt. Diese setzen sich aus den unabdingbaren Rocailles zusammen, aus denen Blumensträuße, Blätter und bisweilen bogenartige Architekturen herauswachsen<sup>57a</sup>.

<sup>57</sup> Daß diese gotisierenden Maueröffnungen nicht als Beweis für ein höheres Alter des Turmes gelten können, geht eindeutig aus der Denkschrift von 1790 hervor, wonach «Anno 1776 im Frühjahr die Kirche samt dem Thurn nach und nach abgebrochen worden» ist. Schefer, Teufen, S. 100.

<sup>57a</sup> Der östliche vierpaßförmige Spiegel umschließt ein stuckiertes Emblem, in dem Musikinstrumente, wie Trompete, Flöte, Klarinette u. a., mit Notenblättern um-

Im gesamten unterordnen sich die Stuckaturen der Architektur und unterstreichen sie. Diese Klarheit und Zucht unterscheidet sie vom Rokoko früherer Jahrzehnte im allgemeinen und der wuchernden Wildnis des Würzburger Rokoko, etwa des «Weißes Saales» der Residenz, im besonderen<sup>58</sup>. Und im Unterschied zu den meisten Rokoko-Stuckaturen früherer Jahrzehnte traten sie in reinem Weiß, von allen anderen Farben unberührt, aus den Übermalungen von 1893/94<sup>59</sup> hervor. Diese puritanische Strenge erklärt sich aus der Stilverspätung gegenüber den höfischen Kunstzentren, wo bereits der Klassizismus eingezogen war und von dort auch diese verspäteten Blüten des Rokoko anhauchte<sup>60</sup>.

Geschaffen wurden diese Stuckaturen in der Bauzeit von 1776 bis 1778<sup>61</sup>; wahrscheinlich wurden sie schon 1777 vollendet, da aus der Denkschrift von 1779 hervorzugehen scheint, daß der Kirchenraum ohne Turm bereits in diesem Jahre fertiggestellt wurde<sup>62</sup> und vor allem wegen des Datums 1777, das im stuckierten Wappen Hans Ulrich Grubenmanns in der Mitte der Langhausdecke gegen das Chor hin steht, und zwar im aufgeschlagenen Buch, das der Engel über dem Torbogen und dem springenden Löwen hält<sup>63</sup>.

geben und von Rosen und Lorbeerkränzen umwunden sind. — Die kreisförmigen Durchbrechungen auf dem entsprechenden westlichen Spiegel wurden, weil nicht ursprünglich, als störende Elemente beseitigt und die Fläche glatt belassen, da man keine Anhaltspunkte von einer ursprünglichen Zierat besaß.

<sup>58</sup> Von Antonio Bossi 1744 geschaffen «in der nervösen Erregtheit und abstrusen Krausheit seiner ornamentalen Schöpfungen». Siehe Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1929, S. 102. Die Farblosigkeit dieser Stuckaturen im Vorraum des Kaisersaales erklärt sich hier nicht aus klassizistischem Empfinden, sondern aus der Absicht, mit der Pracht des Kaisersaales selbst um so mehr zu überraschen.

<sup>59</sup> Für das Datum der Innenrenovation siehe «Säntis» Nr. 84, unter «Bauchronik» 1959/60.

<sup>60</sup> Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus setzt in Frankreich schon um 1755 ein, der sich um 1770/75 auch in Deutschland und den andern Ländern Europas durchsetzt und in seiner ersten Phase bis ca. 1800 als Louis XVI-Stil bezeichnet wird.

<sup>61</sup> Laut Denkschrift wurde die Kirche in der Hauptsache im Spätjahr 1778 vollendet, nur Turmkugel und Wetterfahne wurden wegen der Witterungsverhältnisse erst am 4. März 1779 auf den Turm gesetzt. Schefer, Teufen, S. 101.

<sup>62</sup> Vom Frühling 1778 an wird nur noch am Turm gearbeitet, den Sommer über der Turmhelm abgebunden, so daß «nichts mehr übrig» bleibt, «als daß noch im Chor die Stuhllung der Mauer nach gemacht» werde (Schefer, Teufen, S. 101). Und: «Im Jahrlauf 1776 wurde die Stuhllung in der Kirchen eingerichtet» (Schefer, Teufen, S. 100).

<sup>63</sup> Daß es sich um das Grubenmann-Wappen handelt, erhellt aus einem Porträt des Baumeisters Johann Ulrich Grubenmann, 1782 von Brunnschwiler mit Ölfarben gemalt, das das gleiche Wappen aufweist. Abgebildet in der gedruckten Festrede auf Johann Ulrich Grubenmann, die Prof. Dr. Georg Thüerer am 6. Juni 1959 in der evangelischen Kirche von Teufen gehalten hat. Das Wappen fehlt im Appenzeller Wappenbuch.

Neben diesem kaum wahrnehmbaren Datum 1777 und dem verbürgten Grubenmann-Wappen, das vom Stuckateur Peter Anton Moosbrugger auch an der Decke der evangelischen Pfarrkirche von Wädenswil modelliert worden war <sup>63a</sup>, gibt es in Teufen noch weitere bemerkenswerte Besonderheiten unter den Stuckaturen. Beachtung verdienen vor allem die Initialen, bzw. Monogramme auf den sechs Kartuschen an den Ansätzen der Stichkappen im Chorgewölbe. Leider wurden sie bei der Restaurierung z. T. bis zur Unleserlichkeit übertüncht, waren aber nach ihrer Freilegung von den Übermalungen von 1893/94 bis auf einen Buchstaben deutlich lesbar. Die erste Kartusche (von Norden nach Süden) trägt das Monogramm HB mit einem nach unten hängenden Anker (?) auf dem H, die zweite die Initiale B, dem ein unleserlicher Buchstabe vorausgeht, die dritte das kursive, verschlungene Monogramm JHU, die vierte die Buchstaben GM, die fünfte die durch einen Punkt getrennten Initialen L. B, die sechste die ebenfalls durch einen Punkt getrennten Initialen B. H. Während für die zwei ersten und zwei letzten noch keine Deutung gelang, bezeichnen die dritte und vierte zusammen den Baumeister Johannes Ulrich (= JHU) Grubenmann (= GM), in einer Schreibweise, wie er sich auch am Taufstein der reformierten Kirche in Oberuzwil (SG) verewigt hat (siehe Abb.) <sup>64</sup>.

1) **HB** 2) ? **B** 3) **JHU** (= Johannes Ulrich)

4) **GM** (GM=Grubenmann) 5) **L.B** 6) **B.H**

Bemerkenswert ist ferner die von Rocailen umrankte und einem Totenkopf bekrönte *Uhr* über dem Scheitel des mittleren Chorfensters, deren vergoldete Zeiger und Ziffern auf dem Kobaltblau und Blaugrau des Zifferblattes leuchten.

Als weiteres Wappen sei das des Landammanns Gebhard Zürcher erwähnt, das sich im Innern sowohl über der südlichen als auch über der nördlichen Seitentüre befindet <sup>65</sup>.

<sup>63a</sup> Abgebildet in «Die Kirche von Wädenswil», Wädenswil o. J. (ca. 1951), S. 21, wo es als Grubenmannwappen nicht erkannt worden ist.

<sup>64</sup> Killer, a. a. O., S. 116, Fig. 98. Die Initialen: «H. U. G. M.» Das «M» dürfte kaum «Meister» heißen, das an solcher Stelle kaum zu erwarten ist, und wenn, dem Namen vorausginge.

<sup>65</sup> Es entspricht mit dem Blau des Schildes, das im Stuckwappen durch waagrechte Schraffierung gekennzeichnet ist, und dem springenden Löwen genau dem Wappen 4 auf Tafel XXXII des Appenzellischen Wappenbuches, also dem einen Wappen der Zürcher von Teufen und zwar dem des Landammanns Gebhard Zürcher (1701—1781), Schefer, Teufen, S. 108—111. Dagegen zeigt die Wappenzier des Stuckwappens eine aus einem Helm und Krone wachsende Figur mit einem Stengel in der Hand, letztere ohne Helm und Krone ähnlich beim Wappen 5 auf der Tafel

Das bis jetzt offenbar noch nicht gedeutete Wappen östlich von der Kanzel ist eine unverkennbare Variante des Wappens der Tobler von Herisau, wo sich Johann Kaspar Tobler aus Fehraltdorf, Kt. Zürich, 1785 einbürgerte<sup>66</sup>. Da der zur Zeit des Kirchenneubaus in Teufen amtierende Pfarrer und Dekan Johann Ulrich Tobler heißt und als Verfasser der Denkschrift vom 4. März 1779 am Neubau offenbar sehr tätig mitgewirkt hat, ist er wahrscheinlich mit diesem Wappen neben der Kanzel, seinem beruflichen Podium, verewigt worden. Ob und wie er mit den Tobler von Herisau in verwandtschaftlicher Beziehung gestanden hat, müßte anhand von Geschlechterregistern noch abgeklärt werden<sup>67</sup>.

Die Stuckaturen gehören stilistisch in eine Gruppe von ähnlichen Kunstwerken, mit denen die zwei hervorragenden Brüder der Bregenzerwälder Maurer- und Baumeisterzunft, Andreas (1722 — 1787) und Peter Anton Moosbrugger (1732 — 1806) von Schoppernau, zahlreiche Kirchen und Privathäuser der Ostschweiz, Süddeutschlands und Vorarlbergs geschmückt haben<sup>68</sup>. Bisweilen haben die beiden urkundlich nachgewiesen zusammengearbeitet, z. B. in der Kirche von Bernhardzell, Sankt Fiden und im Haus «In der Wiese» zu Glarus<sup>69</sup>, oft aber arbeiteten sie getrennt, wohl von Gesellen unterstützt<sup>70</sup>.

Als urkundlich gesichertes Werk des Andreas Moosbrugger und als Ausgangspunkt für einen Stilvergleich geeignet, stehen die Stuckaturen

XXXII des App. Wappenbuches, das dem Zürcher von Trogen zugehört. E. H. Koller u. J. Signer, Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch, Bern u. Aarau 1926, S. 416 (zit.: Appenz. Wappenbuch)

<sup>66</sup> Appenz. Wappenbuch, Taf. XXIX, 9 u. S. 359. Anstelle des Kopfbalkens zeigt das Stuckwappen einen schmalen Balken, der den Schild teilt, wobei die untere Hälfte durch einen schmalen Pfahl gespalten wird. Und anstelle des Eichenlaubes ist die obere Schildhälfte auf dem Stuckwappen mit einem Blumenbüschel (die drei Blumen entsprechen den drei Eicheln) belegt. Dagegen stimmt die rote Farbe der beiden untern Felder und ihr Emblem, ein springender Fisch (heraldisch rechts) und eine Rebe (heraldisch links), bei beiden Wappen überein. Die rote Farbe ist beim Stuckwappen durch senkrechte Schraffierung markiert.

<sup>67</sup> Zu Dekan Johann Ulrich Tobler als Verfasser der Denkschrift vom 4. März 1799 siehe Schefer, Teufen, S. 99.

<sup>68</sup> Über die Lebensdaten und die Werke der beiden Künstler siehe N. Lieb u. F. Dieth, Die Vorarlberger Barockmeister, München und Zürich 1960, S. 127 f. und 129 u. Tafeln 134—147 (zit.: Lieb u. Dieth). — Die Stuckaturen von Teufen sind leider vom Bearbeiter der Stuckaturen, Franz Dieth, der darüber irrig informiert worden ist, nicht beachtet worden.

<sup>69</sup> Lieb und Dieth, a. a. O., S. 127 f. u. 129.

<sup>70</sup> Hans Heinrich Höhn, «Wahrhafte Beschreibung der Erbauung der neuen Kirche zu Wädenswil, In den Jahren 1764 bis 1767»: «Im Merz fingen die Stuckaturarbeiter an die Deke zu ipsen und die Stukkaturarbeit zu machen. Nämlich Peter Antoni Mossbrugger von Schapernau, aus dem hinteren Brägenzer-Wald, nebst zwey Cameraden, welche auch die Canzel machen mussten». Freundl. Mitt. von Herrn Ed. Kuhn, Gemeindegutsverwalter, Wädenswil.

der evangelischen Pfarrkirche von Horgen, Kt. Zürich, von 1780/81 zur Verfügung <sup>71</sup>. Von Peter Anton dagegen stammen nachweislich die im Jahre 1766/67 ausgeführten Stuckaturen der evangelischen Pfarrkirche von Wädenswil, Kt. Zürich <sup>72</sup>.

Die Motive selbst kommen, weil leicht austausch- und entlehnbar, als Unterscheidungsmerkmale weniger in Frage. Maßgebend ist der Gesamtcharakter, die künstlerische Handschrift. Diesbezüglich wirken die Stuckaturen des Andreas Moosbrugger kräftiger, krautiger, in den Details größer dimensioniert, die des Peter Anton dünner, zierlicher, den mageren Stuckaturen des Klassizismus näher, dafür in der Gesamtanlage großzügiger und beschwingter als die seines Bruders. Wir gehen deshalb kaum fehl, wenn wir die graziösen und eleganten Stuckaturen von Teufen Peter Anton zuschreiben, die sich durch die genannten Wesenszüge auch von den Stuckaturen in den Kirchen von Trogen und Herisau deutlich unterscheiden, die ihrerseits, auch nur auf Grund von Stilvergleichen, mit Recht dem Andreas zugeschrieben werden <sup>73</sup>. Die Tatsache, daß das Motiv der aus den Rocailles herauswachsenden und verfließenden Turm- und Bogenarchitekturen, das in der Pfarrkirche zu Trogen so ausgeprägt ist, mehr andeutungsweise auch in Teufen auftaucht, in Wädenswil aber überhaupt nicht, dürfte dabei kaum ins Gewicht fallen.

### 3. Die Restaurierung von 1959/60

Nach der Beschreibung des historischen Baues und seiner kunstgeschichtlich bedeutsamen Ausstattung, nach der Darlegung der Absichten und Grundsätze der heutigen Denkmalpflege, wobei auf die besonderen Belange Teufens hingewiesen worden ist <sup>74</sup>, kann in Kürze gesagt werden, was bei der Restaurierung von 1959/60 geschehen ist.

Einmal wurden die unerfreulichen Farbfenster von 1893/94, kunstlose Erzeugnisse der damaligen Glasindustrie, entfernt und die einer Barock- bzw. Rokoko-Kirche gemäßen *Wabenfenster* mit Putzen, sog. Mondscheiben, die in Hergiswil hergestellt worden sind <sup>75</sup>, eingesetzt und dem lichtheischenden Raum seine ursprüngliche Helligkeit zurückgegeben <sup>76</sup>. Um den grellen Lichteinfall der Vormittagssonne jedoch dämpfen zu können, wurden im Schiff lachsrote Vorhänge angebracht, die farblich auf die Bemalung der Kanzel und Orgel bezogen sind (vgl. unten).

<sup>71</sup> Lieb u. Dieth, a. a. O., S. 127 f.

<sup>72</sup> Siehe Anm. 70.

<sup>73</sup> Lieb u. Dieth, a. a. O., S. 127. Archivalisch gesichert ist nur der Name «Moosbrugger» ohne Vorname in den Kirchenrechnungen von Trogen (Gemeindearchiv). In den Kirchenrechnungen von Herisau ist der Name nicht zu finden.

<sup>74</sup> Siehe oben: Grundsätzliches zur Denkmalpflege.

<sup>75</sup> Mitt. von Herrn Reinhard Müller, Teufen.

<sup>76</sup> Siehe oben: Grundsätzliches zur Denkmalpflege, Restaurieren einst, Farbfenster.



Im Zusammenhang mit den neuen Fenstern wurden dem Kirchenraum auch die *ursprünglichen Farben* wieder geschenkt. Die Stuckaturen wurden von den willkürlichen Übermalungen und Vergoldungen von 1893/94 (dazu gehörten sogar gemalte Scheinstuckaturen) befreit und kalkweiß gegen den gebrochen weißen Grund der Mauerflächen abgesetzt<sup>77</sup>. Diese leichte Differenzierung von Verzierungen und Grundflächen erlaubten sich die Restauratoren, da sie dadurch eine ganz vornehme Wirkung erzielen konnten. (In Wädenswil wurden die Stuckaturen vor 10 Jahren kalkweiß auf Kalkweiß ganz getreu dem ursprünglichen Zustand restauriert, die auf diese Weise noch kühler wirken.)

Auch die hölzerne *Kanzel* wurde abgedeckt und unter der klassizistischen weiß-grau-schwarzen Übermalung von 1893/94<sup>78</sup>, die wohl den Stuckmarmorkanzeln des Andreas Moosbrugger von Herisau und Trogen nachgemacht worden war<sup>79</sup>, kamen Spuren der bunten Rokoko-Bemalung zum Vorschein, die von der Firma Haaga, Rorschach, wieder aufgefrischt wurde. Der Kanzelkörper, das Laub und die Voluten des Schalldeckels leuchten wieder in blauer Marmorierung (Weiß und gebrochenes Ultramarin), die rahmenden Teile dagegen, die horizontalen Profile und Zierleisten (auch am Treppengeländer) in roter Marmorierung (Weiß und Englischrot und dunkles Caput mortuum)<sup>80</sup>. Die Knaufe zuoberst und zuunterst schimmern in Mattgold<sup>81</sup>. Die im Sinne des echten Rokoko buntschimmernde Kanzel (man erinnere sich an die heute so begehrten Bauernschränke aus dem Toggenburg und Appenzellerland!) setzt einen frohen und warmen Akzent in den strahlend weißen Raum<sup>82</sup>.

Mit der farbigen Gestaltung hängt in Teufen auch der *Boden* zusammen. Der mosaikartige, vom Jugendstil beeinflusste Steinzeugboden von 1893/94 (vgl. Abb.) wurde herausgerissen und an dessen Stelle wieder der ursprüngliche, aus Resten noch erkennbare<sup>83</sup> Boden mit roten Tonplatten, sogenannten Florentinerplatten, die in Rapperswil herge-

<sup>77</sup> Gemalte Scheinstuckaturen laut Mitt. von Herrn Reinhard Müller, Teufen. Vgl. Grundsätzliches zur Denkmalpflege, Restaurieren einst, Farben des Innenraums.

<sup>78</sup> Laut Mitt. von Herrn Reinhard Müller, Teufen.

<sup>79</sup> Da Schwarz und Weiß zu den bevorzugten Tönen der Klassizisten gehörten, fanden die Töne der beiden späten Rokokokanzeln von Trogen und Herisau bei diesen Anklang. — Wie in Wädenswil die Kanzel von den Gehilfen Peter Anton Moosbruggers gemacht wurde (Anm. 70), so dürften auch die Kanzeln von Herisau und Trogen vom Meister der übrigen Stuckaturen oder seinen Gehilfen geschaffen worden sein. Zur Zuschreibung an Andreas Moosbrugger siehe Herisau, Innenraum.

<sup>80</sup> Mitt. der Firma Haaga, Rorschach.

<sup>81</sup> Die Mattvergoldung dürfte ein Zugeständnis an modernes Empfinden sein; denn in der Barockzeit war Poliment-Glanzvergoldung die Regel, allerdings nicht ohne Ausnahmen. Siehe Vallesia VII, 1952, S. 235—238 u. Anm. 26, S. 235.

<sup>82</sup> Über die Farben des Rokoko siehe Grundsätzliches zur Denkmalpflege, Restaurieren einst, Farben des Innenraumes.

<sup>83</sup> Laut Mitt. von Architekt P. Trüdinger.

stellt worden sind <sup>84</sup>, in Chor und Schiff verlegt. Auch dieser bindet Chor und Schiff im Sinne des evangelischen Kirchenraumes enger zusammen, was Grubenmann ja scheinbar auch mit der doppelten Einziehung zwischen Chor und Schiff bezweckt hat <sup>85</sup>. Wo die vom Schiff ins Chor führenden Stufen anfangs sich befanden, ob bei den beiden Pilastern oder schon etwas westlich davon, wo sie bis zu dieser Restaurierung lagen <sup>86</sup>, ist ungewiß, jedenfalls hat Architekt Trüdinger im Interesse einer noch stärkeren Verschleifung von Schiff und Chor den Niveau-Unterschied um eine Stufe vermindert und diese Stufe noch weiter nach Westen bis zu den beiden Seiteneingängen vorgeschoben. Infolgedessen konnte auch der durch ein einstufiges Podium emporgehobene Abendmahlstisch zur Betonung der liturgischen Gemeinschaft noch mehr gegen das Kirchenschiff hin und in die Gemeinde hinein gerückt werden <sup>87</sup>.

Verwandelten schon Fenster, Boden und Bemalung das Antlitz der Kirche ganz wesentlich, so erhielt der Raum durch die Dislozierung der Orgel und die Neugestaltung der Empore eine bedeutende Steigerung.

Die *Orgel* im Neurokoko-Stil von 1893/94 <sup>88</sup>, die ihre klangliche Disposition einer degenerierten Zeit der Orgelkunst verdankte und deshalb auch den musikalischen Anforderungen nicht mehr entsprach, wurde aus dem Chor entfernt. Dadurch konnte das Chor wieder seine alte Raumwirkung entfalten.

Für die von Carl Matthei neu disponierte Orgel von 34 klingenden Registern, die die Firma Metzler & Söhne, Dietikon, baute <sup>89</sup>, entwarf Architekt Trüdinger den Prospekt, im Prinzip eine traditionelle dreitürmige Architektur, die in den leicht geschwungenen Kurven der Giebel vom Rokoko inspiriert ist, ohne indes eine Rokoko-Architektur zu imitieren oder gar ein altes Vorbild zu kopieren. Im Verzicht auf jedes Dekor und in den strengen ungebrochenen Vertikalen des Gehäuses bekennt sie sich zu zeitgenössischer Gestaltung. Nicht nur in der Form, sondern auch in der Bemalung suchte der Architekt die Verbindung zum vorhandenen Rokoko, indem er die Farben der Kanzel, allerdings nicht marmorierend, sondern in ungebrochenen Flächen auf das Orgelgehäuse übertrug und dessen Stirnseiten rot, die Wangen abwechselnd rot oder blau bemalen ließ. Diese nicht kompromißlose und für die ältere Generation vielleicht bezeichnende Lösung hat zu Kritik Anlaß gegeben. Doch glauben wir, daß man bei einer nicht allzu modern-dogmatischen Intoleranz

<sup>84</sup> Laut Mitt. von Herrn Reinhard Müller, Teufen.

<sup>85</sup> Siehe C. Teufen, 1. Historisches und Archäologisches (die spätgotische Kirche).

<sup>86</sup> Ersichtlich aus dem Foto des Chores vor der Restaurierung von 1959/60. Siehe Abbildung.

<sup>87</sup> Laut persönlicher Mitt. von Architekt P. Trüdinger.

<sup>88</sup> «Säntis» Nr. 84, unter «Bauchronik» 1959/60.

<sup>89</sup> A. a. O.

auch für diesen Prospekt dem Architekten formliches Feingefühl und denkmalpflegerischen Takt nicht absprechen darf.

Der neuen Orgel wurde ein neuer Platz auf einer *neuen Empore* bereitet, und auf diesen Platz auf der Westempore vor den zwei Ovalfenstern nimmt auch die dreitürmige Architektur der Orgel gebührend Rücksicht. (Liturgisch ist es vielleicht bemerkenswert, daß in der Versetzung der Orgel vom Chor auf die Westempore im reformierten Gotteshaus der umgekehrte Weg beschritten wird, den die Architekten bei der modernen Gestaltung der katholischen Kirchen zu beschreiten geneigt sind <sup>90</sup>.) Eine sehr auffallende Veränderung brachte die Neugestaltung der Emporen selbst mit sich. Die nördliche Empore wurde, obwohl sie zur ursprünglichen Kirche gehört hat <sup>91</sup> und wohl in der Zeit von 1776 bis 1778 in rein klassizistischen Formen konstruiert worden war (siehe Abb.), als raumstörendes und raumverengendes Element preisgegeben. Die Westempore wurde in zeitgemäßen Formen völlig neu gestaltet, erhöht und von der Nord- und Südwand abgesetzt. Nicht ganz einverstanden war die Kommission für Denkmalpflege mit dem Sichtbeton der beiden Stützpfeiler unter der Empore <sup>92</sup>.

Was an *Sitzplätzen* durch die Aufgabe der Nordempore verloren ging, konnte durch die Sitzplätze im Chor wettgemacht werden, wo schon vor dem Orgeleinbau Bänke standen <sup>93</sup>. Die Bestuhlung im Schiff wurde in schlichter, aber sehr eleganter Form angefertigt, und auch die Türen an den zwei korbbogigen Westeingängen, durch die man jetzt einen Windfang betritt, und die ebenfalls korbbogigen Türen des Nord- und Südeingangs zeugen von sorgfältigem handwerklichem Können und zeitgemäßem Geschmack. Sie sind aus Nußbaumholz. Die elektrische Beleuchtung ist zweckmäßig und rücksichtsvoll angebracht, nämlich in weißen Glaskelchen den Wänden entlang, so daß sie nachts genügend Licht spendet, tags aber in den weißen Wänden gleichsam versinkt.

Wie Tag und Nacht gleicht sich der Zustand vor und nach der Innenrestauration von 1959/60, und für wen eine Renovation der neunziger Jahre ein Begriff ist (vgl. Pfarrkirche von Trogen und das Innere der Kathedrale von St. Gallen), kann sich davon eine Vorstellung machen, auch wenn er früher die Kirche von Teufen nie betreten hat.

<sup>90</sup> Bei neuen katholischen Kirchen herrscht die Tendenz, die Sänger der frühchristlichen Liturgie entsprechend wieder in die Nähe des Altares zu bringen und deshalb Sängeremporen links und rechts des Chores anzubringen. Z. B. St. Michael im Hirzbrunnen, Basel, 1948 von Hermann Baur gebaut. Siehe Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger, Zürich 1956, S. 28—32 u. Abbildungen.

<sup>91</sup> Archivalisch zwar nicht bezeugt, aber, aus den klassizistischen Formen zu schließen, wahrscheinlich, denn in dieser Zeit erhielt auch Trogen eine klassizistische, wenn auch schönere Empore, ebenfalls Herisau (siehe dort unter 4 b, Das Schiff).

<sup>92</sup> Laut Mitt. von Denkmalpfleger Albert Knoepfli.

<sup>93</sup> Laut Denkschrift von 1779, Schefer, Teufen, S. 101. Vgl. Anm. 62.

## D. Herisau

Auf die Daten der Restauration und auf die kunsthistorische Bedeutung der evangelischen Kirche von Herisau ist im ersten Abschnitt hingewiesen worden<sup>94</sup>. Ebenso ist das Grundsätzliche einer Restaurierung auch im Hinblick auf Herisau bereits erörtert worden<sup>95</sup>.

### 1. Der vorgotische Bau

Die heutige Kirche besteht im wesentlichen aus dem spätgotischen Bau von 1516 bis 1520. Schiff und Chor wurden laut Bauvertrag, den Meister Lorenz aus Konstanz am 24. Juni 1516 mit Herisau abschloß, vollständig neu aufgeführt<sup>96</sup>. Sicher ging mindestens ein Bau dem spätgotischen voraus; berichten doch mehrere Urkunden aus dem Jahre 907 und den folgenden Jahren von einem an die Kirche in Herisau am Martinstag zu bezahlenden Zins («ad basilicam in Herinesouva») <sup>97</sup>, und daß diese Kirche einen Altar des Hl. Erlösers besitze<sup>98</sup>. Die Kirche von Herisau erweist sich auf Grund dieser Urkunden als die älteste des ganzen Kantons; denn die Kirche von Appenzell wurde erst 1071 von Abt Norbert von St. Gallen gegründet<sup>99</sup>.

Von einem der spätgotischen Kirche vorausgehenden Bau wurden denn auch anlässlich der jüngsten Restaurierung Teile der westlichen, südlichen und nördlichen Langhausmauern aufgedeckt, ferner östlich davon und im rechten Winkel zu den genannten Längsmauern, aber ohne Verbindung zu ihnen, eine durch das ganze heutige Chor verlaufende ca. 1,25 Meter breite und mindestens 2 Meter tiefe Mauer (vgl. Plan)<sup>100</sup>. Obwohl die Verbindungsstücke zwischen dieser Quermauer und den Langhausmauern fehlen, bzw. wegen der bestehenden Chor- und Sakristeimauer im Norden und wegen eines Steindepots im Süden nicht festgestellt werden konnten<sup>101</sup>, scheinen die vier Mauerzüge doch einen

<sup>94</sup> Siehe A. Daten und Bedeutung der Restauration.

<sup>95</sup> Siehe B. Grundsätzliches zur Denkmalpflege.

<sup>96</sup> Gemeindearchiv Herisau. Der Vertrag ist teilweise abgedruckt in A. Eugster, Die Gemeinde Herisau im Kanton Appenzell A. Rh., Herisau, 1870, S. 180 (zit.: Eugster, Herisau). Zur Ergänzung siehe Walter Rotach, Die Gemeinde Herisau, Herisau 1929, S. 303 f.

<sup>97</sup> Appenzeller Urkundenbuch Nr. 10—12 für das Jahr 907, Nr. 13 u. 14 für das Jahr 909. Zellweger, Urkunden Nr. 20—22 u. 23 u. 24.

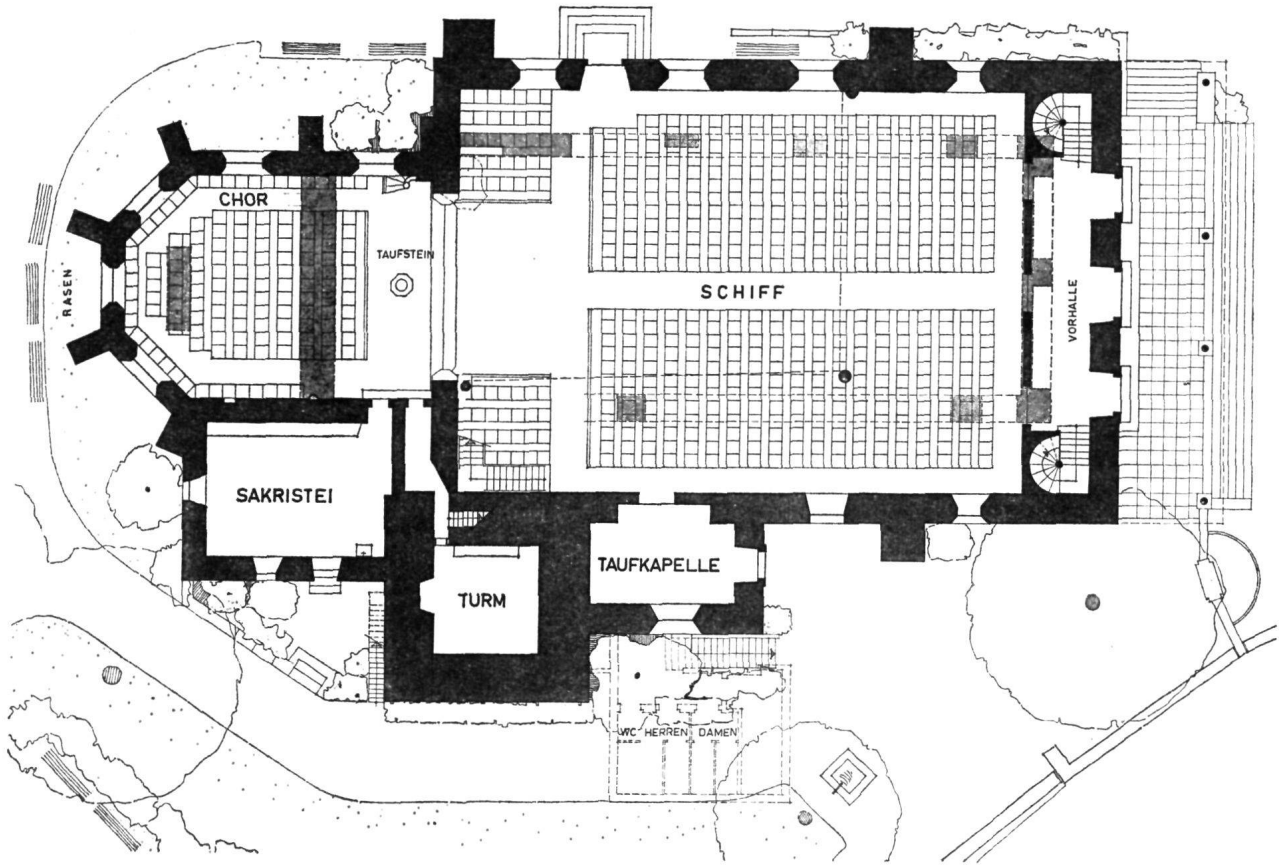
<sup>98</sup> Appenzeller Urkundenbuch Nr. 10; Zellweger, Urkunden, Nr. 20.

<sup>99</sup> Appenzeller Urkundenbuch Nr. 18; Zellweger Nr. 29.

<sup>100</sup> Max Rohner, Renovation und Restaurierung der protestantischen Kirche in Herisau, Archäologisches, in Appenzeller Zeitung, 26. Nov. 1960 (zit.: M. Rohner, Renovation).

<sup>101</sup> Nachdem das Steindepot weggeschafft worden war, unterblieb die Schürfung.

*Evang. Kirche von Herisau*



Grundriß

Rechtecksaal gebildet zu haben; reicht doch die östliche Quermauer im Norden bis zur Verlängerung der nördlichen Längsmauer, während sie im Süden unkontrollierbar unter die heutigen Chormauern verläuft. Wir hätten es dann mit einer für die karolingische Zeit typischen, aber auch in romanischer Zeit vorkommenden Saalkirche zu tun<sup>102</sup>, die beinahe axialsymmetrisch zur jetzigen Kirche und ca. 60 cm unter deren Niveau lag<sup>103</sup>, die ansehnliche Ausdehnung von 12 × 28,8 Metern besaß<sup>104</sup> bei einer Innenweite von ca. 10 × 26 Metern<sup>105</sup>, wobei die Dicke der Nord- und Westmauer 1,10 Meter und die der Südmauer 0,95 Meter beträgt<sup>106</sup>.

Wieso trotz dieser aus der Planskizze ziemlich klar ersichtlichen Situation wegen einiger an der südlichen Chorschulter gefundenen, völlig anders gearteter Mauerreste auch an eine Kirche mit eingezogenem Chor gedacht werden konnte, ist nicht recht verständlich<sup>107</sup>. Anders wäre es, wenn man auf Grund des noch weiter östlich unter dem heutigen Chorbogen liegenden Mauerstücks, das zur Oststirn des beschriebenen Saales parallel verläuft (vgl. Plan), annehmen dürfte, die Ostmauer des genannten Saales sei in späterer Zeit herausgebrochen und zur Platzgewinnung ein Chor angebaut worden, wie es anderorts auch geschah<sup>108</sup>, und das von diesem Chor die östliche Abschlußmauer übrig geblieben sei. Doch ist dieses Mauerstück nach der Angabe des Architekten Max Rohner so völlig isoliert, sauber abgegrenzt und ohne Fortsetzung<sup>109</sup>, daß dieser Schluß kaum gezogen werden darf, und man vielleicht an die Fundamente eines Altares denken kann<sup>110</sup>.

## 2. Der Turm

Nicht wenige Probleme gibt der am Nordostende des heutigen Schiffes sich erhebende Glockenturm auf, besonders der Turmschaft unter dem heutigen Glockengeschoß mit seinen ungefügten Quadermauern. Die An-

<sup>102</sup> z. B. St. Agatha, Disentis, wahrscheinlich Anfang 11. Jh. Siehe E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. V, Basel 1943, S. 100. St. Eusebius, Brigels, wahrscheinlich 11. Jh. Die von Poeschel, a. a. O., Bd. IV, S. 355, erwogene Datierung ins Frühmittelalter scheint durch die doppelte Leibung der Ostfenster ausgeschlossen, die vor dem 11. Jh. nicht vorkommt. Siehe Steinmann, Breil/Brigels, Kleiner Kunstführer Nr. 559, S. 7.

<sup>103</sup> Albert Knoepfli, Geschichte und Kunst, Die Kirche vor 1516, in Appenzeller Zeitung, 26. Nov. 1960 (zit.: Knoepfli).

<sup>104</sup> Knoepfli, a. a. O.

<sup>105</sup> M. Rohner, a. a. O. unter «Archäologisches».

<sup>106</sup> Knoepfli, a. a. O.

<sup>107</sup> Wie es Knoepfli a. a. O. tut.

<sup>108</sup> z. B. in Pleif (GR), wo an den karolingischen Rechtecksaal ein spätgotisches Chor angebaut worden ist. E. Poeschel, a. a. O., Bd. IV, S. 249—252. Das Gleiche geschah in Zillis, E. Poeschel, a. a. O., Bd. V, S. 223—230.

<sup>109</sup> Mündl. Mitteilung.

<sup>110</sup> Des Altares von 1516/20?

sicht, es handle sich um einen römischen Wachturm, entspringt wohl dem Volksmund, der oft Uraltes einfach als «römisch» bezeichnet (z. B. «Römerbrücke», «Römerhaus») <sup>111</sup> und ist wissenschaftlich kaum haltbar. Auch gegen die näherliegende Auffassung, wir hätten es mit einem mittelalterlichen Bergfried zu tun, wendet sich Albert Knoepfli in seinem Beitrag «Geschichte und Kunst» in der Festaussgabe der «Appenzeller-Zeitung» vom 26. November 1960 anlässlich der Einweihung mit einleuchtenden Argumenten <sup>112</sup>. Dazu gehört u. a. der Hinweis auf die zwei Lichtschlitze im Erdgeschoß, den tiefliegenden und axial angelegten Eingang und die im Vergleich zu bekannten Bergfriede verhältnismäßig geringe Mauerstärke von 1,85 bzw. 2,05 Meter Dicke <sup>113</sup>. Auch ließe sich kein Ministerialenname mit fraglichem Wehrturm verbinden <sup>114</sup>. Albert Knoepfli nimmt sogar an, daß der Turm «mit der heutigen Kirche zusammen oder nur wenig früher errichtet worden» sei <sup>115</sup>.

Stimmt man den Gründen, die gegen einen ursprünglichen Bergfried sprechen und vor allem konstruktive und verteidigungstechnische Gesichtspunkte enthalten, gerne zu, und betrachtet man diesen wehrhaft aussehenden Turm als den ursprünglichen Kirchturm, so sprechen doch triftige Gründe gegen eine allzu späte Datierung des Turms. Sicher kann er nicht erst mit der spätgotischen Kirche von 1516 errichtet worden sein; denn das heutige, erst 1714 von Johannes Grubenmann aufgestockte Glockengeschoß abgerechnet <sup>116</sup>, war ja der Turm viel zu klein im Verhältnis zur hohen und schlanken Kirche selbst, und ein solches *Mißverhältnis* kann unmöglich auf das Konto des Münsterbaumeisters von Konstanz, Lorenz Reder, gebucht werden <sup>117</sup>. Und wäre der Turm mit der Kirche zu gleicher Zeit gebaut worden, hätte ihn Meister Lorenz, wie es an spätgotischen Kirchen in der Regel zu beobachten ist <sup>118</sup>, in den Winkel gestellt, der durch die Chorflanke und das Verbindungsstück zur Langhauswand gebildet wird, und nicht so locker an die Nordostflanke des Schiffes. Es scheint viel eher, daß der Baumeister einen bestehenden Turm in seinen Plan miteinbeziehen mußte.

<sup>111</sup> Eine «Römerbrücke» gibt es z. B. im Medelsertal (GR), ein «Römerhaus» in Visperterminen (VS).

<sup>112</sup> Knoepfli, a. a. O., Der «uralte» Kirchturm.

<sup>113</sup> Knoepfli, a. a. O. Zum Vergleich zieht Knoepfli mehrere Bergfriede heran: Frauenfeld, Arbon, Mammertshofen, Tobel, Hagenwil, deren Mauerstärke im Erdgeschoß, abgesehen vom Turm in Tobel mit 180 cm, von 195 cm bis 284 cm beträgt.

<sup>114</sup> Knoepfli, a. a. O.

<sup>115</sup> Knoepfli, a. a. O.

<sup>116</sup> Killer, a. a. O., S. 64 (laut Turmknopfschrift).

<sup>117</sup> «Meister Lorenz, Steinmetz und Werkmeister zu Konstanz» laut Bauvertrag vom 24. Juni 1516. Siehe Eugster, Herisau, S. 180. Zur Identifizierung des Meister Lorenz mit Lorenz Reder von Speyr siehe Knoepfli a. a. O. unter «Die Kirche 1516/20 und ihre Umgestaltung».

<sup>118</sup> Vgl. A. Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz, Bd. II, Berlin

Und daß der Turm auch viel älter als der spätgotische Bau von 1516/20 ist, darauf weist das *massige Mauerwerk* hin. Selbst wenn der Turm nicht in erster Linie als Wehrturm gebaut worden ist<sup>119</sup>, so zeigt er doch das Mauerwerk solcher Bauten, wie sie im 12. bis zum 14. Jahrhundert entstanden sind<sup>120</sup>, während doch spätmittelalterliche Wohn- und Kirchtürme des 15. Jahrhunderts meistens ein Gemäuer aus verputzten oder unverputzten Bruchsteinen und kräftigen Eckquadern, sogenannten Ortsteinen, aufweisen. Dafür lassen sich zahlreiche Beispiele allein aus dem Kanton St. Gallen anführen<sup>121</sup>. Ein mit dem spätgotischen Bau von Herisau gleichzeitig entstandener Turm hätte also das gleiche Mauerwerk aufgewiesen wie jener (vgl. unten).

Auffallenderweise zeigt der Turm allerdings keineswegs die schlanke, schöngliedrige Form eines romanischen Campanile aus dem 11./12. Jahrhundert mit den typischen Blendbogenarkaden und den gekuppelten Schallfenstern, wie sie besonders zahlreich noch in Graubünden und im Tessin zu treffen sind (Biasca, Giornico, S. Carlo in Prugiasco, Mesocco, die Jörgenburg ob Waltensburg)<sup>122</sup>, und die gekuppelten rundbogigen Schallfenster unter dem heutigen Glockengeschoß an der Ost- und Westseite des Herisauer Turmes (an der Nord- und Südseite sind es einfache Rundbogenfenster), die nach der Aufstockung zugemauert und bei dieser Restaurierung wieder deutlicher sichtbar gemacht worden sind, haben mit der Romanik gar nichts zu schaffen<sup>123</sup>. Die Profile der Leibungen zeigen

1923, S. 52, Abb. 37 (Gretschins, S. Martin), S. 53, Abb. 39 (St. Gallen, St. Georgen, St. Georg), S. 96, Abb. 101 (Arbon, Pfarrkirche St. Martin). — Albert Knoepfli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. I, Basel 1950, Abb. 129 (Gachnang, protest. Kirche). — Reinhard Frauenfelder, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. I, Basel 1951, Abb. 225 (Schaffhausen, St. Johannskirche). Die Beispiele ließen sich aus andern Gegenden beliebig vermehren.

<sup>119</sup> Daß er auch zu Beginn des 16. Jh. eine wehrtechnische Funktion ausüben konnte, darauf weist Albert Knoepfli hin unter «Geschichte und Kunst», «Der ‚uralte‘ Turm».

<sup>120</sup> Sehr anschaulich am Bergfried des Schlosses von Arbon, wo über dem mittelalterlichen Quaderbau ein spätgotischer Aufbau mit verputztem Mauerwerk und Eckquadern aus der Zeit von 1496—1532 ruht, ferner an der Habsburg, wo der hochmittelalterliche und spätmittelalterliche Turm aneinander gebaut sind (Vgl. Jenny, Kunstführer der Schweiz), oder die Burgruine Jörgenberg (GR), siehe Erwin Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. IV, Basel 1942, S. 338—341 u. Abb. 405. — Vgl. Auch Erwin Poeschel, Das Burgenbuch von Graubünden, Zürich 1929.

<sup>121</sup> Siehe A. Gaudy, a. a. O., Abb. 49 (Turm der Stiftskirche, Schänis, 1486), Abb. 54 (großer Turm der Pfarrkirche von Rapperswil, um 1440—1489, unverputzt), Abb. 60 u. 61 (S. Dionys bei Wurmsbach), Abb. 63 (S. Pankraz, Bollingen, Turm 1515). Anschaulich ist vor allem der Gegensatz der beiden Türme der Habsburg.

<sup>122</sup> Zu Biasca, Giornico und Prugiasco siehe Josef Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 1; zu Mesocco siehe E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. VI, Basel 1945. Zur Jörgenburg siehe Anm. 120.

<sup>123</sup> Romanische gekuppelte Fenster zeigen gewöhnlich als Mittelstütze einen Rund-



auf der Photographie vor der Restaurierung (vgl. Abb.) typisch spätgotische Fasen, und in Verbindung mit dem an sich ungotischen Rundbogen weisen sie auf die unter den Einfluß der Renaissance geratene Spätgotik zu Beginn des 16. Jahrhunderts hin. Diese widersprüchliche Erscheinung von Turmmauer und Schallfenster findet ihre Erklärung darin, daß die Fenster allem Anschein nach beim Kirchenbau von 1516/20 aus dem bestehenden Turmschaft herausgebrochen worden sind, wofür die auffallenden Unregelmäßigkeiten im Steingefüge um die blinden Schallfenster herum sprechen (vgl. Photo).

Als Schlußbilanz aus diesen Vergleichen ergibt sich für den Turm eine *wahrscheinliche Datierung in das 13./14. Jahrhundert*, in der die klassische Romanik mit ihren Formen nicht mehr und die Spätgotik, die in unseren Gegenden erst wieder eine ausgeprägte Architektur hervorbringt, noch nicht wirksam ist. Die Zeit der Früh- und Hochgotik, das 13. und 14. Jahrhundert, war ja in den Alpengebieten in der Regel kaum stilprägend<sup>124</sup>. Vor dem 13./14. Jh. dürfen wir auch kaum Glocken erwarten. Ein größeres Geläute ist ferner vor dem 16. Jh. nicht bezeugt<sup>125</sup> und mit der Anschaffung eines solchen dürfte auch das *spätgotische Glockengeschoß* unter dem heutigen in Verbindung gebracht werden.

Bis zum Neubau von 1516/20 stand der Turm frei neben dem karolingischen, bzw. romanischen Saalbau, was für jene Zeiten auch sonst oft bezeugt ist<sup>126</sup>.

Als Johannes Grubenmann (1707 — 1771), der Bruder des Brückenbauers Johannes Ulrich, 1741 den Auftrag erhielt, den Turm um ein

pfeiler mit Würfelkapitell, auf das mittels eines Kämpfers die Leibung der Bogen abgestützt ist. Zudem sind sie oft von Blendarkaden umrahmt. Vgl. den Turm von Allerheiligen, Schaffhausen, Frauenfelder a. a. O., Abb. 78.

<sup>124</sup> Das ist vor allem in Graubünden auffallend und durch das Kunstinventar E. Poeschels a. a. O. nachgewiesen. Sehr fruchtbar und lange nachwirkend war die Romanik, und dann erst wieder die Spätgotik. Für die Schweiz als ganze ist bezeichnend, daß sie im Chor des Münsters von Basel das einzige eigentliche gotische «Glashaus» besitzt, d. h. einen gotischen Bau mit völlig verglasten Wänden in der Art der großen französischen und deutschen Kathedralen. Das Chor des Basler Münsters stammt aus dem 14. Jh. Vgl. Hans Reinhardt, *Das Basler Münster*, Basel 1931. Vgl. Joseph Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. II, Frauenfeld 1947.

<sup>125</sup> Die erste Glocke ist aus dem Jahre 1506 bezeugt. Eugster, Herisau, S. 183. Fünf neue Glocken wurden nach dem Brand von 1559 angeschafft. Eugster, Herisau, S. 183. Es wäre also möglich, daß das untere noch sichtbare Glockengeschoß 1506 eingerichtet wurde, was irgendwie erklären würde, weshalb der Turm beim Neubau nicht erhöht worden ist. Vgl. auch A. Nüscheler, *Die Glocken, ihre Inschriften und Gießer im Kanton Appenzell*, Appenzellische Jahrbücher, 2. Folge, Heft 10, 1882, S. 30.

<sup>126</sup> Vor allem für Italien bezeugt: Ravenna, Torcello u. a., St. Galler Klosterplan von 820; Glockenturm auf Burg Jörgenberg (siehe Poeschel a. a. O., Bd. IV, Abbildung 405) u. a.

Geschoß zu erhöhen und so das anstößige Mißverhältnis zwischen Turm und Schiff zu beheben<sup>127</sup>, konstruierte er offenbar keinen neuen Turmhelm, sondern hob den alten in die Höhe, den Jakob Grubenmann, der älteste der drei hier genannten Brüder, 1719 neu eingedeckt hatte<sup>128</sup>. Das beweist nämlich die im Balkenwerk des Turmhelms zu lesende Inschrift, nach der im Jahre 1606, nach dem großen Dorfbrand, Jakob Mittelholzer und Kaspar Germann von St. Gallen den Turmhelm errichtet haben<sup>129</sup>.

Johannes Grubenmann gestaltete das Glockengeschoß in der den Grubenmann eigenen spätestgotischen Manier mit vier Wimpergen und mit den ihren Turmbauten eigenen rundbogigen Schallfenstern in der dem älteren Glockengeschoß entsprechenden Anzahl, wobei sich seine Schallfenster von denen des 16. Jahrhunderts nur durch die einfacheren Profile des Sandsteingewändes unterscheiden.

1804 erfolgte eine «Neuaufrüstung» des Turmes durch Meister Johannes Knellwolf aus Herisau, 1841 dessen Eindeckung mit Kupferschindeln<sup>130</sup>. Bei der Gesamtrenovation von 1906/08 mußte das unschön herausragende Grubenmannsche Glockengeschoß trotz Drängen der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege unter Prof. A. Naef unverändert bleiben<sup>131</sup> und mit dem Turm in diesem Zustande hatte sich schließlich die Restauration von 1959/60 zu befassen<sup>132</sup>.

### 3. Die Kirche von außen

Das Äußere von *Langhaus und Chor* zeigt sich im wesentlichen noch heute in der edlen Erscheinung einer spätgotischen Landkirche. Ein einheitliches, steiles Satteldach zieht sich über das einschiffige Langhaus und den eingezogenen, polygonalen und mit Strebepfeilern gestützten Chor hinweg und ist beim Chorabschluß abgewalmt. Wie es im Bauvertrag vom 24. Juni 1516 verlangt worden ist, verläuft die Firstlinie ungebrochen von einem Ende zum andern<sup>133</sup>, im Unterschied zu manchen hochgotischen Bauten, z. B. der Stiftskirche von Zurzach oder der Barfüßerkirche zu Basel und der von diesem Kirchentyp beeinflussten Land-

<sup>127</sup> Killer, a. a. O., S. 64.

<sup>128</sup> Killer, a. a. O., S. 63 f.

<sup>129</sup> Linus Birchler, a. a. O. (siehe Anm. 4), S. 3.

<sup>130</sup> Kläger, a. a. O. (siehe Anm. 7).

<sup>131</sup> Birchler, a. a. O. (siehe Anm. 4), S. 4 f. Vgl. Walter Rotach, Die Gemeinde Herisau, Herisau 1929, S. 10.

<sup>132</sup> Siehe unten unter 5. Die Renovation von 1959/60.

<sup>133</sup> Eugster, Herisau, S. 180: «Die Kirche und der Chor mögen unter ein Dachwerk kommen».

und Stadtkirchen<sup>134</sup>. Auch die Nord- und Südwand des Langhauses wird von je einem Stützpfeiler in keilförmiger Gestalt verstärkt<sup>135</sup>.

Durch fünf spitzbogige, maßwerkvergitterte *Fenster* von je drei Lanzetten fällt das Licht in das Chor ein. Maßwerklose Fenster hingegen erhellen das Schiff, vier an der Südseite, zwei an der Nordseite. Das im Bauvertrag von 1516 vorgesehene sechste Chorfenster wurde nicht ausgeführt, während die sechs Fenster im Schiff dem Bauvertrag entsprechen. Diese Planänderung im Chor erklärt sich durch die Tatsache, daß in der betreffenden nördlichen Schildmauer ein aus Sandstein gemeißeltes Wandtabernakel, ein sogenanntes *Sakramentshäuschen*, eingelassen wurde, das bei der Restauration von 1959/60 unter der Verputzschicht von 1782 wieder hervorgeholt und als kunsthistorisch wertvolles Denkmal der spätgotischen Bauzeit von 1516/20 sichtbar gemacht worden ist.

Auch der Bau einer *Sakristei* in der heutigen Größe hätte jenem sechsten Chorfenster im Wege gestanden. Doch dürfte die heutige Sakristei nicht der hindernde Grund für das Weglassen des betreffenden Fensters gewesen sein. Die unschöne Baunaht, die das Walmdach der Sakristei am östlichen Ende mit dem Strebepfeiler des Chores bildet, beweist, daß die Sakristei im heutigen Ausmaß nicht der spätgotischen Zeit, sondern wohl erst dem 18. Jahrhundert (1782?) angehören kann, wofür im Innern die barocken stichbogigen Fensterleibungen und das barocke grätige Kreuzgewölbe sprechen. Außen geben sich die zwei Sakristeifenster und die ins Freie führende Türe als Rechtecke. Daß aber schon die spätgotische Kirche an der Ostflanke des Turmes eine wenn auch kleinere Sakristei besaß, obwohl im Bauvertrag von 1516 davon nichts verlautet, dafür spricht nicht nur die allgemeine Notwendigkeit eines solchen Raumes für den damals noch katholischen Kult, sondern auch vor allem die vorhandene spätgotische Türe vom Chor in den westlichen Teil dieses Raumes, die im Zusammenhang mit dem Innenraum näher beschrieben werden soll (siehe unten).

In die Ecke, die die gegenüberliegende Westflanke des Turmes mit der nördlichen Langhauswand bildet, schmiegt sich die mit einem Pultdach bedeckte einstige St. Anna-Kapelle, das sogenannte Schwätzchörli, die heutige *Taufkapelle*, die ebenfalls ein spitzbogiges, maßwerkloses Fenster in der Nordwand besitzt und seit neuerer Zeit auch einen Zu-

<sup>134</sup> Joseph Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 2, Frauenfeld 1947, Abb. 87. Während bei den genannten Beispielen das Chor das Schiff überragt, ist z. B. bei der Johanneskirche, Schaffhausen, das Schiff höher als das Chor (Frauenfelder, a. a. O., Abb. 226), ebenfalls in Gachnang (Knoepfli, Thurgau 1, Abb. 131) u. a.

<sup>135</sup> Diese keilförmigen und leicht geschweiften Stützpfeiler scheinen, aus der Form zu schließen, eher nachträglich angebaut worden zu sein: denn in der Bauzeit hätte man ihnen wahrscheinlich die typisch gotische, getreppte Form verliehen wie am Chor. Wahrscheinlich sind im Zusammenhang mit diesen Pfeilern auch die Zugstangen eingebaut worden (vgl. Anm. 186 a).

gang in der Westwand<sup>136</sup>. Diese Kapelle ist laut Bauvertrag von allem Anfang an geplant gewesen<sup>137</sup>.

Der Bauvertrag von 1516 spricht auch von je einem «Rundfenster an der Mannenseite und auf der Emporkirche»<sup>138</sup>. Ein solches für spätgotische Landkirchen typisches *Rundfenster* ist auf der alten Photographie, die die Westfassade im Zustand vor der neugotischen Erneuerung mit dem großen Radfenster und dem neugotischen Vorzeichen von 1906 zeigt, über dem Mittelportal und dem *Vorzeichen von 1790* zu sehen (siehe Abbildung). Es ist auch bei der Restaurierung von 1959/60 zum Vorschein gekommen, aber aus triftigen Gründen nicht mehr wiederhergestellt worden<sup>139</sup>; denn wie das Bild zeigt, vertrug es sich der tiefen Lage wegen schlecht mit dem damaligen Vorzeichen, was die neugotischen Erneuerer von 1906 offenbar veranlaßt hat, das neue Rundfenster höher zu setzen. Denkt man sich aber auf der genannten Photographie das Vorzeichen weg, dann sitzt das ursprüngliche Rundfenster wieder richtig in der Fassade. Daraus folgt, daß die Kirche von 1516/20 kein Vorzeichen besaß, wie auch im Vertrag nichts davon erwähnt wird, sondern das Vorzeichen von 1790<sup>140</sup> das erste gewesen ist. Es wies dieselbe schlichte Form auf wie das von Architekt Max Rohner 1959 wieder rekonstruierte, wobei dem Architekten nach Abbruch des neugotischen Vorzeichens von 1906 außer der Photographie auch die Maueranschlüsse desjenigen von 1790 zu Hilfe kamen; ein ungebrochenes, flaches, seitlich abgewalmtes Pultdach, in der strengen Linienführung dem Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts gleich verpflichtet wie der Strenglinigkeit unserer Zeit, steht mittels vier schlichten Säulen auf einem über fünf Stufen zu erreichenden Podium. Die tiefe Lage des Rundfensters «auf der Emporenkirche» läßt übrigens auf eine sehr tiefliegende Empore in der ursprünglichen Kirche schließen<sup>141</sup>. Wo das zweite im Bauvertrag erwähnte Rundfenster «auf der Mannenseite» saß und ob es überhaupt ausgeführt worden war, konnte bis jetzt nicht ermittelt werden.

Im Zuge der Barockisierung von 1782 waren schon die drei spät-

<sup>136</sup> Da an der Stelle seit 1906 bis 1959 der Eingang zu der in diesem Raum untergebrachten Heizung sich befand, wurde der Eingang aus praktischen Gründen für diese Nebenkapelle beibehalten.

<sup>137</sup> Eugster, Herisau, S. 180: «Unten an dem Thurme auf die linke Seite ist eine gewölbte Kapelle mit einem Schwibbogen, mit Fenstern und einem Altarstein anzubringen».

<sup>138</sup> Eugster a. a. O.

<sup>139</sup> Siehe unten.

<sup>140</sup> M. Rohner, *Renovation, Die Neuerstellung des Vorzeichens* (vgl. Anm. 100). Walter Rotach, *Die Gemeinde Herisau*, Herisau 1929, S. 9 u. Abb. (zit.: Rotach, Herisau).

<sup>141</sup> Die Holzempen alter Kirchen, z. B. in Graubünden, liegen verhältnismäßig tief, vor allem nicht nach hinten emporgestuft, wie neuere Emporen.

gotischen *Westportale*, gewiß von einfacher, spitzbogiger Gestalt, in die korbbogigen verwandelt worden, wie auf der erwähnten alten Photographie (siehe Abb.) zu sehen ist. Die Restauratoren haben ihnen 1959/60 jene Gestalt in Übereinstimmung mit den übrigen noch erhaltenen barocken Elementen, u. a. den Seitentüren, folgerichtig zurückgegeben, nachdem sie 1906 zusammen mit dem Vorzeichen und dem Rundfenster neugotisch gestaltet worden waren<sup>142</sup>.

Zu den erhaltenen spätbarocken Eingängen gehören das korbbogige *Nordportal*, das mit zwei hübschen Dreifeldertüren in Rokokoschnitzerei ins Langhaus führt, ferner das rundbogige *Südportal* unter einem gewalmtten Vordach.

Spätbarocker Bestand ist außerdem das *Dachgesims* des Schiffes mit der stark ausladenden Hohlkehle, das in Übereinstimmung mit den barocken Elementen an diesem Baukörper bei der Restauration von 1959/60 ebenfalls beibehalten worden ist, zumal sich aus konstruktiven Gründen Schwierigkeiten zur Freilegung des darunter liegenden spätgotischen Gesimses entgegenstellten<sup>143</sup>. Dagegen ist am Chor, wo der spätgotische Charakter überwiegt, das *spätgotische Dachgesims*, das ebenfalls eine Hohlkehle aufweist, aber viel schmaler ist als das barocke, 1959/60 wieder entdeckt und freigelegt worden<sup>144</sup>.

Die Eckquadern an der Westfassade, die im Wortlaut des Bauvertrages von 1516 miteingeschlossen sind<sup>145</sup> und bis 1959 sichtbar waren, ferner der Mauersockel am Schiff wurden aus formalen Gründen, d. h. in diesem Falle in konsequenterer Angleichung an die barocke Phase des Baues, weggelassen<sup>146</sup>.

Erwähnenswert sind auch die schmucke *Sonnenuhr* über dem Portalvordach der Südfassade, von deren Restaurierung später die Rede sein soll, und an den spätgotischen Sandsteinpartien die zahlreichen *Steinmetzzeichen*, die teilweise auch von anderen Bauwerken her bekannt sind<sup>147</sup>, aber nicht mit bestimmten Namen in Verbindung gebracht werden können. Zum Schluß sei noch der von Hauptmann Bartholome Berweger von Hundwil 1517 gestiftete *Wappenstein* mit den päpstlichen Schlüsseln in den Pranken des Appenzeller Wappen-Bärs erwähnt, der

<sup>142</sup> Rohner, a. a. O.; vgl. Kläger, a. a. O.; siehe unten unter 5. «Die Renovation von 1959/60».

<sup>143</sup> Rohner, a. a. O., Die Renovation von Kirchenschiff und Chor.

<sup>144</sup> Rohner, a. a. O.

<sup>145</sup> Eugster, Herisau, a. a. O.: «Alle Ecke an der Kirche und im Chor soll er mit gehauenen Steinen verbinden».

<sup>146</sup> Vgl. unten unter 5. Die Renovation von 1959/60, zu «Westfassade».

<sup>147</sup> Linus Birchler, a. a. O. (siehe Anm. 4), S. 3, spricht von drei Steinmetzzeichen, die auch an der Oswaldkirche von Zug, und im Kreuzgang von Stein a/Rhein vorkommen.

einst über dem Hauptportal angebracht war und jetzt wieder einen würdigen Platz neben dem Nordeingang erhalten hat<sup>148</sup>.

Auf die ganze 1906 erfolgte Veränderung der Westfassade im neugotischen Stil kommen wir im Kapitel über die Restaurierung von 1959/60 zurück.

#### 4. Der Innenraum

##### a) Das Chor

Wer heute, nach der Restaurierung von 1959/60, die Kirche von Herisau betritt, wird in den Bann der lichtvollen Klarheit des Chores gezogen. Dieser besteht aus zwei Jochen und schließt gegen Osten mit drei Seiten eines Achtecks, oder, wie es im Bauvertrag von 1516 gewünscht worden war, mit einem «halben Achtegg»<sup>149</sup>. Die bereits bei der Außenbeschreibung erwähnten fünf *Maßwerkfenster* sind auf den  $\frac{3}{8}$ -Abschluß und die beiden südlichen Schildbogen verteilt und zeigen, jedes vom anderen verschieden, mannigfaltiges Maßwerk: neben den spröden in den beiden nordöstlichen Fenstern auch die geschmeidigeren Fischblasen, besonders in den beiden Südfenstern, als ausgesprochenes Merkmal der Spätgotik. Die geschlossene Wand der beiden nördlichen Schilde wird nur vom Sakramentshäuschen<sup>150</sup> einerseits und von den beiden spätgotischen Türen, der Sakristei- und der Turmtüre andererseits, durchbrochen. Über den beschriebenen Raum spannt sich ein spätgotisches *Netz- oder Rautengewölbe*, das im Unterschied zu den im Bauvertrag geforderten drei figuralen Schlußsteinen<sup>151</sup> nur einen ringförmigen aufweist, durch den einst die Chorampel des «Ewigen Lichts» herabhing. Die Sandsteinrippen zeigen typische Profile der Spätgotik und sind an den Sammelpunkten der Chorwände auf kapitellartige Gesimsstücke abgestützt, die ihrerseits die Last an schlanke, gepaarte, bis zum Boden hinab führende Runddienste weiterleiten. Während die Sockel dieser ele-

<sup>148</sup> Nach Eugster, Herisau, S. 9 f., handelt es sich bei diesem Wappen um die einzige Anwendung des von Papst Julius II. den Appenzellern für geleistete Kriegsdienste verliehenen Privilegs, im Wappen den päpstlichen Schlüssel führen zu dürfen. Zur Zeit Eugsters befand sich der Wappenstein noch über dem westlichen Eingang. Seit 1906 befindet es sich an der Nordwand (Kläger, a. a. O.). Siehe dazu auch Rotach, Herisau (siehe Anm. 140), S. 8.

<sup>149</sup> Rotach, Herisau, S. 303: «von einem halben Achtegg».

<sup>150</sup> Soweit aus Eugster und Rotach a. a. O. ersichtlich, wird das Sakramentshäuschen im Bauvertrag von 1516 nicht genannt (das Original des Vertrages war dem Schreibenden nicht erreichbar). Ohne Zweifel ist dieses Wandtabernakel mit der Kirche gebaut worden, gehört es doch zu den unabdingbaren Ausstattungen einer spätgotischen Kirche. Vgl. auch unten unter 5. Die Renovation von 1959/60.

<sup>151</sup> Eugster, Herisau, S. 180: «ein gewölbter Chor mit 3 gehauenen Schlußsteinen. An den ersten kommt das Brustbild der Sanct Anna, an den zweiten das unserer lieben Frauen, an den dritten das von Sanct Lorenz.»

ganten Dienste ausgesprochen spätgotische Kerbprofile besitzen, haben ihre gesimsartigen Kapitelle bei der Neugestaltung des Chores von 1782 eine barocke Form erhalten, die der klassischen Gesimse mit den üblichen Karniesen<sup>152</sup>. Zum Teil sind diese Gesimsabschnitte aus dem Geist des Rokoko heraus geschweift und eingezogen.

Den einzigartigen Reiz, wodurch sich das Chor der Herisauer Kirche vor unzähligen Schwesternkirchen gleichen Stils auszeichnet, verlieh ihm im Jahre 1782 der Vorarlberger Stuckateur Andreas Moosbrugger (1722 bis 1787) mit seinen *Rokoko-Stuckaturen*, die er wie ein zartes Gespinst über die Rippen, Gewölbekappen und um die Spitzbogen der Fenster breitete<sup>153</sup>. Sie muten in der lieblichen Verbindung von Rocailles, Blumen und Blättern wie das launige und geistreiche Spiel einer einfallsreichen Künstlerfantasie an und zeugen von virtuoser Künstlerhand. Diese Hand verstand es, das Alte und Neue so mit einander zu verbinden, daß das ganze Chor ein einheitliches Gepräge von unvergleichlicher Anmut erhielt. Diese dem barocken Geist so wichtige Einheit erzielte Moosbrugger durch eine neue Farbigkeit. Während die Rippen, Dienste, Tür- und Fenstergewände seit der Spätgotik ihre Stofflichkeit aus Sandstein zur Schau trugen und im besten Fall die Gewölbekappen und Schildbogen bemalte Verzierungen aufwiesen, wurden alle Sandsteinprofile von Moosbrugger mit sandsteingrauer Farbe bemalt, die Gewölbekappen und Wandflächen gegen jene weiß abgesetzt und den Rocailles ein hellgrauer Ton verliehen, der die Mitte zwischen dem Grau der Rippen und dem Weiß der Flächen einhält, die pflanzlichen Motive dagegen mit Ocker getönt. Zu diesen pflanzlichen Motiven gehören vor allem auch die Stuckgirlanden, die an den nördlichen Schildmauern von Kapitell zu Kapitell gespannt sind.

Das *Sakramentshäuschen* wurde damals zugedeckt, weil es ja seine Funktion längst verloren hatte. Das beweist der zirka 3 cm betragende Niveau-Unterschied, den es mit der übrigen Wandfläche heute nach seiner Freilegung bildet<sup>154</sup>. Bedeutend gesteigert wird die prächtige Wirkung, die die Symbiose der zwei Spätstile erzeugt, durch die in congenialem Geist von Köbi Lämmli geschaffenen Glasgemälde in den drei Fenstern des Chorabschlusses. Doch davon soll im Zusammenhang mit der Restaurierung von 1959/60 nochmals gesprochen werden.

Von den beiden *spätgotischen Türen* an der nördlichen Chorwand trägt die westliche zum Turm führende im Türsturz auf einem steinernen

<sup>152</sup> Nämlich in der Art eines griechisch-römischen Kranzgesimses, wie es dann von der Renaissance bis zum Ende des Klassizismus angewendet worden ist.

<sup>153</sup> Die Zuschreibung an Andreas Moosbrugger beruht auf Stilvergleich. In den Kirchenrechnungen wird sein Name nicht genannt.

<sup>154</sup> Siehe auch 5. Die Renovation von 1959/60.

<sup>155</sup> wie Anm. 154

Band das Erstellungsdatum 1518 in arabischen Ziffern. Diese Türe besitzt einen rundbogigen Abschluß, in den zwei Kielbogen, übereinander gestellt und von oben nach unten zurückgestaffelt, hinein komponiert sind. Die östlich davon in die Sakristei führende Türe schließt mit einem stichbogigen Türsturz und weist sich durch die charakteristischen spätgotischen Profile in den Rücksprüngen des Gewändes, Rundstäbe, die sich an ihren unteren Enden gegenseitig durchdringen, als Zeitgenossin der Türe von 1518 aus. Die spätgotischen Steinmetzen liebten ja, wie die Maßwerke beweisen, Abwechslung der Motive. So muß die Sakristeitüre nicht später datiert werden als die Turmtüre, da eine Sakristei von Anfang an unerläßlich war und als unabdingbarer Raum im Vertrag eben nicht besonders genannt wurde.

Die ganze lichte Pracht des reizenden Chores schwebt über dem festen Grund des neuen Sandsteinbodens, der sich, am Choreingang doppelt gestuft, auch über das Schiff hinzieht<sup>156</sup>. Mögen die Beispiele vollständig barockisierter mittelalterlicher Kirchen zahlreich sein, diese Art der Verbindung zweier Spätstile gehört zu den Seltenheiten in der Kunstgeschichte<sup>157</sup>.

#### b) *Das Schiff*

Das Chor öffnet sich mit einem kräftig profilierten Bogen gegen das saalförmige Schiff. Nicht nur das in römischen Ziffern auf ein stuckiertes Zierband eingravierte «RENOVATUM ANNO MDCCLXXXII» (= erneuert im Jahre 1782), sondern auch die Profilierung des horizontalen Kämpfergesimses, auf dem die Archivolte des Chorbogens optisch aufruhrt, verraten barocke Gestaltung. Ohne Zweifel war der von Meister Lorenz entworfene Chorbogen spitz geschlossen und zudem, wie es der Bauvertrag vorsah, mit Sichtquadern eingefast worden<sup>158</sup>.

Der durch den Chorbogen angestimmte *barocke Grundakkord* hat sich des ganzen Schiffes bemächtigt. Wohl haben die spätbarocken Gestalter das spätgotische Langhaus mit seinen Mauern und dem Dachstuhl übernommen und die schlichten Spitzbogenfenster in ihrer Form belassen; im übrigen aber setzte sich ihr Formwille hemmungslos durch.

Vor allem änderten sie, vom Chorbogen abgesehen, die *Decke* des Schiffes. Sie zogen das heute noch bestehende Gewölbe ein, ein Zwischending zwischen flacher Tonne und Spiegelgewölbe (vgl. Teufen), wobei eine gedrückte Tonne beim östlichen und noch mehr beim westlichen Ende abgewalmt ist.

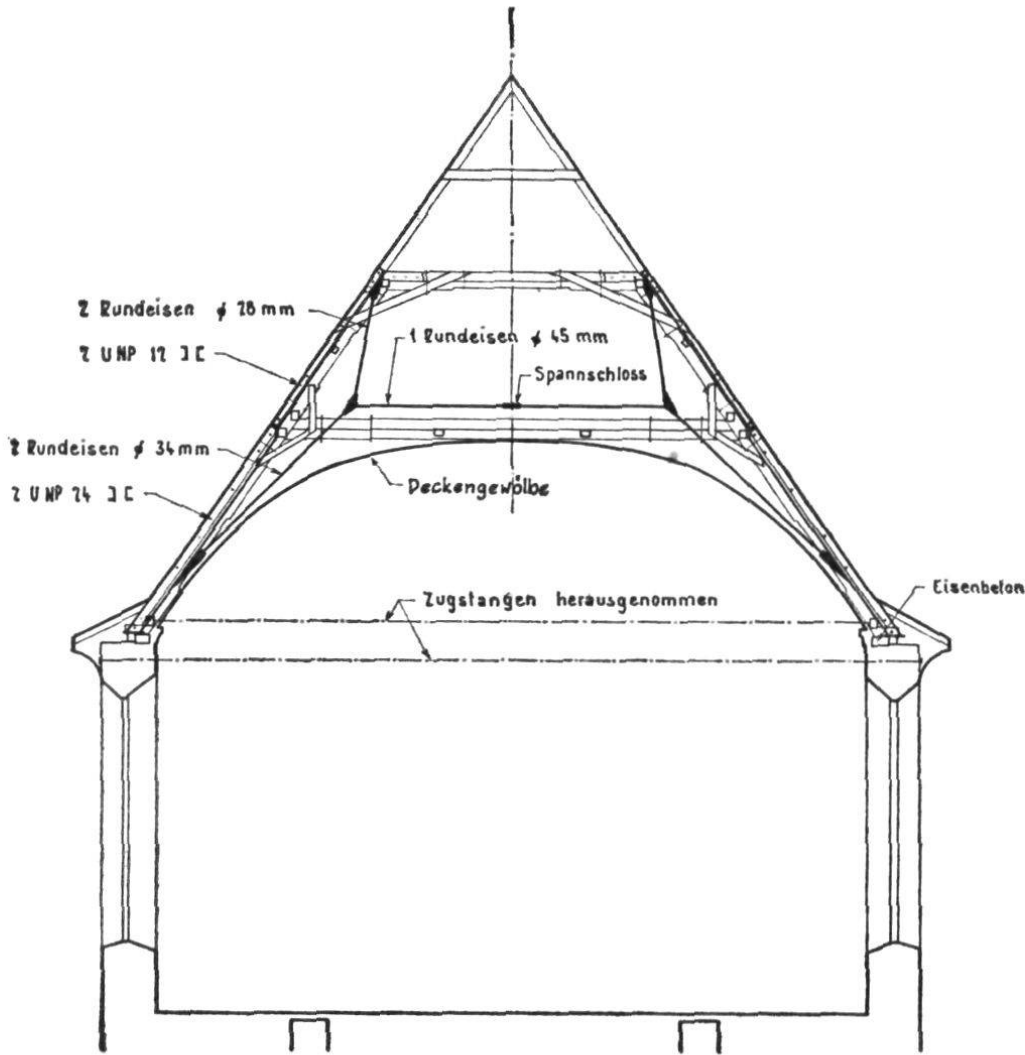
<sup>156</sup> Der Sandsteinboden wurde bei der Restauration von 1959/60 verlegt. Er ist je nach der Landschaft neben Granitböden der übliche Bodenbelag bei mittelalterlichen Kirchen der Schweiz. Vgl. unter 5. Die Renovation 1959/60.

<sup>157</sup> Aus der Schweiz wäre vor allem noch Schänis zu erwähnen. Freundl. Hinweis von Herrn Albert Knoepfli. Vgl. Gaudy, a. a. O., Abb. 170.

<sup>158</sup> Eugster, Herisau, S. 180: «ein Schwibbogen aus gehauenen Steinen».



## Evang. Kirche von Herisau



Querschnitt

Welche Decke in der Zwischenzeit von 1516/20 bis 1782 über dem Schiff lag, ist schwierig zu sagen. Obwohl in der Regel flache Holzdecken für gotische Kirchen verwendet wurden, sofern nicht wie im Chor auch im Schiff ein Gewölbe eingezeichnet wurde<sup>159</sup>, dürfte eine solche in Herisau nicht in Frage kommen<sup>160</sup>. Wie der Querschnitt des Langhauses zeigt (siehe Abbildung), lag der Ansatz der spätgotischen Decke auf gleicher Höhe wie der des spätbarocken Gewölbes, wie ja auch das barocke Dachgesimse außen das spätgotische überdeckt. Nun stelle man sich in der Horizontalen der Gesimse, auf denen das heutige Gewölbe abgestützt ist, eine Flachdecke vor! Entweder hätte dann der Choreingang der spätgotischen Kirche im Verhältnis zum Chor unwahrscheinlich klein sein müssen, oder die waagrechte Decke hätte bei normal großem spitzbogigem Choreingang diesen horizontal durchgeschnitten. Beides

<sup>159</sup> Davon ist im Bauvertrag nicht die Rede.

<sup>160</sup> Für flache Decken gibt es noch viele Beispiele aus dem schweizerischen Kunstinventar.

ist bei einem so fähigen Baumeister wie Lorenz Reder nicht denkbar. Ein Rippengewölbe wie im Chor fällt nach dem Wortlaut des Bauvertrages außer Betracht, da nur für den Chor eines ausdrücklich verlangt worden ist, und ein wirklich bestehendes auch von den Spätbarockmeistern so wenig wie im Chor beseitigt worden wäre<sup>161</sup>. So drängt sich der Gedanke an eine sog. Kastendecke mit trapezförmigem Querschnitt auf, ähnlich wie sie die Pfarrkirche von Münster in Goms besitzt, oder gar eine spitze Holztonne, wie sie aus der berühmten Herrgottkirche in Creglingen im Taubertal (Franken) bekannt ist<sup>162</sup>.

Auf der spätbarocken Decke von 1782 entfaltete Meister Andreas Moosbrugger von Schoppernau mit vollendeter Könnerschaft die Pracht seiner *Rokoko-Stuckaturen*, in denen sich die felsigen Gebilde der Rocailen mit Blumengirlanden paaren und zu Ziereinheiten zusammenschließen. Er unterteilte dabei das Gewölbe mittels zweier stuckierter Querurten in drei Felder, und spannte in diese je einen mit Halbrundstäben und Hohlkehlen gerahmten «Spiegel» in der Gestalt eines verkröpften Vierpasses. Diese strenge geometrische Einteilung bildet das Gerüst, auf denen die Rocailles ins Kraut schießen. Trotz des dekorativen Reichtums der Einzelformen erzielte Moosbrugger dadurch eine Strenge und Klarheit im Gesamten, die in einer etwas andern Art auch in Teufen an den Stuckaturen seines Bruders Peter Anton (1732 — 1806)<sup>163</sup> zu beobachten ist (vgl. den Text zu Teufen!) und das kühle Wehen des Klassizismus verspüren läßt. Dieser verrät sein Kommen auch hier im Verzicht auf eigentliche Farben und der bloßen Verwendung der hellen Grau- und der Ockertöne für die Rocailles, bzw. pflanzlichen Motive, genau wie im Chor<sup>164</sup>.

Zwar nennen die Kirchenrechnungen oder andere Dokumente den Namen des Stuckateurs nicht. Doch ist die *Zuschreibung an Andreas Moosbrugger* auf Grund der künstlerischen Handschrift unbestritten<sup>165</sup>. Sie verrät sich durch den kräftigen Zug, das Krautige, Großdimensionierte der Einzelformen, Eigenschaften, die den archivalisch für Andreas Moosbrugger gesicherten Stuckaturen von Horgen<sup>166</sup> eignen und auch in der Pfarrkirche von Trogen begegnen<sup>166</sup>, und durch die sich der persönliche

<sup>161</sup> Es wäre schwer begreiflich, da jene, zumal im bevorzugten Teil der Kirche, im Chore, das spätgotische Rippengewölbe für schön genug befunden haben, daß es als Rahmen für ihre Stuckaturen diene.

<sup>162</sup> Für Münster vgl. Jenny, *Kunstführer der Schweiz* (Abb.). Für Creglingen: Justus Bier, Tilmann Riemenschneider, Wien 1948, Abb. 58. Vgl. auch das Spitztonnengewölbe von Lommis, St. Jakob (Gaudy, a. a. O., Abb. 307).

<sup>163</sup> Vgl. Lieb u. Dieth, a. a. O., S. 129.

<sup>164</sup> Siehe oben.

<sup>165</sup> Vgl. Lieb u. Dieth, a. a. O., S. 128, dazu Rotach, Herisau, S. 8. Die Stuckaturen kosteten darnach 60 Louisdor.

<sup>166</sup> Zu Horgen siehe Lieb u. Dieth, a. a. O., S. 127. Laut mündl. Mitt. von Herrn Dieth archivalisch gesichert. Für Trogen ist nur der Name Moosbrugger ohne

Stil des Andreas von dem seines Bruders Peter Anton unterscheidet <sup>167</sup>, der jenen durch Großzügigkeit und Schwung im Ganzen übertrifft.

In den Chor der barocken Formen stimmt auch die *Kanzel* aus weißgrau-schwarzem Stuckmarmor (*stucco lustro*) ein, die in ihren Umrissen noch das Rokoko bekundet, aber in ihren Schwarz- und Weißtönen und in der symmetrischen Ziervase auf dem Schalldeckel zum Klassizismus hinneigt <sup>168</sup>. Auch sie ist ohne Zweifel zusammen mit dem stuckmarmornen Taufstein vom Meister der Stuckaturen geschaffen geworden, sind doch ganz ähnliche Stuckkanzeln in den nämlichen Tönen und Formen aus dem Kreise der Gebrüder Moosbrugger bekannt, wie jene von Wädenswil und von Trogen <sup>169</sup>.

Zur Kanzel hinauf geleitet ein schmuckes, z. T. vergoldetes schmiedeisernes Treppengeländer im *Rokokostil*.

Nicht gerade zur Verschönerung des festlichen Saales, selbst nach ihrer Verbesserung durch die Restauration von 1959/60, dient die *Empore* der Nord- und Westwand, die vom Zimmermeister Johannes Knellwolf wohl zur Behebung des Platzmangels im Jahre 1782 erstellt worden ist und heute aus dem gleichen Grunde selbst an der Nordwand beibehalten werden mußte <sup>170</sup>.

Als Raum für sich war von jeher die St. Annakapelle, die heutige *Taufkapelle*, betrachtet worden und hatte deshalb in unberührter spätgotischer Gestalt auch die barocke Renovation von 1782 überstanden. Bis 1906 konnte sie der Kirchenbesucher vom Schiff her durch einen im Bauvertrag von 1516 erwähnten «Schwibbogen» betreten <sup>171</sup>, der in seiner noch feststellbaren rundbogigen Form vielleicht wie der Chorbogen auf die Anpassung an das Schiff von 1782 zurückgeht, ursprünglich aber wie der Chorbogen auch eher spitzbogig war <sup>172</sup>. Da sich schwatzhafte Frauen

Vorname in den Kirchenrechnungen (Gemeindearchiv) zu finden (vgl. Anm. 73).

<sup>167</sup> Siehe Stilvergleich unter C. Teufen, 2. Der barocke Bau, Die Rokoko-Stuckaturen.

<sup>168</sup> Schwarz-Weißtöne waren natürlich auch vorher schon gebräuchlich, doch gehören sie ihrer kühlen Erscheinung wegen zu den bevorzugten Tönen des Klassizismus.

<sup>169</sup> Zu Wädenswil siehe den Wortlaut der urkundlichen Nachricht in Anm. 70. Dazu siehe Abb. 135 in Lieb und Dieth, a. a. O. Da der Stuckmarmor über einem Holzkern modelliert worden ist, wurde die Herisauer Kanzel irrtümlicherweise auch als Holzkanzeln bezeichnet.

Zu Trogen siehe Anm. 166 und Lieb u. Dieth, a. a. O., S. 127. Es ist nicht anzunehmen, daß die Stuckkanzeln von einer anderen Werkstatt besorgt worden ist als die übrigen Stuckaturen.

<sup>170</sup> Zum Datum siehe Kläger, a. a. O. Zur Restaurierung von 1959/60 siehe unten.

<sup>171</sup> Siehe Anm. 137.

<sup>172</sup> Es wäre merkwürdig, wenn der kleinere Bogen, nämlich der der St. Annakapelle, der sich auch gegen das Schiff öffnete, nicht verändert worden wäre, während dies am Chorbogen geschah. Der Verlauf des 1959/60 nicht wieder hergestellten

in dieser Kapelle den strafenden Blicken des Pfarrers entziehen konnten, bekam der Raum den Namen «Schwätzchörli», und vielleicht haben es jene geschwätzigen Frauen mit auf dem Gewissen, daß bei der Renovierung von 1906 das «Schwätzchörli» von den nicht gerade kunstsinnigen Kirchenbehörden für gut genug befunden wurde, der Heizung und den Kohlen als Speicher zu dienen<sup>173</sup>. Wer die heute vom Schiff her wieder geöffnete Kapelle durch den neuen stichbogigen Durchgang betritt und von der Weihestimmung des intimen Raumes mit dem Glasgemälde Köbi Lämmli und dem Rippengewölbe längst vergessener Steinmetzen umfassen wird, freut sich, daß der Raum als Tauf- und Traukapelle wieder einen ihm angemessenen Dienst versehen darf<sup>174</sup>.

##### 5. Die Renovation von 1959/60

Daß die evangelische Pfarrkirche von Herisau wieder in ihrer einstigen Schönheit erstrahlt, in der sie uns bei jedem Besuch von neuem beglückt, verdankt sie der Restaurierung von 1959/60.

Nach der Darlegung des Grundsätzlichen in einem besondern Abschnitt darf sich das Folgende mit einem knappen Bericht begnügen, wobei für rein technische Belange auf die Ausführungen des Architekten Max Rohner in der Festaussgabe der Appenzeller Zeitung vom 26. November 1960 verwiesen sei.

Die Restaurierung umfaßte im Unterschied zu Teufen das Innere und Äußere und entsprach in allem den Wünschen der eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege. Nur die schon 1908 von derselben Kommission erstrebte Veränderung des unschön herausragenden Grubenmannschen *Glockengeschosses* scheiterte auch diesmal an der Anhänglichkeit der Bevölkerung an die überkommene Form des Turmes als dem «Wahrzeichen von Herisau»<sup>175</sup>. So milderte der Architekt das Störende durch optisch wirkende Mittel: er brach die Ecken, beseitigte die doppelte Quadereinfassung, die die Horizontale überflüssigerweise noch betonte, und unterstrich die Vertikale durch den Glattverputz der Ecklisenen und den jetzt ungebrochenen Verlauf der Fenstergewände (siehe Abb.). Selbstverständlich mußten die gußeisernen Geländer weichen und die gußeisernen Jalousien durch hölzerne ersetzt werden. Das Sandsteingewände und die Tuffsteinbogen der Schallfenster des 16. Jh.

Bogens war durch dekorative Malereien genau erkennbar (Mitt. von Architekt Rohner). Vgl. auch Knoepfli, a. a. O. (siehe Anm. 5) spricht von Scheinarchitekturen, die nach seiner Ansicht nach dem Brand von 1606 gemalt worden sein könnten.

<sup>173</sup> Rotach, Herisau, S. 8.

<sup>174</sup> Das Glasgemälde, zu dem der Maler den Entwurf schenkte, stellt die Taufe Christi im Jordan dar. Der Boden wurde mit roten Klosterplatten verlegt (Rohner, Renovation, Taufkapelle).

<sup>175</sup> vgl. Anm. 131.

wurden in gleicher Profilierung erneuert und die Öffnungen wieder sorgfältig zugemauert. Neugestaltet wurde auch der fünf Meter über dem Boden liegende Hocheinstieg des Turmes mit einer Granittreppe. Ferner wurden Turmkapsel, Wetterfahne und Uhr völlig renoviert und neu vergoldet <sup>176</sup>.

Vollständig überholt wurden Dach und Außenwände von Schiff und Chor. Dabei mußten vor allem die Sandsteinpartien der Strebepfeiler, Fenster- und Türgewände, Maßwerke des spätgotischen Dachgesimses und des Mauersockels am Chor von Farbanstrichen und teilweise von Konstruktionen befreit werden. Verdorbene Steine wurden ersetzt, kleinere Schäden durch Vierungen ausgebessert. Sehr oft konnte der morsche Stein auf den gesunden Grund zurückgeflächt werden, was den unvermeidlichen kleinen Niveauunterschied zwischen Quadern und erhöhtem Verputz an Strebepfeilern und Ecklisenen bewirkt hat. Der alte Verputz wurde abgeschlagen und in drei bis vier Arbeitsgängen von Hand mit der Kelle und dem Richtscheit erneuert <sup>177</sup>.

Über die Wiederherstellung der *Westfassade* und ihre Zurückführung auf den Zustand von 1782 ist schon im Zusammenhang mit der Baubeschreibung berichtet worden <sup>178</sup>. Daß die Neugotiker von 1906 die Renovation von 1782 gleichsam rückgängig machen und die Fassade so weit als möglich «stilrein gotisch» gestalten wollten, erklärt sich aus ihrer Barockfeindlichkeit und ihrem Hang, auf Stileinheit zu renovieren <sup>179</sup>. Darin, daß sich das tief liegende spätgotische Fenster mit dem Vorzeichen auf diese Weise nicht vertrug, stimmen auch wir ihnen zu. Daß sie sich aber bei der Neugestaltung nicht durch das nächstliegende Vorbild, die spätgotische Kirche von Herisau selbst, leiten ließen, sondern der anspruchsvolleren Gotik der großen Kathedralen nacheiferten, indem sie eine Fensterrose à la Notre Dame de Paris, ein entsprechendes Vorzeichen und entsprechende Türen in die Fassade einsetzten <sup>180</sup>, dagegen wendet sich unsere Zeit mit aller Entschiedenheit.

Die Restauratoren von 1959/60 haben also das von den Neugotikern schief rückwärts gedrehte Rad wieder um die gleiche Drehung vorwärts bewegt und den noch nachweisbaren historisch gewachsenen Zustand von 1782 der Neugestaltung zu Grunde gelegt. Da aus praktischen Gründen auch das formschöne Vorzeichen von 1790 wieder hergestellt werden sollte, dieses aber mit dem spätgotischen Rundfenster ungünstig konkurrenzierte, wurde das Fenster, obwohl in Umriß und Lage noch erkennbar, nicht wieder geöffnet, zumal es durch den Umbau der Empore und die

<sup>176</sup> Rohner, Renovation, Die Turmrenovation.

<sup>177</sup> Rohner, Renovation, Die Renovation von Kirchenschiff und Chor.

<sup>178</sup> Siehe 3. Die Kirche von außen.

<sup>179</sup> Siehe B. Grundsätzliches zur Denkmalpflege.

<sup>180</sup> «A la Notre Dame de Paris» ist selbstverständlich nicht wörtlich zu nehmen, sondern nur als Hinweis dafür, was den damaligen Stilisten vorschwebte.

neue Orgel jeden Zweck verloren hatte, und sein Verschwinden erst die großzügige Fläche der jetzigen Fassade ermöglichte. (Dieses Vorgehen mag im Kleinen zeigen, wie in Fällen, wo zwei Epochen einander beinträchtigen, der bon sens des Architekten und Denkmalpflegers das Richtige zu treffen hat.)

Den am Schiff herrschenden barocken Tenor berücksichtigend hat der Architekt deshalb auch die spätgotischen Eckquadern der Westfassade und den spätgotischen Mauersockel am Schiff beseitigt, dagegen das mit einer großen Hohlkehle ausladende barocke Dachgesims beibehalten<sup>181</sup>. Aus demselben Grunde wurden die drei spätbarocken *Portale* in korbogiger Form wieder hergestellt und dazu passende Eichentüren mit messingbrünierten Beschlägen verfertigt<sup>182</sup>.

Schließlich wurde auch die *Sonnenuhr* über dem Südportal auf Grund der alten Farbspuren vollständig aufgefrischt und in technischer Hinsicht von einem Fachmann instand gesetzt<sup>183</sup>.

Im *Innern* wurde die große, befreiende Wirkung vor allem dadurch erreicht, daß die Orgel von 1879 mit ihrem neugotischen Gehäuse und dem lettnerartigen Vorbau aus dem Chore entfernt wurde<sup>184</sup>, die kunstlosen Farbfenster von 1906<sup>185</sup> im Chorabschluß durch hochwertige Glasgemälde eines Zeitgenossen, an der Südflanke des Chores durch glasklare Rautenfenster und im Schiff, der barocken Stimmung entsprechend, mit Mondscheiben (Wabenfenster mit Putzen) ersetzt wurden<sup>186</sup>. Auch die Entfernung der *Zugstangen* im Schiff, die durch eine spezielle Konstruktion im Dachstuhl überflüssig wurden, gereichte der Wirkung des Raumes zum Vorteil<sup>186a</sup>. Entscheidend für die jetzige und zugleich ursprüngliche Stimmung wurde ferner die Erneuerung der Stuckaturen in den ursprünglichen Tönen, für die wiederentdeckte Spuren wegleitend wurden, nach dem man die verfälschenden, stumpfen Farben der Renovation von 1906 entfernt hatte<sup>187</sup>. Mit allen übrigen Fremdkörpern verschwanden auch der Steinzeugboden aus dem Chor und der Linoleumbelag aus dem Schiff, um einem stilgerechten Sandsteinboden Platz zu machen<sup>187b</sup>.

<sup>181</sup> Rohner, Renovation, Die Renovation von Kirchenschiff und Chor.

<sup>182</sup> Rohner, Renovation, Die Neuerstellung des Vorzeichens.

<sup>183</sup> Rohner, Renovation, Die Renovation von Kirchenschiff und Chor.

<sup>184</sup> Über die Orgel von 1869 siehe Kläger a. a. O.

<sup>185</sup> Laut Birchler, a. a. O. (siehe Anm. 4), S. 10, stammten die Fenster in Jugendstilornamenten von Röttinger.

<sup>186</sup> Wie in Teufen (s. d.) und anderswo. Herstellung in Hergiswil. Vgl. Grundsätzliches zur Denkmalpflege.

<sup>186a</sup> Über diese Konstruktion siehe Rohner, Renovation, Das Kirchenschiff.

<sup>187</sup> Die Töne sind nach Knoepfli a. a. O. (siehe Anm. 5) ursprünglich vorhanden gewesen, «der Ockerton der floristischen Teile war nicht etwa aufgestrichen, sondern von Anfang an durchgefärbt worden».

<sup>187b</sup> Im Chor war es ein mosaikartig verlegter Steinzeugboden. Über den neuen Sandsteinboden vgl. Anm. 156 und B. Grundsätzliches zur Denkmalpflege.

Besonders heikel gestaltete sich die Restaurierung im Chor, wo es auf zwei ebenbürtige Epochen Rücksicht zu nehmen galt, die nicht in jeder Beziehung auf einen Nenner gebracht werden können. Einerseits ruft die gotische Architektur nach Glasgemälden, die den grauen Sandstein erglühen lassen, barocke Architektur aber sträubt sich gegen die Farbfenster, weil sie, in der Regel selbst farbenfroh, ungebrochenes Licht heischt. So entschied sich die Kommission für Denkmalpflege für eine beide Stilphasen berücksichtigende Kompromißlösung: zwar sollte der Chorabschluß drei Glasgemälde erhalten, aber in so zurückhaltender Farbigkeit, daß diese drei Fenster zusammen mit den zwei glasklaren der Chorflanke dem Raum und seiner barocken Ausstattung genügend Licht spenden würden<sup>188</sup>.

Aus dem Wettbewerb für die *Glasgemälde* ging der junge St. Galler Köbi Lämmli als Sieger hervor<sup>189</sup>, der die ihm gestellte Aufgabe hervorragend gelöst hat. Diese Fenster mit den ätherisch zarten Farben, in denen kühles Blau neben sparsam gesetzten gelben, orangen, olivgrünen und ganz wenigen Rot-Akzenten vorherrscht, bekrönen als ebenbürtige Leistung unserer Zeit das Werk des Meisters Lorenz von Konstanz und des Stuckateurs Andreas Moosbrugger. Die drei Glasgemälde stellen die Gesetzgebung auf Sinai, die Auferstehung (und damit synchronistisch verbunden die Kreuzigung) und das Pfingstfest dar<sup>190</sup>. Sie gereichen auch den Stiftern, der Bevölkerung von Herisau und den auswärtigen Herisauern, zur Ehre<sup>191</sup>. Das Stiftungsdatum auf den Fenstern lautet: «Januar 1961».

Hatte der spätbarocke Erneuerer des Chores, Andreas Moosbrugger, alle Sandsteinprofile des Chores grau bemalt, auch die Gewände der beiden *spätgotischen Türen*, so wurden diese bei der Restauration gleichsam als selbständige Teile in ihrer Sandsteinstruktur sichtbar gemacht, zumal die Gesamtwirkung des Chores dadurch in keiner Weise beeinträchtigt werden konnte<sup>192</sup>.

Aus reinem kunsthistorischem Interesse, das dem spätbarocken Gestalter in dieser Art fremd war, wurde das *Sakramentshäuschen* 1959/60 unter dem spätbarocken Verputz freigelegt und auf Grund vorhandener Farb-

<sup>188</sup> Vgl. B. Grundsätzliches zur Denkmalpflege.

<sup>189</sup> Zu ihrer Entstehungsgeschichte siehe Appenzeller Zeitung, 26. Nov. 1960: «Die farbigen Chorfenster werden im Winter eingesetzt».

<sup>190</sup> Siehe a. a. O.

<sup>191</sup> Die beiden seitlichen Fenster tragen die Inschrift: «Spende der Bevölkerung von Herisau», das mittlere Fenster: «Spende auswärtiger Herisauer 1961».

<sup>192</sup> Die Befreiung der Dienste von der Farbe hätte eine ästhetische Beeinträchtigung bedeutet und eine Störung der Einheit. Die Befreiung der Türgewände von der Farbe ließ diese in ihrer Struktur schöner zur Geltung kommen, ohne daß dadurch der Gesamteindruck gestört wurde. Bis in die Höhe der Türstürze wurde auch der benachbarte Dienst am Chorbogen unbemalt gelassen, was einem mehr historischdenkmalpflegerischen Gesichtspunkt entspringt.

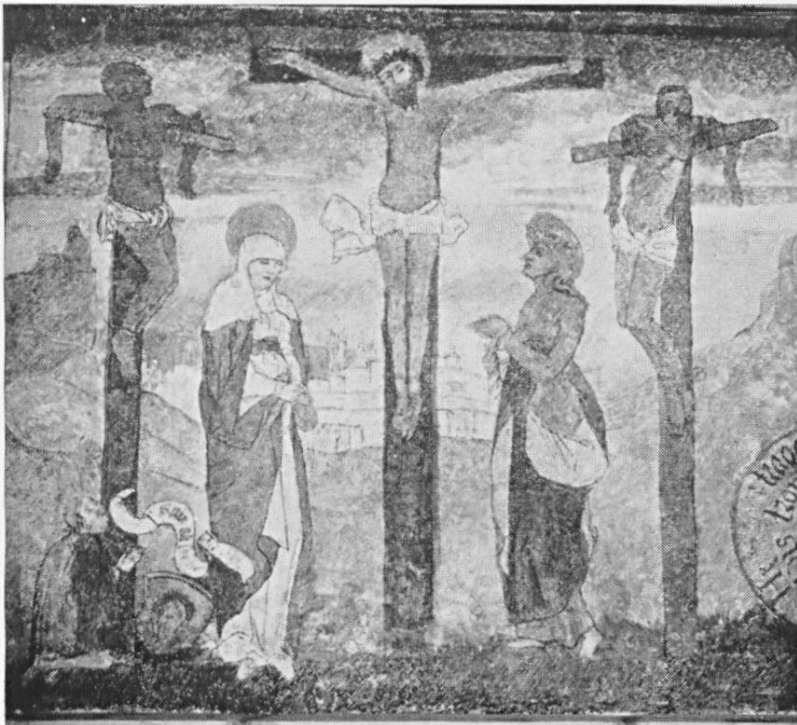


*Teufen, das Chor im Zustand vor der Restaurierung von 1959/60 mit der Orgel im Neurokoko-Stil und dem mosaikartig verlegten Steinzeughboden von 1893/94.*



*Teufen, das Innere gegen das Chor nach der Restaurierung von 1959/60 mit dem neuen Tonplattenboden und der neuen formschönen Bestuhlung.*





*Wandmalereien im Ratssaal von Appenzell:*

Links oben: Kreuzigungsszene mit dem Stifterbildnis links unten. Rechts oben: Der Verkauf Josephs durch seine Brüder, Stifterbild oben i. d. Mitte. Links unten: «Der Glaube», allegorische Darstellung. Unten eine Abbildung des Dorfes Appenzell und darüber die Ruine Clanx. Rechts unten: Der Todfall. Ein Bild aus der Serie, welche Caspar Hagenbuch der Jüngere 1567 über der Tannenholzvertäferung malte.

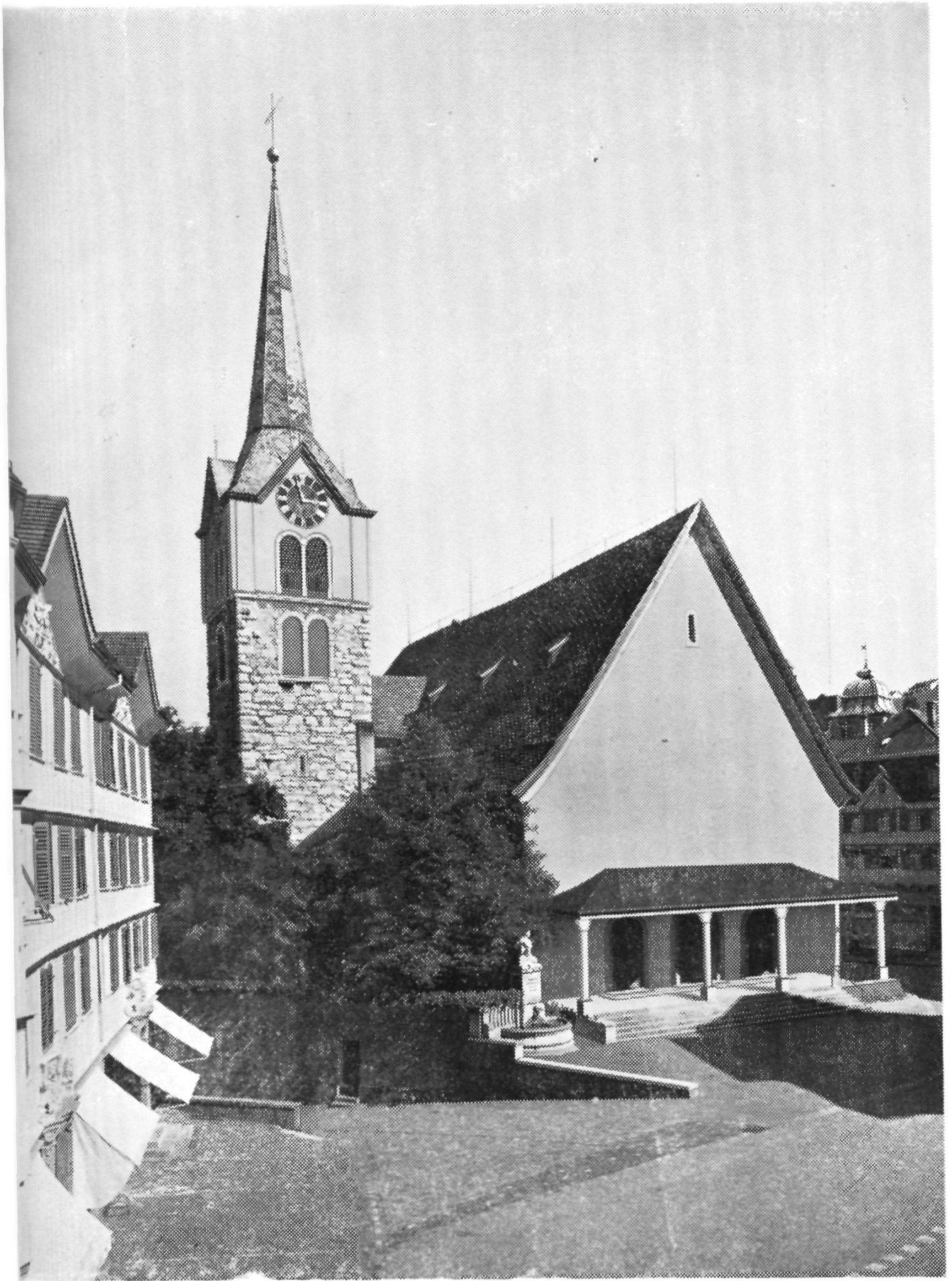




*Herisau, die Westfassade vor der neugotischen Renovation von 1906 mit den korbboigigen Portalen von 1782, dem Vorzeichen von 1790 und dem spätgotischen Rundfenster (Foto unbekannter Herkunft).*



*Herisau, die Kirche von N.-W. nach der Renovation von 1906 mit Vorzeichen, Türen und Fensterrose in neugotischem Stil.*



*Herisau, die Kirche von N.-W. nach der Restaurierung von 1959/60 mit den wiederhergestellten korbogigen Türen von 1782 und dem wiederhergestellten Vorzeichen von 1790, ohne spätgotisches Rundfenster. Der Turm mit dem neuverputzten Glockengeschoß u. den deutlich sichtbar gemachten alten Schallfenstern.*



*Herisau, das Innere vor der Restaurierung von 1959/60 mit der neugotischen Orgel von 1879, der alten Emporenbrüstung, dem Brusttäufer, der alten Bestuhlung und den Zugstangen.*



*Herisau, das spätgotische Chor nach der Restaurierung von 1959/60 mit dem Netzgewölbe von 1516/20 und den Stuckaturen des Andreas Moosbrugger von 1782 (Jahrzahl am Chorbogen). An der östlichen Schildmauer das abgedeckte spätgotische Sakramentshäuschen. Kanzel und Taufstein aus stucco lustro von 1782.*



*Herisau, das Schiff vom Chor aus mit dem stuckierten Gewölbe von 1782, der neuen Orgel und der umgestalteten Empore.*

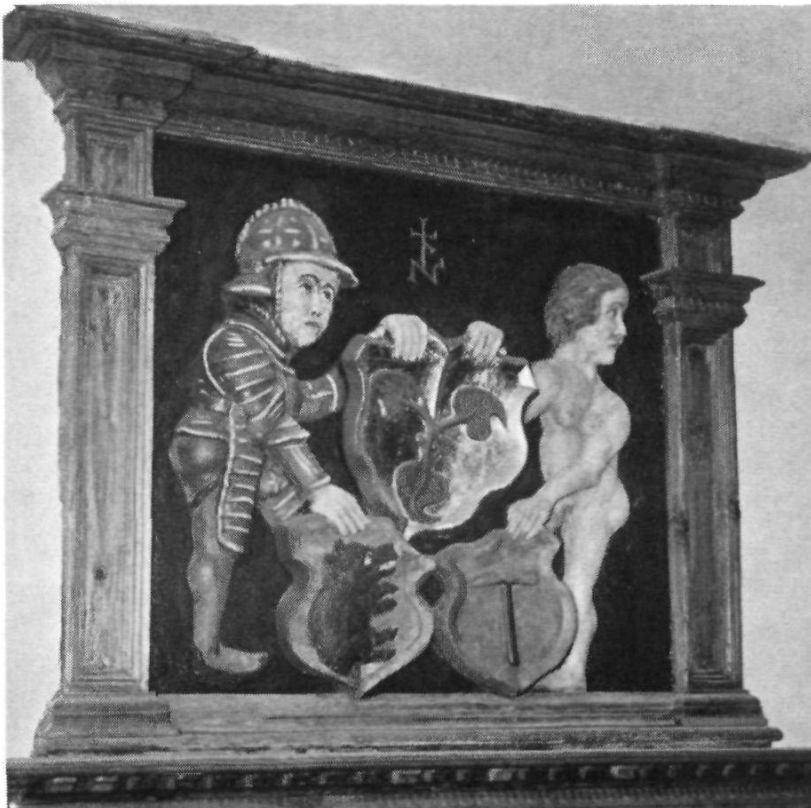


*Das Rathaus in Appenzell  
mit Bildern aus der Appenzeller Geschichte, gemalt von August Schmid,  
Dießenhofen († 1955), und dem Uli Rotach-Relief von Walter Mettler.*

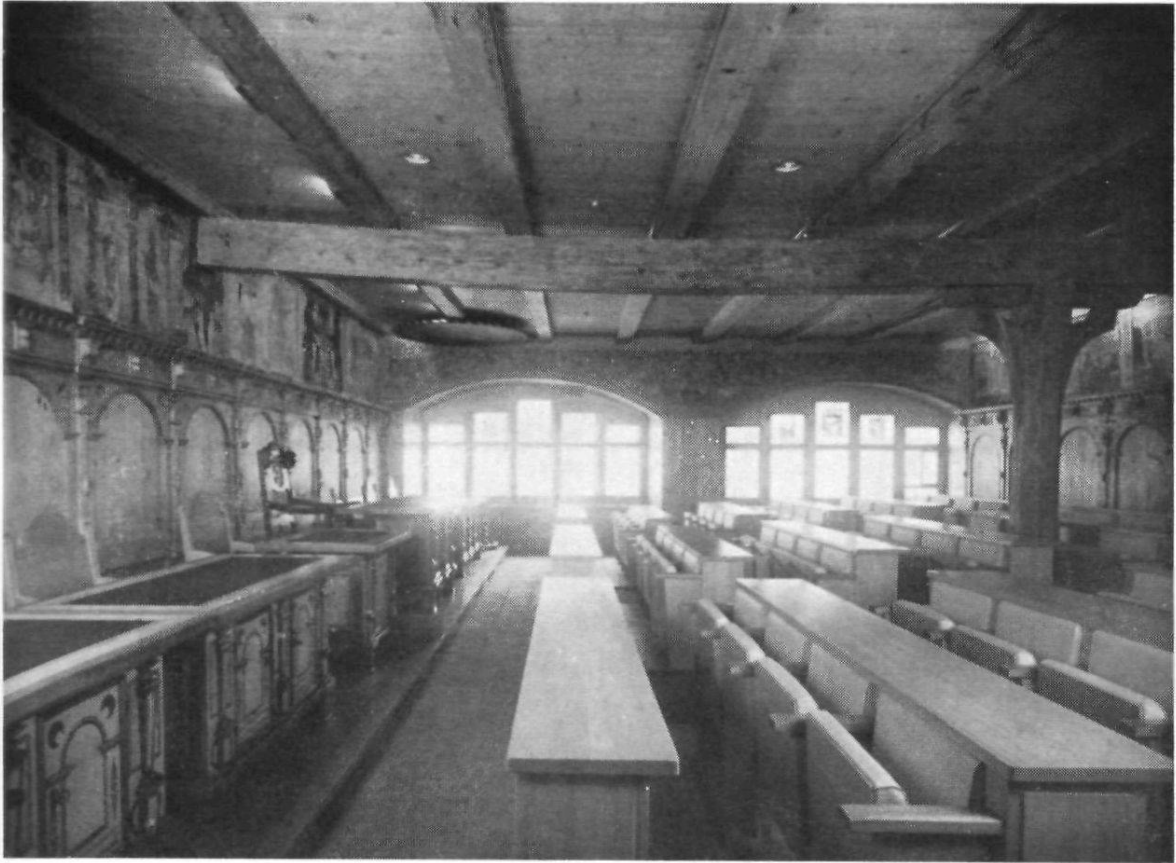




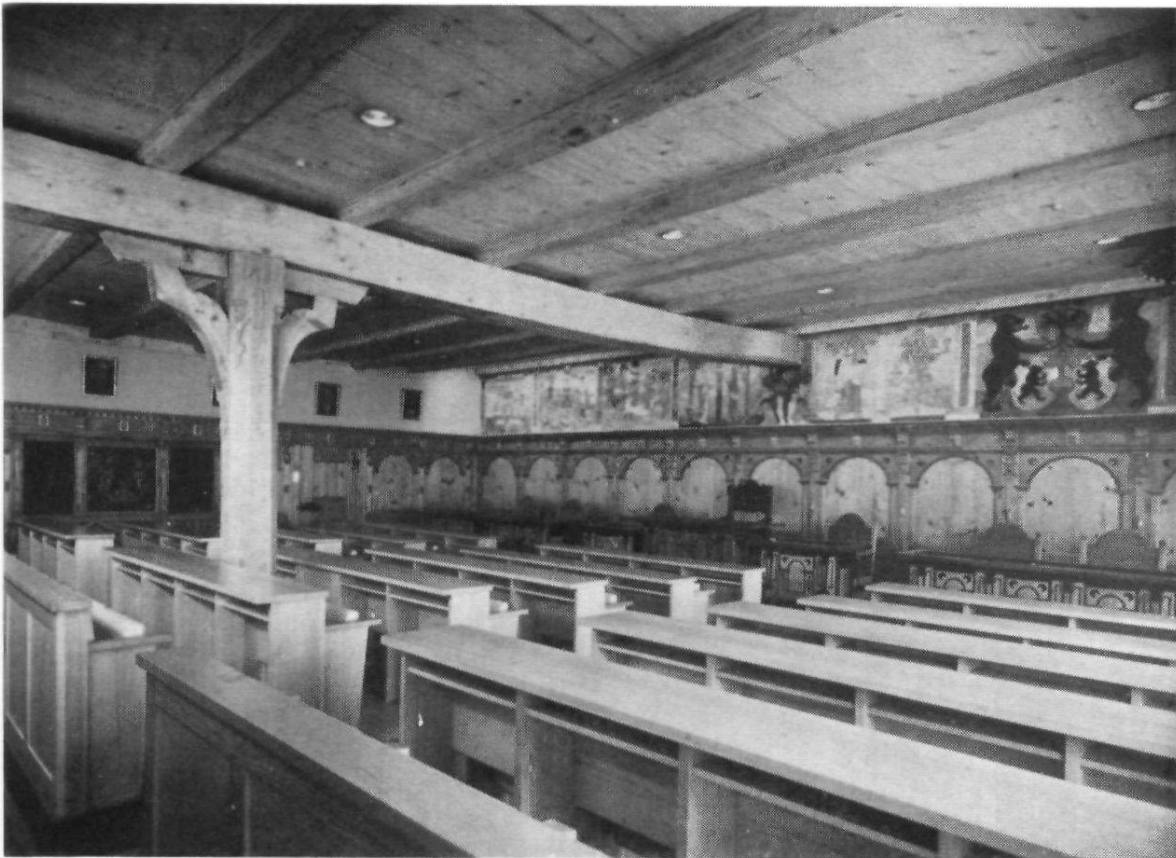
*Der restaurierte Rathausgang in Appenzell mit acht Landammannbildern aus der Zeit von 1553 bis 1781.*



*Das Relief der drei Erbauer des Rathauses über dem Eingangsportal zum Ratssaal*



*Das Innere des Großrats-Saales in Appenzell*





*Teufen, das Innere vom Chor aus vor der Restaurierung von 1959/60 mit der klassizistischen Nord- und Westempore und der alten Bestuhlung.*



*Teufen, das Innere vom Chor aus nach der Restaurierung von 1959/60 mit der neuen Orgel auf der neuen Westempore.*

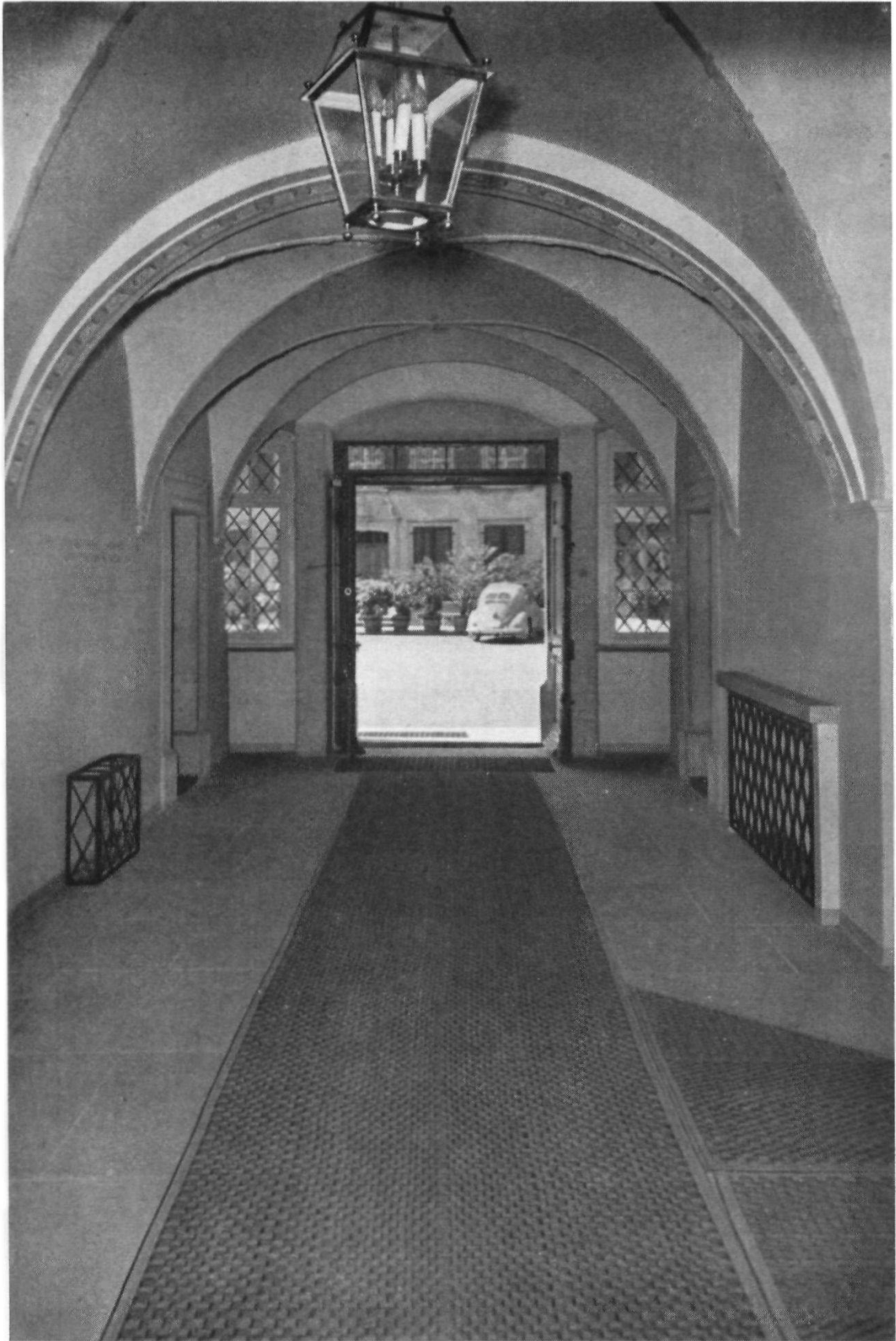
Bild rechts: Herisau, die evangelische Pfarrkirche von S.-O. nach der Restaurierung von 1959/60 mit dem spätgotischen Chor von 1516/20, dem mittelalterlichen Turmschaft, den zugemauerten Schallfenstern aus dem Beginn des 16. Jh. und dem Glockengeschoß des Joh. Grubenmann von 1741.



*Das Rathaus in Trogen, 1802—1805 als Wohnhaus für Landammann Jakob Zellweger-Zuberbühler erbaut, seit 1841 Rathaus.*



*Rathaus in Trogen: Gerichtssaal, ehemals Bibliotheks- und Festsaal.  
Das dritte Landammannbild von links zeigt den Bauherrn,  
Landammann Jakob Zellweger-Zuberbühler.*



*Rathaus in Trogen: Eingangshalle*



*Rathaus in Trogen: Vorräume im 1. und 3. Stock*



spuren vollständig renoviert. Das Innere des Gehäuses, die Hohlkehlen und Konturen wurden dabei rot, der Fond der Maßwerke blau und die Krabben und Kreuzrosen der Fialen gelb getönt. Ein neues Gitter verschließt das zur Aufbewahrung des Abendmahlskelches wieder sinnvoll verwendete Wandtabernakel <sup>193</sup>.

Eine dankbare, schöpferische Aufgabe stellte sich dem Architekten in der Gestaltung des *Orgelprospektes*, der auf die Westempore zu stehen kommen sollte <sup>194</sup>. Getreu der Parole «Das Alte erhalten, das Neue gestalten» suchte der Architekt die Lösung in einer konsequent zeitgemäßen Form. Und er fand sie in einer Architektur, die durch die materialgerechte Behandlung des Holzes und schlichte Sachlichkeit der Formen der historischen Ausstattung der Kirche, vor allem dem Barocken gegenüber, die künstlerischen Postulate unserer Zeit behauptet, sich aber, wie gute Form es zu tun pflegt, harmonisch neben die gute Form früherer Epochen stellt. So gleicht sich die Orgel mit der in die Breite gedehnten Anordnung der Pfeifen den Raumverhältnissen an, mit den waagrechten Linien des untern Gehäuses und den senkrechten Linien der Pfeifen fügt sie sich den Waagrechten der Emporenbrüstung und den Senkrechten der Pfeiler, und mit den sanften Kurven, die die Pfeifenreihen beschreiben, begibt sie sich in den muntern Reigen der Kurven und Schwingungen des Gewölbes und seiner Verzierungen. — Das Orgelwerk selbst schließt mit seinen 42 Registern und ihrer Disposition wieder an die große Tradition des klassischen Orgelbaues der Bach-Zeit an <sup>195</sup>.

Der gesamten Raumwirkung hätte es zum Vorteil gereicht, wenn die *Nordempore*, ein klassizistisches Werk von 1782 <sup>196</sup> entfernt worden wäre. Da dies die Raumnot nicht erlaubte, suchte der Architekt ihr Vorhandensein erträglicher zu gestalten, indem er die unschöne Brüstung (vgl. Abb.), die wie Laubsägearbeit anmutete, durch eine in geometrischer Feldereinteilung ersetzte und sie durch weiße Bemalung den Kirchenwänden anglich. Ihre Stützen, toskanische Holzsäulen, wurden in ihrer ursprünglichen Bemalung, einer rötlichen Marmorierung, erneuert <sup>197</sup>. Besonders erfreut die Entfernung des häßlichen Brusttäfers den Schiffswänden entlang (siehe Abb.) und die Ersetzung der alten *Bestuhlung* durch eine neue formschöne und bequeme, die in je zwei Reihen in das Chor und das Schiff gestellt worden ist.

Auch die elektrische *Beleuchtung* ist zweckmäßig und diskret angebracht worden: gepaarte Lichtkelche spenden Licht den Wänden entlang,

<sup>193</sup> Die starke Auffrischung der Farben und zudem aus kunsthistorischem Interesse ist nicht ohne Fragwürdigkeit.

<sup>194</sup> Siehe Abbildung.

<sup>195</sup> Siehe Ernst Schieß, Die neue Orgel, in Appenzeller Zeitung, 26. Nov. 1960.

<sup>196</sup> Siehe Anm. 70 und zugehörigen Text.

<sup>197</sup> Zur Farbe siehe B. Grundsätzliches zur Denkmalpflege.



während die auf den Gewölbesimsen unsichtbar angebrachten Lichtquellen das Gewölbe in jener zauberhaften Weise anstrahlen, die barokkem Empfinden entspricht und auch den Schöpfer der Rokokostuckaturen ergötzt hätte<sup>198</sup>.

Der glücklich restaurierten Kirche wurde durch die Neugestaltung der nähern *Umgebung* auch außen ein würdiger Rahmen gegeben<sup>199</sup>.

Möchten die erfolgreich und zur Freude vieler durchgeführten Restaurationen von Herisau und Teufen doch noch andere Restaurationen auslösen, etwa die der Pfarrkirche am Landsgemeindeplatz in Trogen, die an ähnlichen Übeln krankt wie einst die Kirchen von Herisau und Teufen und die, wie jene, an sich schon wertvoll, durch eine Restauration in ihrer (jetzt verschütteten) Schönheit wieder aufstrahlen würde.

<sup>198</sup> Auf indirekte Lichtführung durch Fenster, die hinter Streben und Galerien verborgen liegen, waren die Barockarchitekten erpicht und Meister darin.

<sup>199</sup> Rohner, Renovation, Die Umgebung. Die Gartengestaltung besorgte Fredy Klauser, Gartenarchitekt BSG, Rorschach.

*Photos Kirche Teufen.*

Bild 1, 2, 4: H. Boßhard, Teufen; Bild 3: Foto-Groß, St. Gallen.

*Photos Kirche Herisau:* M. Rohner, Architekt; W. Schoch; H. Waldburger.

# Das Rathaus in Appenzell

von Dr. P. Rainald Fischer, Appenzell

Ein Rathaus wird in Appenzell urkundlich zum erstenmal 1458 erwähnt. Es mag wohl zu Beginn jener Entwicklung, die den Gotteshausleuten am Alpstein durch die Verbindung mit den Bodenseestädten, den Anschluß an Schwyz und die VII westlichen Orte der Eidgenossenschaft und durch die kriegerischen Erfolge Selbständigkeit und Freiheit brachte, gebaut worden sein. Über das Aussehen dieses ältesten Rathauses sind wir schlecht unterrichtet. Das älteste Dorfbild von Appenzell in der Chronik des Johannes Stumpf verbirgt es beinahe ganz hinter der hohen Beinhauskapelle. Am 18. März 1560 vernichtete eine Feuersbrunst, die in «Jakob Becken hauss» entstand, infolge des starken Föhns innert kürzester Frist 170 Firste, darunter 135 Wohnhäuser. Die Kirche, soweit sie aus Holz gebaut war, das Beinhaus und das Rathaus sanken in Schutt und Asche. Am 12. März beschloß ein Großer zweifacher Landrat den Wiederaufbau des Rathauses «uff der hofstatt, da dan der landlütten hus gestanden ist». Als Bauherren wurden Landammann Joachim Meggeli, Landschreiber Moritz Heß und Ratsherr Hans Knill bestellt. Ihnen wurden als Bauberater Jost Jakob, Konrad Schieß, Hans Räß und Hans Tschiry beigegeben. Leitender Baumeister war wohl Jakob Altherr von St. Gallen. Rorschach hatte sich anboten, diesen bewährten Steinmetzen nach Appenzell zu schicken. Mit ihm zusammen dürfte sich Hans Bilchenfelder aus der Schlatter Rhod in die Bauleitung geteilt haben, der Werkmeister der Steinmetzen beim Wiederaufbau der Kirche. Die Baurechnung weist ihm die Erstellung eines Daches über dem Rathauskeller zu. 1563 war der Rohbau vollendet. Damals wurden 10 Wappenscheiben von Zürich her ins neue Rathaus gebracht. 1567 erhielten der große Ratssaal und die kleine Ratsstube ihren Freskenschmuck durch Meister Caspar Hagenbuch von St. Gallen. Der gleiche Maler fertigte auch das große Tafelgemälde der Schlacht am Stoß an. So erstand der politische Mittelpunkt des Landes Appenzell aus den Trümmern, umgeben vom Kaufhaus, dem amtlichen Lagerhaus zur Vermittlung der Waren an den örtlichen Kleinhandel, von der Waag, wo die Molkengrempler ihre Ware prüfen lassen mußten, vom Salzhaus, wo der Salzherr die Fuhren aus Hall in Tirol entgegennahm, vom Wachthaus und vom Herrenstall, wo die Landesbeamten die Pferde zu offiziellen Ritten holen durften.

Wie weit im 17. und 18. Jahrhundert bauliche Veränderungen vorgenommen wurden, muß erst in mühseliger Kleinarbeit aus Ratsproto-

kollen und Landrechnungen festgestellt werden. Kurz vor 1829 wurde die Ratsstube renoviert. Aus diesem Jahr ist eine Beschreibung des Innern durch Dr. Georg Schläpfer aus Trogen erhalten, die folgendes ausführt: «Geht man durch die Portale in die geräumige Halle, die zur Aufstellung von Krämerständen dient, so findet man da eine schmale steinerne Stiege, die in das Rathaus hinaufführt. Man kommt zuerst in einen großen Gang, der mit roten Ziegelsteinen besetzt ist, die aber altershalber ganz in Stücke zertreten sind. In diesem Stockwerk befindet sich die Ratsstube, die kürzlich sehr schön renoviert wurde. Rechts neben der Tür sind die Schranken. Oben im Zimmer ist ein Tisch und ein ausgepolsterter Bank für die drei Herren Landammänner und Landschreiber. Daneben liegt der Stab oder das Szepter, gleich wie in A. R. Ob dieser Bank befinden sich einige Porträts. Erstens ein sehr schönes, auf dem alle von den Appenzellern eroberten Banner abgemalt sind, nebst einigen menschlichen Gestalten. Auf jeder Seite dieses Porträts ist ein anderes, eines die Insel Schwanau im Lowerzersee und eines den Bergsturz bei Goldau vorstellend. In einer Ecke ist ein Christusbild. Gegenüber sind Abbildungen einiger Landammänner Innerrhodens. Das Zimmer ist sehr angefüllt von Bänken, die für die Herren Landesbeamten sind einzig gepolstert. Im nämlichen Stockwerk ist die sogenannte große Ratsstube. Ein sehr geräumiges Zimmer, in dem aber nichts enthalten ist als eine Rondelle, vorstellend die Gemeinden von I.-Rh. nebst ihren Wappen und Kirchenpatronen, eine auf Holz gemalte Abbildung von der Schlacht am Stoß.» Aus dieser Beschreibung können wir entnehmen, daß im 19. Jahrhundert der Große Rat in der kleinen Ratsstube tagte. Im großen Ratssaal, wo in der Nordwestecke ein eingelegter Achtecktisch auf einem Podium stand, fanden Gerichtssitzungen statt — Kunstmaler Wilhelm Riefstahl hat eine solche Szene festgehalten —, wurden Häuser und Zeddel vergantet, teilten die Korporationen die Holzlose aus, tagte die Rhodsgemeinde Stechlenegg und die Feuerschau. Die Wandgemälde Caspar Hagenbuchs waren damals übertüncht. Man entdeckte sie wieder, als 1916 der große und 1927 der kleine Ratssaal renoviert werden sollten. August Schmid, Dießenhofen, restaurierte die Bilder und ergänzte sie weitgehend. Da die Balken der Fachwerkwand dabei mit Carbolinum getränkt wurden, bildeten sich in den Bildern große braune Flecken, so daß 1939 eine weitere Restaurierung durch Karl Haaga, Rorschach, unter Aufsicht von Prof. Linus Birchler notwendig wurde. Die prekären Raumverhältnisse im Saal, den der Große Rat immer noch für seine Tagungen benützte, die ständigen Störungen durch den Verkehrslärm auf der Durchgangsstraße und der gefährdete Zustand der Hagenbuchschen Malereien infolge Mauersenkung veranlaßten den Großen Rat, anläßlich Beratungen über den Geschäftsbericht 1957 dem Postulat zuzustimmen, es möchte der alte Großratssaal renoviert und benützbar gemacht werden.

Die Standeskommission, mit Plan und Kostenberechnung beauftragt, ließ durch Prof. Dr. Linus Birchler einen Vorschlag ausarbeiten. Auf dessen Anregung hin wurde W. Schregenberger, St. Gallen, als ausführender Architekt beigezogen. Prof. Birchler kam zur Überzeugung, es sei notwendig, den ganzen ersten Stock samt Treppenaufgang in die Renovation einzubeziehen. Der Kostenvoranschlag belief sich auf 153 000 Fr. In der Gallenrats-Session 1959 beschloß der Große Rat die Renovation. An den Kosten beteiligten sich die Bezirke und der Bund.

Für die Renovation stellten sich drei hauptsächliche Aufgaben:

1. Instandstellung des alten, jahrzehnte nicht mehr gebrauchten Rats-saales.
2. Erneuerung des Vorplatzes und Treppenantrittes zum zweiten Ober-geschoß.
3. Renovierung des Treppenaufganges zum Ratssaal.

Der methodische Grundsatz, das vorhandene gute Alte, wenn möglich in der Wirkung gesteigert, wiederherzustellen und notwendige Neuteile mit Respekt vor dem Bestehenden, aber ohne sklavisches Nachahmung, neu zu schaffen, hat sich bei der Renovation des Ratssaales bewährt.

Der Treppenaufgang, einst ein tunnelartiger, dunkler und enger Schlauch, stammt nicht aus der Zeit der Erbauung des Rathauses. Am harten Einschneiden in die Wölbung der Erdgeschoßhalle und dem klas-sizistischen Türgericht kann man das leicht ersehen. Die Erneuerung ersetzte die schadhafte Sandsteinstufen, entfernte die obere Tür und die Wand zwischen Treppe und Vorhalle, setzte eine einfache Eichentür in das klassizistische Türgericht und brachte als seitlichen Abschluß eine einfache Brüstung und ein Podest an, das später einmal eine Plastik zieren soll. Zum praktischen Vorteil der bessern Wärmeisolation tritt der künstlerische Vorzug der Einheit von Treppe und Vorraum. Dieser Vorraum wirkt mit seinem neuen Boden aus gestoßenen Sandstein-platten, dem hellen Verputz und dem dreiteiligen, rautenverglasten Fen-ster, das mit Albert Hinters Schwyzer Standesscheibe von 1939 ge-schmückt ist, licht und vornehm. Die Wand gegen den Ratssaal nehmen zwei Reihen Landammännerbilder aus dem 16. bis 18. Jahrhundert ein, in einheitlichem Rahmen zusammengefaßt. Sie beginnen mit Joachim Meggeli, ca. 1527—1590, Landammann des ganzen Landes ab 1553, fahren fort mit dem Exponenten der Landteilungsepoche Johannes von Haimen, ca. 1550—1620, LA 1585—1618 und bringen dann die Land-ammänner des halben Standes Innerrhoden: Konrad Schiegg (ca. 1564—1627, LA 1623—1625), Jakob Wyser (1588—1654, LA 1626—1651), Johann Sutter (1619—1684, LA 1657—1681), Johann Martin Geiger (1656—1731, LA 1708—1730), Johann Jakob Geiger (1694—1785, LA 1731—1780) und Johann Konrad Fäßler (1708—1782, LA 1775—1781). Die Bilder wurden von Karl Haaga jun. restauriert. An der

gegenüberliegenden Treppenwand hängt jetzt die breitrechteckige Holztafel mit der ältesten Darstellung der Schlacht am Stoß — in der rechten untern Ecke wird der Heldentod Uli Rotachs erzählt — von der Hand Caspar Hagenbuchs. Das reichgegliederte Spätrenaissanceportal nach dem Ratssaal hin, mußte nur leicht ausgeflickt werden. Die Bekrönung — Wappen der drei Bauherren Meggeli, Knill und Heß, von zwei Schildhaltern, einem Mann im Halbharnisch und einer nackten Frau, merkwürdig primitiven und untersetzten Figuren, die vielleicht den Wehr- und Nährstand symbolisieren, begleitet — wurde in ihrer farbig bunten Fassung wiederhergestellt. Das Meisterzeichen erinnert an einen nicht weiter bekannten Onofrius Nieschang. Belassen wurde das schöne Holzgitter mit den schlanken Balustern vor dem Eingang in den kleinen Saal, teilweise erneuert der Treppenaufgang zum 2. Obergeschoß mit geschnitztem Geländer. So bildet der Vorraum einen würdigen Auftakt zum Großratssaal, der wieder seiner alten Bestimmung zugeführt ist.

Das Breitrechteck des neuen Ratssaales erhält sein Licht von Norden her durch zwei fünfteilige Staffelfenster in stichbogigen Nischen. Nach dem Muster schweizerischer Bilderchroniken erhielten die Fenster eine einfache helle Rautenverglasung. In die Fenster kamen sechs teils künstlerisch, teils historisch wertvolle Kabinettscheiben. Von links nach rechts folgen sich: Das Land Appenzell 1656 (ein prachtvoll bewegter Bannerträger), Rhode Lehn und gemeines Land Appenzell 1598, Konrad Wyser 1582, Rhode Obereg 1670 (Maria mit Kind auf Mondsichel und Katharina), Joachim Meggeli und Frau Barbel Zimmermann 1572 (Hauptbild: Die Geschichte des Propheten Jonas und der Antitypus: Auferstehung Christi; Streifen über dem Architrav: Kruzifix, begleitet von zwei Szenen aus der Geschichte der keuschen Susanna), vermutlich ein Werk des Wiler Glasmalers Niklaus Wirt, Rhode Hirschberg 1670 (Maria mit Kind auf Mondsichel und Michael). Dieses wie das entsprechende der Oberegger Rhode ist nach der Signatur HCG dem Wiler Glasmaler Hans Caspar Gallati zuzuweisen.

Während die gotischen Ratsstuben von unten bis oben vertäfert waren, reicht das Tannenholztäfer des Appenzeller Ratssaales nicht mehr bis zur Decke, sondern läßt einen meterhohen Wandstreifen für Malereien frei. Schon dadurch zeigt es sich der Renaissance verpflichtet, noch mehr durch die Einzelformen, die über einer einfachen Sockelbank Rundbogensgliederungen zwischen Hermenpilastern von unterschiedlicher Bildung zeigen. Renaissancehaft ist auch der größere Abstand der Deckenbalken. Auf die noch nicht ganz überwundene Gotik weisen die Fenstergruppierung und die Profile des Stützbalkens, der den Unterzug der Decke trägt. An der Südostecke stand ursprünglich ein Turmofen mit grünen Kacheln. Hier mußte Schreinermeister Josef Rempfler die leere Wandpartie mit moderner Nachahmung des alten Täfers füllen. In die Südwand wurde

die dreiteilige Inschrifttafel mit dem vom Reichsadler überhöhten Doppelschild des katholischen Landes Appenzell von 1653 eingelassen, nach der Vermutung Dr. H. Grossers ein Ratsspiegel, der bei der Landsgemeinde am Stuhl angebracht war und der Obrigkeit und dem Volk Verantwortung und Pflichten vorzuhalten hatte.

Schon im ursprünglichen Großratssaal waren, nach bildlichen Darstellungen zu schließen, die Sitze der Regierung und des Schreibers an der Westwand. Für die neue Sitzanordnung entschieden außer diesem Moment praktische Gründe. Hätte man den neuen Saal der Länge nach bestuhlt, so wären die Landesbeamten als Schattensilhouetten vor dem Rat gesessen oder hätten gegen verdunkelte Ratsherrengesichter blicken müssen. Seitenlicht war das einzig Richtige, und die Vertreter der Standeskommission wie der Ratsschreiber mußten das Licht von links haben. Der Landammanntisch in der Mitte ist ein Original des 16. Jahrhunderts. Seine Vorderseite gab das Vorbild für die Tische der übrigen Regierungsmitglieder. Zusammen mit den neuen Sesseln heben sie die Plätze der Standeskommission wirkungsvoll ab von der in einfachern Formen und diskreten Farben gehaltenen Bestuhlung für die Großräte (drei) leicht ansteigenden Blöcken mit Vierersitzen. Nach Spuren bei den Fenstern wurde ein warmer Ziegelboden gelegt. In der Fensterecke fand der zierliche alte Schreibertisch Platz, direkt unter dem von Karl Haaga restaurierten Wappenrad des Landes Appenzell Innerrhoden von 1650. Im innersten Kreis der Radnabe, wird als Sinnbild der Gerechtigkeit eine wenig bekannte Geschichte aus dem Altertum in Bild und Spruch erzählt; wie der Perserkönig Kambyses den Sohn eines ungerechten Richters die Schindung des Vaters miterleben läßt. Der zweite Kreis stellt in gereimten Sprüchen die einzelnen Rhoden vor, deren Wappen von den Rhodsbannern bekrönt und von den Schutzpatronen und je einem bewaffneten Bären begleitet, die Radspeichen darstellen; dem Uhrzeiger nach: Rüte mit Magdalena, Schlatt mit Petrus, Rinkenbach mit Sebastian, Stechlenegg mit Jakobus, Oberegg mit Katharina, Hirschberg mit Michael, Gonten mit Verena, Lehn mit Franz von Assisi und Schwende mit Johannes Evangelist. Der dritte Kreis reiht die Wappen der Landesbeamten und Rhodshauptleute auf blumenverziertem Grund. Die modernen technischen Einrichtungen (Heizung, Beleuchtung, Signal- und Tonbandanlage sind diskret verborgen, so daß sie den einheitlichen Eindruck des Renaissanceräumens nicht im geringsten stören. — Der Bilderzyklus über dem Täfer ist nicht *al fresco* gemalt, sondern mit Kalkfarben auf die trockene Wand aufgetragen. Die Figuren sind mit starken schwarzen Konturen umrissen und mit hellen klaren Farben ausgemalt, wobei die Modellierung nach spätgotischer Art nicht durch verschiedene Farbtöne, sondern durch feine Strichlein erzielt wird. Die Autorschaft Caspar Hagenbuchs des jüngern (ca. 1525—1579) aus St. Gallen, wird durch Ein-

träge in den Rechnungsbüchern des Landes und des Rathauses und durch das Monogramm auf einem Pilaster neben den Standeswappen klar erwiesen. Es ist schwer, in der bunten Folge der durch Pilaster und Säulen getrennten Allegorien, biblischen, historischen, legendären und sagenhaften Szenen eine thematische Ordnung festzustellen. Am ehesten ist das in der rechten Hälfte der Ostwand möglich, wo sich um die Wappenpyramide des Landes Appenzell, die wahrscheinlich den Sitz des Landammanns bezeichnete, die Allegorien der theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe und der Gerechtigkeit in heraldischer Rangfolge gruppieren. Vermutlich haben die vermöglichen Stifter zum großen Teil das Bildthema bestimmt. Ganz klar ist das für das einzige Bild aus der Heiligenlegende, wo offenbar der Stifter Jörg Räß seinen geharnischten Namenspatron gemalt wissen wollte. Bei der Darstellung von Jakobs Traum ist die Anlehnung an den Familiennamen des Stifters Pali Jacob offenkundig. Die Vorliebe für alttestamentliche Szenen deutet vielleicht auf Stifter evangelischen Bekenntnisses, die einzige Szene aus der antiken Geschichte läßt geringen humanistischen Einfluß vermuten. Während die Stifter der Gemälde in der kleinen Ratsstube alle bekannt sind, haben die Darstellungen in der großen Ratsstube mehr Schaden gelitten, so daß es nur noch in drei Fällen gelingt, die Stifter zu eruieren, Jörg Räß auf Grund der Inschrift, Lorenz Baumann für die Kundschafter im Gelobten Land auf Grund des Wappens; die Stifterfigur auf der Kreuzigung läßt sich auf Grund des teilweise erhaltenen Spruchbandes als Altlandammann Othmar Kurz deuten, eine untersetzte Gestalt mit kugeligem Kopf und krausem Haar.

Die Wappenpyramide der vom Reichsadler bekrönten gedoppelten Bärenschilde mit rassigen Bären als Schildhaltern steht vor rotem, oben durch einen breiten gelben Streifen abgeschlossenem Hintergrund. Die Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und der Gerechtigkeit sind geflügelte Frauengestalten in antikischer oder zeitgenössischer Tracht mit bauschigen Ärmeln und wehenden, knittrigen Gewandzipfeln. Ihre Vorbilder mögen in Renaissance-Stichen gesucht werden. Der Glaube trägt in der Rechten ein Szepter, in der Linken den Kelch mit der schwebenden Hostie. Die Hoffnung hält als Attribut ein Schiff mit geschwellten Segeln, drei gleiche Kauffahrteifahrer segeln auf der Meeresbucht des landschaftlichen Hintergrundes. Die Liebe hält auf dem linken Arm ein nacktes Kindlein, das der Mutter Kinn liebkost. An der linken Hand geleitet sie einen größern, auf seinem Steckenpferd reitenden Knaben. Das sitzende, aufblickende Hündchen gegen den Mittelgrund hin versinnbildet die Treue. Die Gerechtigkeit führt die traditionellen Attribute Schwert und Waage. Die Figuren stehen vor einer Landschaft mit niedrigem Horizont, die durch Hügel- und Bergzüge, Flüsse und Buchten, Baum- und Häusergruppen, Städte, Burgen und Ruinen abwechslungs-

reich gegliedert ist. Die Horizontlinien gehen hinter den jonischen Säulen durch und fassen so die thematische Einheit auch künstlerisch zusammen. Die Landschaften Caspar Hagenbuchs sind keine realistischen Abbildungen wirklicher Gegenden, sondern aus formelhaften Elementen zusammengesetzt. Caspar Hagenbuch ist kein Konrad Witz. Man sehe sich besonders die Stadt Jerusalem auf dem Kreuzigungsbild an. Die schlecht erhaltene Bergkulisse auf dem Todfallbild als Ebenalp zu deuten, benötigt einige Phantasie und die Burg Schwende davor entpuppt sich bei näherem Zusehen als vierstöckiges spätgotisches Steinhaus.

Wohl die originellsten Figuren hat Caspar Hagenbuch mit den beiden hockenden Männern gestaltet, die mit Schultern und Rücken den schweren Balkenunterzug in der Mitte der Decke tragen. Der auf der Ostseite ist durch das Astrolabium und eine Inschrift als Archimedes gekennzeichnet, das Pendant, das den Balken noch mit den Händen stützt, ist nicht bestimmbar.

Von den übrigen Bildern auf der Westseite stehen eine zweite Gerechtigkeitsallegorie, ein weiteres Bild, das wir als das gerechte und ungerichte Regiment deuten möchten, und die Kreuzigungsdarstellung gerade links der Saalmitte im Zusammenhang mit der Sitzordnung des Rats- und Gerichtssaales. Für den Verkauf des ägyptischen Josephs ist die thematische Beziehung schwerer herzustellen. Die Kreuzigung Christi zeigt in traditioneller Weise Christus zwischen Maria und Johannes und den Schächerkreuzen vor der Stadt Jerusalem. Das Bild des Erlösers gehört in den Saal einer christlichen Obrigkeit. Links folgt der Verkauf Josephs nach Ägypten, die figurenreichste Szene, in zwei Gruppen aufgeteilt, rechts die Jakobssöhne, die ihren unbeliebten Bruder aus der Zisterne ziehen, links die Kaufleute mit den Kamelen. Die Figuren sind manieristisch gelängt und geschraubt und gehen wohl auf eine gedruckte Bibelillustration der Spätrenaissance zurück. Die anschließende Szene ist schwer zu deuten. Auf einem von einer niedern Balustrade abgeschlossenen Platz erhebt sich, um zwei Stufen erhöht, eine halbkreisförmige, seitlich mit Voluten abgeschlossene Bank, auf der eine Frauengestalt sitzt, die in der Rechten eine Krone, in der Linken vielleicht eine Peitsche hält. Bildrechts eine Gruppe von zwei Männern unter dem Spruchband:

«Wie du mich richtst oder ich dich,  
So wöll Gott richten dich und mich»

Der eine Mann ist in vornehme spanische Tracht gekleidet, der andere darf wohl wegen des langen geschlossenen Gewandes und des Mantels als Prophet gedeutet werden (David und Nathan?). Bildlinks das Spruchband:

«Guote wort mit wein und gunst  
Ist ein groß betrug und falsche kunst.»

Die beiden Männer darunter sind zeitgenössisch gekleidet, der eine birgt



ein Weinglas hinter seinem Rücken, der andere hält einen Gerichtsstab und aus seinem Mund zuckt ein Feuerstrahl. Wir möchten diesen Mann als Weibel deuten. Die Verbindung von Spruch und Gruppe ergäbe den gerechten und ungerechten Richter. Allerdings stehen mit dieser Deutung die beiden symmetrisch angebrachten Pfauen nicht ganz im Einklang. Die zweite Allegorie der Gerechtigkeit mit der Waage in der Rechten steht auf einer Weltkugel. Der Waage entspricht kompositionell ein in die Luft gemalter eidschwörender Mann in kleinerem Maßstab. Die Sprüche auf den dekorativ angeordneten Bändern sind nur bruchstückweise lesbar, so daß sich kein klarer Sinn ergibt.

Die gegenüberliegende Wand beginnt auf der Fensterseite mit dem nach der traditionellen Deutung einzigen Thema aus der Landesgeschichte, der berühmten Episode vom Todfall, die nach dem Weißen Buch von Sarnen die Ursache zur Erhebung der Appenzeller gegen die Abtei St. Gallen abgab. Wir möchten diese Deutung etwas anzweifeln. Vom Bestkleid ist mit bestem Willen nichts mehr zu sehen. Der Engel mit dem zerlumpten und zerschissenen Gewand scheint eher eine Allegorie des Todes oder der Pest. Darauf deuten auch die teilweise lesbaren Schlußworte des Zweizeilers: «... mors ... mortis ego.» Das Bild scheint doch eher im Zusammenhang mit Darstellung der Begegnung von Lebenden mit Toten zu stehen.

Das folgende Bild zeigt den Propheten Daniel kniend und betend in der Löwengrube, während von rechts oben, von einem Engel gehalten, der Prophet Habakuk heranschwebt. Vielleicht ist das Bild von einem Mitglied der Familie Löw gestiftet worden. Die nächste Szene fällt vor allem durch die riesige Spruchtafel auf, die den abschließenden Pilaster zur Hälfte überdeckt. Sie beschreibt die Geschichte (von der Ermordung des Servius Tullius, auf dem Bild Severus benannt) aus der römischen Königszeit und stellt bildlich die Untat seiner Tochter Tullia dar, die in einem an italienische Trionfi erinnernden Wagen über die Leiche des eigenen Vaters (kaum mehr erkenntlich) fährt. Traditionell ist die Darstellung der Taufe Jesu im Jordan mit dem aus einer Kanne taufenden Johannes, den begleitenden Engeln, der Taube des Heiligen Geistes und der Stadt am Flußufer, ebenso der Ritter Georg hoch zu Roß, dessen Rüstung noch einzelne gotische Anklänge aufweist, mit dem etwas teigig gezeichneten Drachen und der auf die Befreiung harrenden Königstochter in Hockerstellung. Auf dem letzten Bild dieser Wand kehren die zwei Kundschafter Josua und Kaleb aus dem Gelobten Land zurück. Die Stange auf ihren Schultern beugt sich unter der Last einer riesigen Traube. Im Hintergrund wachsen ein Apfelbaum und eine Palme, die entfernt an Dürers Holzschnitt der Flucht nach Ägypten erinnert.

Die Bilder der Ostwand sind auf die Mitte hin angeordnet, die neu-

testamentliche Szene der Taufe Jesu. Am deutlichsten zeigt sich das in der Darstellung des heiligen Georg, der die Lanze mit der linken Hand führt.

Der übrige Teil der Ost- und die ganze Südwand weisen keine Fresken auf. Hier stand ja einst der Turmofen. Heute sind in lockerer Anordnung Landammannporträts neuester Zeit angebracht.

Die Nordwand über den stichbogigen Fensternischen stellt das Paradies und den Sündenfall dar. Unter dem Baum der Erkenntnis, an dem sich die Schlange hinaufwindet, sitzt Eva, einen belaubten Zweig um die Lenden, und reicht dem stehenden Adam den Apfel. Der Raum über den Fenstern ist mit üppigem Rankenwerk ausgefüllt, in das Tiere verschiedener Art (Elefant, Fuchs, Wildschwein, Hahn, Huhn, Affe, Storch, Strauß, Löwe, Rind, Kuh, Flamingo, Ente, Pferd, Esel, Hirsch und kleine Vögel) geschickt hineinkomponiert sind. Die Tiere sind wohl kaum alle nach der Natur gezeichnet, sondern größtenteils nach Musterbüchern kopiert. Hagenbuchs Löwen auf dem Danielbild scheinen geschwänzte Bären, und seine Kamele tragen Pferdeköpfe auf dem gekrümmten Hals.

Karl Haaga jun. hat die Wandbilder, wo notwendig, vom morschen Putz gelöst und auf neuen Grundputz übertragen. Zeichnerische Partien, die sich eindeutig als Erfindungen des früheren Restaurators August Schmid nachweisen ließen, wurden getilgt. Fehlende Stellen wurden im «Tratteggio» farbig eingestimmt, einer feinen Strichelung, die auf Distanz als geschlossene Farbfläche wirkt, aus der Nähe sich aber sofort als moderne Zutat erweist.

Karl Haaga hat auch die Bilder der anstoßenden kleinen Ratsstube restauriert. Da die Trennungswand weder in der kleinen Ratsstube noch im großen Ratssaal ein Bild verdeckt und die Bilderfolge in der kleinen Ratsstube klar auf die mittlere Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen zentriert ist, muß angenommen werden, daß sie zum ursprünglichen Bestand des Baues gehört. Die Darstellungen beginnen an der Westwand von Norden her mit Jakobs Traum von der Himmelsleiter, gestiftet von Säckelmeister Pali Jacob. Die zweite mit dem Stifterbild Landweibel Lorenz Metzlers schildert das Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Die dritte mit dem Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen ist von Landweibel Hermann Zidler gestiftet. Für die Hochzeit zu Kana zahlte Gerichtsschreiber Lienhart Müller. Den Abschluß bildet Simson und Dalila mit dem Stifterbild Baumeister Hans Knills.

Die Südwand zeigt über dem Stichbogen des Fensters drei Bären, zwei alte, mit Halbarten bewehrte und ein junges die Trommel schlagendes Bärlein, in Rankenwerk. Sie bildet ein Pendant zur Dekoration der Nordwand. Die Flächen rechts und links des Fensters stellen zwei Kriegstaten des Alten Testaments dar, den Untergang Pharaos und seines

Heeres im Roten Meer, gestiftet von Hans Graf, und die Enthauptung des Holofernes durch Judith, gestiftet von Konrad Sutter. Die biblischen Geschichten sind frisch erzählt und bieten manche kulturhistorischen Einzelheiten, etwa die Ausrüstung eines Heeres oder das Kaufmannsgewölbe, wo die törichten Jungfrauen Öl für ihre Lampen holen, Spiel und Tanz und Hochzeit. Obwohl Caspar Hagenbuch ein durchschnittlicher Provinzmalers war, verdient seine Bilderfolge im Rathaus Appenzell die pietätvolle Erhaltung. Der Rathausbau ist sicher keine architektonische Spitzenleistung, aber mit dem Chor der Pfarrkirche und einzelnen Plastiken, mit dem Renaissanceschlößchen Dr. Anton Löws, mit den Miniaturen des ersten Taufbuchs und des Landbuchs von 1585, dem innern Choraltar des Kapuzinerklosters und der Produktion Johannes Girtanners ist es ein prachtvolles Dokument der provinziellen künstlerischen Kultur, die Appenzell seit seinem Aufstieg zum XIII. Ort der Eidgenossenschaft im Übergang zwischen Spätgotik, Renaissance und Barock entwickelt hat.

Am 2. Juni 1961 fand die Übergabe des renovierten Ratssaales an den Großen Rat statt. Nach dem Ratsgottesdienst in der Stephanskapelle würdigte Landammann Dr. Broger in wohlfundierter Rede die Schicksale des Rathauses und die gelungene Renovation und nahm Standespfarrer Dr. Anton Wild die kirchliche Einsegnung vor.

Der Abschluß der Renovation des Rathaussaales ist zugleich ein Anfang. Er weckt verschiedene Pläne, die mit der Zeit in Angriff genommen werden müssen. Eine Außenrenovation wird vielleicht die Spuren der Wandgemälde am Ostgiebel wieder entdecken. Und sie wird die Sockelpartien der Erdgeschoßhalle farblich verändern müssen, die heute durch ihren weißen Ton den Eindruck erwecken, der ganze Bau schwebe in der Luft. Die Umgestaltung des kleinen Ratssaales wird sich mit der Frage der von Prof. Birchler vorgeschlagenen Ratskapelle auseinandersetzen haben. In verschiedenen Kreisen wird der Wunsch laut, die reichhaltige Sammlung des Historisch-Antiquarischen Vereins, die im Schloß unter Platznot und Feuchtigkeit leidet, möchte im zweiten Stock und im ausbaufähigen Dachstuhl des Rathauses untergebracht werden.

## Literaturübersicht

*Geschichte des Rathauses:* Jakob Signer, Chronik der Appenzell I.-Rh.-Liegenschaften, Haus Kataster Nr. 217/175. Rathaus, in: Appenzellische Geschichtsblätter 3 (1941) 10—12. — Franz Stark, Der Dorfbrand von Appenzell vor 400 Jahren, in: Heimat und Kirche 8 (1960) 2 (Dokumente zum Brand und Wiederaufbau).

*Renovation des Rathaussaales:* Festnummer des Appenzeller Volksfreund, 3. Juni 1961. Darin: Eröffnungsrede Landammann Dr. Albert Brogers. Linus Birchler: Der Ratssaal in kunsthistorischer Sicht. Willi Schregenberger: Der Architekt berichtet über sein Werk.

*Monographien über einzelne Ausstattungsstücke:* Johann Egli, Die Wandmalereien im Rathaus zu Appenzell, Beilage zum Jahresbericht 1917/18 der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler 1—11. — Die neu entdeckten Wandgemälde im Rathaus zu Appenzell, in Anzeiger für schweiz. Altertumskunde N. F. 31 (1929) 42—50. — Jakob Signer, Die Wappen der Gemeinden des Kantons Appenzell I. Rh. in: Schweizer Archiv für Heraldik 36 (1922) 1 ff., 104 ff., (1922) 28 ff., 75 ff. (Wappenrad von 1650). — Albert Koller, Von appenzellischen Wappenscheiben. App. Vfrd. 5. Juni 1949 (Meggeli-Scheibe 1572, Oberegger Rhodsscheiben 1670).

*Photos Rathaus Appenzell:* A. Breitenmoser; I. Manser; K. Moser.

# Das Rathaus in Trogen

von Dr. *Walter Schläpfer*, Trogen

In den Jahren 1955/56 ist das Treppenhaus des Trogener Rathauses unter Aufwendung beträchtlicher Mittel renoviert worden, nachdem die Fassaden bereits zehn Jahre vorher erneuert worden waren. Im Innern des Hauses handelte es sich vor allem um die Wiederherstellung der schönen Stukkaturen, die verständnislos übergipst waren und deren Wirkung durch ein Gewirr offener elektrischer Leitungen beeinträchtigt wurde. Im Rahmen dieser Berichte über appenzellische Denkmalpflege möge nun einiges über die Baugeschichte dieses imposanten Palastes gesagt werden, wobei uns kürzlich aufgefundene Briefe interessante Aufschlüsse geben.

Das heutige Rathaus wurde von Landammann *Jakob Zellweger-Zuberbühler* (1770 bis 1821) in den Jahren 1802 bis 1805 als mächtiges Privat- und Geschäftshaus errichtet. An der Stelle dieses Steinbaues stand vorher ein altes Holzhaus, das im Jahre 1799 vom schwerreichen Landsfährnrich *Johannes Zellweger-Hirzel* für seinen Sohn *Jakob* gekauft worden war. Kaum war der Vater am 18. Februar 1802 gestorben, so entschloß sich *Jakob*, der mit seinen ältern Brüdern *Johannes* und *Johann Caspar* ein gewaltiges Erbe antreten konnte, das alte hölzerne Haus abzurechen und an seiner Stelle ein steinernes Gebäude zu erbauen. Das abgebrochene Haus ließ er an der Halde wieder errichten (heute Haus *Emil Sonderegger*).

Für die Detailplanung des neuen Hauses blieb dem vielbeschäftigten Politiker *Jakob Zellweger* in außergewöhnlichen Zeitläuften nicht viel Zeit. Als der Vater starb, befand er sich bereits seit drei Monaten als helvetischer Senator in Bern, wo er bis zum Staatsstreich vom 17. April 1802 mit seiner Familie wohnte, während des Sommers beteiligte er sich mit *Alois Reding* an der Vorbereitung eines föderalistischen Aufstandes gegen die helvetische Zentralregierung, seit Anfang September hielt er sich in Schwyz auf, um an Verfassungsberatungen teilzunehmen. Da erfolgte anfangs Oktober die energische Intervention Napoleons, der, empört über die andauernden Verfassungswirren in der Schweiz, die Vertreter der zentralistischen und der föderalistischen Partei zur Beratung der sog. Mediationsverfassung nach Paris einlud. *Reding*, *Zellweger* und andere Häupter der föderalistischen Partei weigerten sich, nach Paris zu fahren, darauf wurden sie in der Festung Aarburg inhaftiert, damit sie nicht in der Lage wären, während der Pariser Verhandlungen einen föderalistischen Aufstand durchzuführen. Am 8. November 1802 wurde

Jakob Zellweger in Trogen verhaftet und nach Aarburg gebracht, mit ihm teilten Alois Reding und Ludwig Auf der Maur von Schwyz, J. C. Hirzel von Zürich und Franz Anton Wyrsh von Unterwalden die Gefangenschaft. Erst am 11. Februar 1803 wurde Zellweger nach Hause entlassen. — In dieser Zeit vom November bis Februar entstanden in Abwesenheit des Bauherrn die Detailpläne, und die von Zellweger noch vor der Verhaftung engagierten Fuhrleute und Handlanger waren beschäftigt, die Massen des Baumaterials auf den Platz zu schaffen und bereitzustellen. Die Briefe, die Frau Landammann *Anna Barbara Zellweger-Zuberbühler* ihrem Mann «ins Kefig» nach Aarburg schrieb, sind ein beredtes Zeugnis für die gewaltige Bürde, die auf dieser außergewöhnlich lebensstüchtigen Frau lastete. Freilich tat auch Johann Caspar Zellweger sein Bestes, um der Schwägerin zu helfen. Die Arzttochter aus Speicher hatte ihrem Mann seit der Verheiratung im Jahre 1793 sozusagen jedes Jahr ein Kind geboren und ging in diesem Winter mit dem achten schwanger.

Und nun wurden seit dem November die Sandsteinblöcke im Steinbruch auf dem Nistelbühl bei Trogen gebrochen und mit vielen eigenen und gemieteten Fuhrwerken auf den Platz geführt. Diese Transporte mußten alle kontrolliert werden, auf 30 000 Fuder war der Bedarf berechnet. Am 22. November 1802 schrieb Frau Landammann Zellweger nach Aarburg: «Unsere Fuhrleute geben sich alle Mühe, mich zu betrügen, ich glaube aber, nachdem sie mich in dieser Woche um 12 Zettel betrogen haben, so gelinge ihnen nichts mehr.» Sie habe einen wackeren Innerrhoder engagiert, um die Transporte zu überwachen. Am 17. Dezember schreibt sie: «Führen gibt es jetzt grad die Menge, den ganzen Tag ist der Platz voll von Pferden, die Stein und Quader führen, es sind nun 1000 Quader und Steine, daß der halbe Platz zugedeckt ist von denen aus dem Nistelbühl; gestern abend nach Tische schrieb ich 300 mal Deinen Namen auf Fuhrbillette und sie reichen nicht hin für 2 Tage, Du kannst nicht glauben, wieviel Zeit mir die Fuhrleute wegnehmen, man muß den ganzen Tag mit dem Bleistift am Fenster stehen, um Strichli zu machen.» Als bereits um Weihnachten der größte Teil der Steine bei gutem Schlittweg auf den Platz geführt war, bekam die tapfere Landammannsfrau Scherereien mit den Fuhrleuten: «Letzten Samstag war mir der Zahltag erleidet als etwas auf der Welt, ich mußte eine Menge Fuhrleute abschaffen, keiner wollte sich auszahlen lassen, alle sagten, Du habest ihnen für den ganzen Winter Führen versprochen, die einen tobten und fluchten, die anderen baten mich um Gottes Willen, sie beizubehalten, mit einem Wort, ich wußte bald selbst nicht, ob ich auch soll anfangen pflännen oder fluchen. — Man muß bei allem lernen, Du hast wirklich zu vielen Leuten für den ganzen Winter Arbeit versprochen, sowohl Fuhrleuten als Handlangern, ich bin manchmal in der größten

Verlegenheit, wie ich die Leute abspeisen könne.» Sie beklagt sich über die Löhne der Trogener Fuhrleute: «Es ist immer gut, wenn fremde Fuhrleute den Preis machen, sonst würden sie (die Trogener) zu hoch anstimmen.» Schließlich mischen sich die Franzosen wegen des Sprengpulvers ein: «Der Hauptmann verlangte auf Befehl des Kommandanten in St. Gallen die Schlüssel vom Pulverturm, ich deklarierte alles Pulver als Eigentum, das man zum Steinbrechen brauche. Die Schlüssel aber kamen nicht wieder zurück, ich sagte Herrn Schwager, er solle dem Hauptmann nur sagen, wenn die Franzosen die Steine zu unserem Bau wollen mit den Zähnen abbeißen, so sei es mir recht, wenn das aber nicht sei, so brauche ich Pulver dazu, einige Tage nachher kam der Kommandant zum Hauptmann, ließ mir selbst seine schöne Empfehlung sagen, ich könne Pulver brauchen, so viel ich bedürfe. Viel Generosität, wenn man sein Eigentum benutzen darf.» Am Anfang des Jahres 1803 sah es auf dem Trogener Dorfplatz folgendermaßen aus: «Du kannst Dir keinen Begriff machen, wie alles so voll Baumaterialien ist, man weiß nicht mehr wohin damit, die Steine gehen bis zum Anfang Herrn Bauherrn Haus und bis beinahe ans Brunnenbett, gegen Herrn Tobler sind die ungehauenen Quader, auf dem Kirchenbann die gehauenen, hinter der Kirche Bretter und Quader mit Verzierungen, letztere haben ein Dach, auf Uli Walsers Plätzli tännig Holz zu Pfählen aus Bohlisweid, auf dem Lausbüchel Bs Schlagholz, auf Herrn Schwagers Platz Mauersteine aus dem untern Bruch. Es sind nun 5300 Schuh Bs Schlagholz aus der langen Weid hergeführt, wenn der Schlittweg noch einige Tage anhält, so kommt alles her. 33 Faß Kalk von Gais sind geliefert und abgelöscht, diese Woche wird der Bärenwirt auch anfangen zu führen von Rorschach her.» Schließlich muß die Frau Landammann noch in eine Interimswohnung zügeln. Manchmal wird ihr dies alles fast zu schwer. Am 25. November hatte sie den Mann noch hochgemut getröstet: »Mit Vergnügen vernehme ich wieder aus Deinem Brief, daß Du Dich in Deinem Kefich wohl befindest, Du mußt Dir nur vorstellen, wenn Du krank wärest, so wärest Du ebenso eingesperrt und würde Dir weder Essen noch Trinken gut schmecken.» Doch am 5. Dezember tönt es weniger zuversichtlich: «Ach Gott, ich hoffte immer, Du kommest nach Haus, ich weiß nicht, wie sich das Ziehen (Züglen), die Fuhrleute und Arbeitsleute und mein schwerer Körper zusammen reimt.» Am 2. Januar: «Ich muß gestehen, es schwindelt mir eigentlich, wenn ich an die Möglichkeit denke, daß ich in dem Kindbett sei, Du abwesend, Herr Caspar in Bozen, die Zeit zum Haus abrechen vorhanden und ohne Beistand, am besten ist's eben, man sorge nicht für den morgigen Tag, da jeder seine eigene Plage hat.»

Wer hat die Pläne für dieses mächtige, fünfgeschossige Gebäude entworfen, wer war der Baumeister? Die Zellweger'sche Familientradition

will, daß die Pläne von einem Genueser Architekten stammen. Belege hierfür gibt es indessen nicht, Pläne und Baurechnungen konnten bisher nicht gefunden werden und in den Zellweger'schen Familienbriefen ist nirgends von einem italienischen Architekten die Rede. Keinesfalls könnte es sich um Detailpläne handeln, denn die Briefe lassen erkennen, daß der Innenausbau erst im Winter 1802/03 in Trogen projektiert wurde, als bereits der Transport der Baumaterialien im Gange war.

Baumeister war *Johann Konrad Langenegger* von Gais (1749 bis 1818), ein überaus begabter Baufachmann und Techniker. Er hatte den Beruf eines Zimmermanns gelernt, dann machte er die Bekanntschaft des ebenfalls hochtalentierten Konrad Altherr von Wald, wanderte mit diesem nach Österreich aus, wo er Sägemühlen erstellte, arbeitete nach 1770 in Rußland, wo er bei den Renovationsarbeiten an kaiserlichen Palästen gearbeitet haben soll. Nach dem Brand in Gais wirkte er an der Gestaltung des prachtvollen Dorfplatzes mit, von 1802 bis 1808 leitete er den Bau der großen Privathäuser von Johann Caspar und Jakob Zellweger. Später hat sich Langenegger der Konstruktion von Textilmaschinen zugewandt.

Aus den Briefen der Frau Landammann Zellweger und ihrer Schwäger ergibt sich, daß Langenegger seine Pläne im Winter 1802/03 stockwerkweise nach Aarburg schickte, wo sie dann im Kreise der Staatsgefangenen eingehend diskutiert wurden. Leider sind die Antwortschreiben des Landammanns nicht erhalten. Am 17. Dezember schreibt die Gattin: «Du wirst den Plan vom ersten Stock und von der Kellerei erhalten haben, jedermann ist mit mir d'accord, daß dieser Plan besser sei als der erste, ich für meinen Teil würde einmal sehr wünschen, die Wohnstube wäre gegen den Platz und hingegen Diensten- und Kinderstube gegen die langweilige Eugst, aber dennoch muß Du darin nicht auf mich sehen, mache, wie es Dich freut, lasse den alten Plan gelten oder diesen neuen.» Am 20. Dezember schreibt sie: »Mich freute ungemein, daß Du den Plan, der eigentlich mein Produkt ist, approbierst.« In den Briefen des geschäftstüchtigen, sparsamen Bruders Johann Caspar kommt zum Ausdruck, daß das Haus nicht nur ein repräsentativer Wohnpalast, sondern auch Geschäftshaus sein soll: «Sur le Grundriss du 3<sup>me</sup> étage j'ai dit à Langenegger de faire vis à vis de la salle (= Obergerichtssaal) des pièces assez conséquentes pour servir de magasin, parcontre au dessus dans les entre-sols on fera de plus petites chambres, puisqu'elles serviront essentiellement pour les domestiques.»

In einem Brief Johann Caspars vom 1. Januar 1803 findet sich die wichtige Stelle, daß vorgesehen sei, beim großen Saal große und kleine Fenster anzubringen, «parce que si on faisait sur le devant de très grandes fenêtres du 3<sup>me</sup> étage, cela défigurerait la maison». Verschiedener Meinung war man in Trogen und in Aarburg über den Dachstock. «Die Art



Dach, von der Du letzthin schriebst, fand wenig Beifall weder bei Caspar noch bei Langenegger, doch sagte letzterer, er werde darüber nachdenken.» Johann Caspar zerstreute die Bedenken des Bruders, der Dachstock werde zu mächtig, er werde weniger groß als derjenige des heutigen Pfarrhauses, «on ne pourra pas avec avantage le faire plus petit». Schließlich wünschte der Landammann in allen Stockwerken gleiche Zierarten. Darüber schrieb seine Frau: «Herr Langenegger und Herr Schwager können nicht begreifen, daß Du alle Stöcke gleich willst in Ansehung der Zierarten, Herr Langenegger sagt, Du habest gewiß einen irrigen Begriff, denn wo Du ein schönes Gebäude sähest, so werden niemals alle Etagen gleiche Verzierungen haben.»

Aus diesen wenigen Briefstellen geht doch wohl der entscheidende Anteil Langeneggers an der Gestaltung des ganzen Baus, des Äußeren und Inneren, mit aller Deutlichkeit hervor, so daß man die unverbürgte Autorschaft des «Genueser Architekten» gerne aufgeben und das ganze Werk dem Gaiser Baumeister Langenegger zuschreiben möchte. Der wichtige Entschluß, im heutigen Obergerichtssaal gleich hohe Fenster wie in den übrigen Stockwerken und über der Galerie kleine Fenster anzubringen und diese Anordnung auf der Platzseite durch Einfügen von Zwischengeschossen unter dem Dach zu wiederholen, wurde nach der zitierten Briefstelle von Langenegger herbeigeführt. Solche sogenannte Mezzanine (= Zwischen- oder Halbgeschosse) finden sich nicht nur bei italienischen Palästen, sondern bei sehr vielen Bauten der Renaissance, des Barock und des Klassizismus nördlich der Alpen. Wenn Langenegger mit offenen Augen in Süddeutschland und Österreich gereist war und Architekturstudien betrieben hatte, konnte er sehr wohl eine Fassade konzipieren, ohne auf die Pläne eines italienischen Architekten angewiesen zu sein. Wie sich das Gebäude dann nach außen präsentiert, ist es durchaus ein Werk klassizistischer Baugesinnung: Der quadratische Kubus zeichnet sich durch Klarheit und Strenge der Gliederung, durch Sparsamkeit in der bauplastischen und dekorativen Ausstattung, durch Ruhe und Geradlinigkeit aus. Gegenüber anderen klassizistischen Bauten wirkt das Gebäude vielleicht etwas hochgeschossen, dies mag darin begründet sein, daß der Architekt genötigt war, einen bestimmten Wohn-, Repräsentations- und Geschäftsraum auf sehr eng begrenztem Bodenareal zu erstellen. Konnten doch die mächtigen Gebäude der Brüder Johann Caspar und Jakob Zellweger nicht einmal durch einen großen Garten umgeben werden.

Bekanntlich ist der heutige Obergerichtssaal das Prunkstück unter den Innenräumen. Wie bei allen Zellwegerbauten wurde dieser Fest- und Bibliotheksaal im obersten Stockwerk errichtet, als ob man betonen wollte, daß Fest und Repräsentation für einen appenzellischen Staatsmann nicht das zentrale Anliegen sein dürfe. Der Saal besitzt eine Galerie, die von

ionischen Säulen gestützt wird, er ist mit einer reichen, etwas schweren Deckenstukkatur versehen und muß früher, als auf der Innenseite an Stelle der Marmor imitierenden Holztäfer Büchergestelle standen, noch festlicher gewirkt haben. Ob der Saal, wie Adolf Reinle (Kunstgeschichte der Schweiz III, 392) meint, von der Berner Stadtbibliothek angeregt sein dürfte, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist der Saal der festlichste und pompöseste Innenraum im Lande Appenzell. Die Großzügigkeit, mit der Langenegger in der Gestaltung der Fassaden und des Festsaals verfuhr, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß in der übrigen Gestaltung des Innern nicht mit demselben Schwung projektiert wurde. Seit etwa 1700 fordert der vornehme Wohnbau die Anlage einer möglichst weiten Eingangshalle, dem sich ein stattlicher Treppenaufgang zum Hauptgeschoß anschließt und als Endpunkt dieses Weges der große Festsaal. Von einer solchen Konzeption, die in den großartigsten Beispielen zu Lösungen von Bruchsal und Würzburg führt, findet sich in unserem Gebäude, das eben doch ein Bürgerhaus sein soll, auch nicht die bescheidenste Spur. Es wurde schon davon gesprochen, daß der Festsaal fast verschämt in das oberste Stockwerk gewiesen wurde und Johann Caspar Zellweger schreibt in einem Brief, es sei vorgesehen, die Räume unmittelbar gegenüber dem Festsaal als Magazine einzurichten! Das Treppenhaus, im Palastbau des 18. Jahrhunderts eines der wichtigsten Elemente, wurde auf der Ostseite des Gebäudes in einer Art emporgeführt, die im Verhältnis zum Baukörper als kleinlich bezeichnet werden muß. Selbst bei dem repräsentationsfreudigen Jakob Zellweger oder aber bei Langenegger bricht hier der haushälterisch-sparsame Sinn der Appenzeller durch. Auch die Eingangshalle, das Vestibül, hat bescheidene Ausmaße.

In der dekorativen Gestaltung des Treppenhauses allerdings ist sehr Schönes geleistet worden und hier hat denn auch die Renovation des Jahres 1955/56 Überraschendes zu Tage gefördert. Architekt Felix Baerlocher in St. Gallen bemühte sich, den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen, und dies ist in schönster Weise gelungen. Die Stukkaturen wurden von der entstellenden Übergipsung befreit und nach den Ratschlägen von Kirchenmaler Karl Haaga in Rorschach neu bemalt. Die häßliche Übermalung der Sandsteinwände wurde entfernt.

Die rekonstruierten Stukkaturen vermitteln uns ein eindruckliches Bild von den dekorativen Möglichkeiten des Empire-Stils. Überhaupt ergibt der Vergleich mit dem Treppenhaus des unmittelbar daneben stehenden, 1765 erbauten Pfarrhauses einen überraschenden Einblick in den ungeheuren Stilwandel, der sich von Rokoko zu Klassizismus vollzog. Wirkt die Dekoration an der Decke des Obergerichtssaals vielleicht ein wenig überladen, so gefallen die Ornamente im Treppenhaus durch Maß und Zierlichkeit. Bei genauem Zusehen stellt man einen unerwarteten Reich-

tum an Motiven fest, welcher demjenigen des Rokoko keineswegs nachsteht. Erstaunlich, welche Variation in den einfachen Ornamenten der Vorräume in den verschiedenen Stockwerken erreicht wurde. Wenn wir uns nun vorstellen, daß auch die Wohnräume ähnliche farbige Stukkaturen aufwiesen, begreifen wir, daß Hans Conrad Escher von der Linth bei einem Besuch kurz nach Beendigung des Baus sagen konnte, so etwas Zierliches habe er in der Schweiz noch nirgends gesehen.

Über die weiteren Schicksale des Zellweger'schen Wohnpalastes sei noch folgendes beigefügt: Am 11. Februar 1803 wurde Landammann Zellweger endlich aus seiner Aarburger Gefangenschaft entlassen, nachdem sich seine Gattin in beschwörenden Worten an den französischen Militärbevollmächtigten in der Schweiz, General Ney, gewandt hatte. Kurze Zeit darauf, am 3. März, schenkte Anna Barbara Zellweger einer Tochter das Leben, die nach Zellwegers Schicksalsgenossen Alois Reding den Namen Aloysia erhielt. Mit der Freilassung Zellwegers, welche die tüchtige Frau Landammann von schweren Sorgen befreite, hören nun allerdings leider auch die so aufschlußreichen Briefe an den Gatten und Schwager auf, in der Korrespondenz Jakob Zellwegers aus den Jahren 1803 bis 1805 finden sich nicht die geringsten Hinweise auf die Fortschritte des Baues und so erfahren wir leider auch nicht, wer die ausgezeichneten Stukkaturen geschaffen hat. Im Frühling 1805 wurde der Einzug in das fertig erstellte Gebäude mit einem großen Fest gefeiert.

Nun folgten zehn Jahre, in denen sich Herr und Frau Landammann Zellweger ihres prächtigen Wohnsitzes inmitten einer zahlreichen Kinder­schar erfreuen konnten. Frohe Feste, gediegene Empfänge, schöne Konzerte mag der Festsaal erlebt haben. Allein seit 1812 zeigten sich die Folgen eines Lebensstils, der in den ungünstigen Zeiten der Kontinental­sperrre, bei der andauernden politischen Tätigkeit, zum finanziellen Ruin Jakob Zellwegers führen mußte. Am 30. November 1815 starb seine Gattin im Alter von erst vierzig Jahren, nachdem sie vierzehn Kindern das Leben geschenkt hatte. Sterbend verlangte sie von ihrem Mann, daß er sich von der Politik zurückziehe und sich endlich mit voller Kraft dem Geschäft widme. Er versprach es ihr und reichte auf die Landsgemeinde des Jahres 1816 sein Entlassungsgesuch ein. Aber die Landsgemeinde lehnte das Begehren ab. Von 1816 bis 1818 verschlimmerte sich indessen seine finanzielle Situation, manches sickerte jetzt durch und an der Landsgemeinde 1818 setzte dasselbe Volk denselben Landammann ab, dem es zwei Jahre vorher den Rücktritt verweigert hatte! Am Nachtag der Landsgemeinde schrieb Ratschreiber Schaefer an Landammann Zelger in Stans: «Das Volk wollte kein Standeshaupt beibehalten, auf dem der Verdacht von Zahlungsunfähigkeit ruhte. — Die Familie Zellweger ist überhaupt in der Ökonomie und dem öffentlichen Credit tief gesunken, ohne Aussichten, sich bald erholen zu können, und ihre Kinder

werden mit Schmerz die Steinmassen ansehen, in denen die leichtsinnigen Väter ihr Tonnengold vergraben und verbannet hatten, die jenen zum Erbteil hätten dienen können.» Zwischen all den Sorgen spielte sich nach 1816 die Romanze mit der Ex-Königin Hortense ab, die er in seinem Trogener Haus empfing und der er sogar einen Heiratsantrag gemacht haben soll (*Malgré ses 50 ans il finit par m'offrir sa main et sa fortune*). Schon 1821 ist Landammann Jakob Zellweger bei einem Besuch bei seiner Tochter in Rheineck gestorben, dort wurde er auch beerdigt. Für seine Kinder, die ein mageres Erbe antreten konnten, wurde der Wohnpalast in Trogen zu einer schweren Last und manches von dem schönen Mobiliar mag in den Jahren nach dem Tode des Landammanns verkauft worden sein.

Im Jahre 1840 wurde im Kanton die Rathausfrage aktuell. Das alte Rathaus in Trogen, das nach der Landteilung erstellt wurde und dort stand, wo sich jetzt die Wettersäule befindet, genügte den Bedürfnissen schon längst nicht mehr. Nun bot die Gemeinde Teufen dem Kanton ein Schulhaus geschenkweise als Rathaus an, aber unter der Bedingung, daß die gesamte Landesverwaltung in Teufen konzentriert würde. Die Teufener kamen also auf die gerissene Idee, ihre Gemeinde durch ein Geschenk eines Rathauses zum einzigen Hauptort des Landes zu machen. Vielleicht wären sie zum Ziel gelangt, wenn nicht Landammann Dr. med. Jakob Zellweger-Hünerwadel das väterliche Haus dem Kanton um den Spottpreis von 20 000 Gulden zum Kauf angeboten hätte. Die Vorteile dieses Kaufs lagen auf der Hand: Der Kanton erhielt um wenig Geld ein massives Gebäude, das in gutem Zustande war und, abgesehen von der Einrichtung der Gefängnisse, sozusagen keine Umbauten nötig machte, vor allem ersparte diese Lösung den Bürgern langwierige Diskussionen um die Frage des Hauptortes, denn daß nicht nur die Trogener, sondern auch die Herisauer mit den Teufener Bedingungen nicht einverstanden waren, war vorauszusehen. Die Landsgemeinde des Jahres 1841 zog deshalb den Kauf des Zellwegerhauses dem Geschenk der Gemeinde Teufen mit großer Mehrheit vor und daher ist seit 1841 das Zellwegerhaus außerrhodisches Rathaus und Sitz der kantonalen Gerichte\*. In einer Einsendung in der Appenzeller Zeitung vom 17. April 1841 wird das Gebäude wie folgt empfohlen: «Das Haus hat mehr als die Hälfte mehr Lokale als dasjenige in Teufen aufzuweisen, viele davon sind heizbar und mit den prächtigsten Öfen versehen und in einer Menge von Zimmern befinden sich eingelegte Fußböden von hartem Holz.» Unter den Veränderungen, die seit 1841 im Rathaus ausgeführt wurden, berührt die Entfernung der Öfen am schmerzlichsten. Unverstand und Respekt-

\* Das altehrwürdige, 1598 erbaute Rathaus wurde abgebrochen und in Bühler als Wohnhaus wieder errichtet. Ein Modell dieses alten Rathauses befindet sich in der Kantonsbibliothek in Trogen.

losigkeit waren hier, wie so oft im letzten Jahrhundert, am Werk. Daß die einstigen Wohnräume zu nüchternen Büros und Amtsräumen umgestaltet werden mußten, war nicht zu umgehen, wenn das Gebäude seinen Zwecken dienen sollte. Umso mehr ist aber zu begrüßen, daß der Regierungsrat die Renovation der Fassaden und des Treppenhauses großzügig durchführen ließ, so daß doch einiges vom alten, wenn auch kurzlebigen Glanz der napoleonischen Zeit wieder erstanden ist.