

Zeitschrift: Innerrhoder Geschichtsfreund

Herausgeber: Historischer Verein Appenzell

Band: 17 (1972)

Artikel: Zu den Wandmalereien Caspar Hagenbuchs d. J. in Appenzell

Autor: Hersche, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-405197>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

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

Zu den Wandmalereien Caspar Hagenbuchs d.J. in Appenzell

von
Peter Hersche, Bern

Einleitung

Die wenigen Baudenkmäler von kunsthistorischem Rang, die Appenzell aufweisen kann, verdankt es vornehmlich dem Wiederaufbau nach dem grossen Dorfbrand von 1560¹). Zu ihnen gehört das wichtigste profane öffentliche Gebäude, das Rathaus, ein einfacher wuchtiger Renaissancebau mit noch vereinzelten gotischen Elementen²). In den beiden Ratssälen, dem grossen und dem kleinen, befinden sich Wandmalereien mit religiösen und profanen Darstellungen, die Meister Caspar Hagenbuch d. J. (ca. 1525—1579) aus St.Gallen um 1567 im al secco-Verfahren geschaffen hat³). Später wieder übertrücht, wurden sie erst in unserem Jahrhundert wiederentdeckt und freigelegt, dabei leider allzu freizügig restauriert. Eine summarische Beschreibung der Bilder gab bei dieser Gelegenheit zuerst Johann Egli⁴). Eine durchgehende Restaurierung des Rathauses wurde vor rund zehn Jahren beschlossen und durchgeführt. Dabei wurden die Malereien Hagenbuchs von den Entstellungen und Ergänzungen der früheren Renovationen befreit und, soweit möglich, der Originalzustand hergestellt, so dass es nunmehr möglich ist, das Werk Hagenbuchs besser zu studieren. Die bisher ausführlichste Würdigung des Rathauses und seines bildnerischen Schmucks verfasste P. Rainald Fischer zum Abschluss der Renovation⁵). Unsere Studien möchten diese Arbeit ergänzen, weiterführen und vertiefen. Gleichzeitig soll ein kleiner Zyklus von Darstellungen der Tugenden von demselben Meister in einem Privathause in Appenzell in die Betrachtung mit-einbezogen werden. Auch diese Malereien wurden erst in unserer Zeit wieder ans Licht geholt und kürzlich ebenfalls restauriert⁶).

Der Bestand — Der Tugendenzyklus im Hause Ebneter-Kölbener

Nachdem die Ikonographie der Hagenbuchschen Malereien im Rathause von Fischer im wesentlichen geklärt worden ist — auf einige Darstellungen wird noch einzugehen sein — scheint es angebracht, zunächst den bisher nur kurz angezeigten Zyklus der Tugenden im Hause Ebneter-Kölbener am Landsgemeindeplatz nach erfolgter Renovierung etwas ausführlicher zu beschreiben. Es handelt sich hier zweifelsohne um das zweitbedeutendste Werk des Malers in Appen-

zell. Der Zyklus, der sich merkwürdig genug, in einem zu ebener Erde gelegenen Raum befindet, ist in zwei Vierergruppen auf zwei Wänden im Winkel zueinander angeordnet und umfasst die Darstellungen (von links nach rechts): Glaube, Hoffnung, Liebe, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Mässigkeit, Klugheit (Fürsichtigkeit) und Starkmut, also die drei göttlichen und die vier Kardinaltugenden, auf die gerade Zahl ergänzt durch die Barmherzigkeit. Durch den späteren Einbruch einer Türe und eines Fensters wurden leider die beiden äussersten Darstellungen, nämlich der Glaube und der Starkmut, zerstört, nur das Attribut des Glaubens, das Kreuz, blieb am Rande noch stehen⁷). Die beiden Vierergruppen werden nochmals in zwei Hälften geteilt durch grosse Henkelvasen, aus denen beblätterte Ranken steigen, die, sich mehrfach verästelnd und spiraling rollend, den Raum zwischen den Figuren füllen, sich bis hinter diese fortsetzen und schliesslich in Blüten auslaufen, die nicht naturalistisch gesehen, sondern aus verschiedenen Phantasieelementen zusammengesetzt sind. Ein Hintergrund, wie bei den Tugenddarstellungen im Rathaus, fehlt; an seine Stelle tritt das Rankenwerk als dekoratives, belebendes Element, ähnlich der Paradiesdarstellung im Rathaus. Die Figuren der Tugenden stehen alle barfüssig auf kleinen Rasenstückchen. Ihre Stellung zueinander ist symmetrisch, indem sich jeweils zwei einander im Dreiviertelprofil nach rechts und links gegenüberstehen. Hievon macht bloss die en face dargestellte Mässigkeit eine Ausnahme. Oben und unten werden die figuralen Darstellungen durch Schriftzeilen begrenzt (Text siehe unten).

Nun zu den erhalten gebliebenen Darstellungen im einzelnen:

1. Hoffnung: Diese Darstellung ist insofern bemerkenswert, als der Figur das Attribut (Schiff, Anker, erstes bei der Hoffnung im Rathaus vorhanden) fehlt. Die Ausführung, wie wir sie hier vor uns haben, eine weibliche Gestalt mit gefalteten Händen und aufblickendem Antlitz, in bittender Gebärde, kommt zwar vor, jedoch verhältnismässig selten⁸). Vielleicht hat der Maler hier in einem Fall das übliche Attribut weggelassen, weil die Bedeutung der Figur ja durch den darüberstehenden Vierzeiler hinreichend geklärt wird. (Abb. 1)

2. Liebe: Wie auf der Darstellung im Rathaus führt die weibliche Gestalt mit der Rechten ein Kind, trägt aber im Gegensatz zu jener in der rechten Hand statt eines weiteren Kindes das flammende Herz als weiteres Attribut. (Abb. 1)

3. Gerechtigkeit: Die Schilderung der Justitia als Figur mit Schwert und Waage ist die übliche und schliesst sich derjenigen im Rathaus an. (Abb. 1)



Abb. 1: Hoffnung - Liebe - Gerechtigkeit (Haus Ebneter-Kölbener)



Abb. 2: Barmherzigkeit - Mässigkeit - Klugheit (Haus Ebneter-Kölbener)

4. Barmherzigkeit: Diese Darstellung fällt nicht nur wegen der realistischen Schilderung aus dem Rahmen. Ergänzte man aus Gründen der Symmetrie den Zyklus der sieben Tugenden auf acht, so wurde als achte meist die Geduld dargestellt; als zeitgenössisches Beispiel kann etwa ein Stich des Virgil Solis dienen⁹). Hagenbuch indessen stellt die Barmherzigkeit dar, jedoch nicht wie üblich als Figur mit dem Palmzweig als Attribut (so bei Ripa), sondern indem er ein Werk der Barmherzigkeit, die Befreiung der Gefangenen, zeigt. Die Wahl des Themas ist wohl auf den Auftraggeber zurückzuführen; ob eine Anspielung auf zeitgenössische Ereignisse dabei mitbestimmend gewesen ist, muss dahingestellt bleiben. Das Thema wird von Hagenbuch durch einen in reduzierter Grösse dargestellten Mann realisiert, der in bittender Gebärde vor einer weiblichen Figur, welche die Barmherzigkeit darstellt, kniet. Die Hände sind gefesselt, ebenso trägt er eine Fussfessel, von der die beschwerende, die Flucht hindernde Kugel herunterhängt. Die Kette, an deren Ende ein enormes Vorhängeschloss hängt, wird von der Barmherzigkeit in der Linken gehalten, in der Rechten hält sie den dazu passenden ebenso überdimensionierten Schlüssel. Die Haltung der beiden Figuren, namentlich des Mannes, erinnert etwas an mittelalterliche Stifterbilder in Mariendarstellungen; das nunmehr, in der Renaissance, obsolet gewordene Thema taucht so in profanierter Form wieder auf. (Abb. 2)

5. Mässigkeit: Sie giesst aus einem mit der Rechten gehaltenen Henkelgefäß, das in der Form etwa an die beiden schon erwähnten Bodenvasen erinnert, Wasser in eine mit der andern Hand gehaltene flache Schale mit Wein. (Abb. 2)

6. Klugheit: Wie die Mässigkeit schliesst sich auch die Klugheit mit den Attributen der Schlange in der Rechten und des Spiegels in der Linken vollkommen den traditionellen Darstellungen an. (Abb. 2)

Anders als die Figuren im Rathaus sind diejenigen im Hause Ebneter-Kölbener nicht geflügelt. In der Malerei der Gewänder schliesst sich Hagenbuch an die Tugenddarstellungen im Rathaus an, wie etwa die gebauschten Rocksäume und die flatternden Bänder zeigen. Eine Ausnahme stellt das Gewand der Barmherzigkeit dar, das mit dem glatten Rock, der langen Schürze und dem Obergewand mit den aufgestellten Schulterstücken etwas an eine bäuerliche Tracht, wie sie in Appenzell heute noch getragen wird, erinnert. Diese im Vergleich zu den anderen realistischere Schilderung lässt es als möglich erscheinen, dass sich der Maler hier eines Modells bedient hat.

In der Anordnung des Zyklus scheint bemerkenswert, dass sich die Barmherzigkeit nicht an die drei göttlichen Tugenden, denen sie doch

am ehesten zugehört, anschliesst, sondern bei den Kardinaltugenden steht, während umgekehrt die Kardinaltugend Justitia, von den übrigen losgelöst, bei den göttlichen steht. Hier hat sich der Maler offenbar bewusst an das Vorbild seiner Darstellung im Rathaus gehalten, wo sich die Justitia ebenfalls den drei christlichen Tugenden anschliesst. Die zu Füßen der Reihe der Tugenden stehende Inschrift, in Antiqua-Majuskeln, lautet:

«Acht tugent schon . Die zieren wol ain christen man . Der sy alweg in eren hat . Der ist sae . . . h fr . . .»

Die jede Tugenddarstellung begleitenden Vierzeiler, in Fraktur, lauten:

Die Hoffnung

Die Hoffnung ist min Zuversicht
Zu dem das nach zu künftig ist
Kompt Es nit schon schnel und behend
So kompts doch gwus beßar ans End

Die Liebe

Min Hertz in Gottes liebe brünt
Gegen minem nechsten ist Entzunt
Zu dinen im vs freyem mut
Es sye im mit lib und Gut

Die Grechtigkeit

Die Grechtigkeit ich genent bin
Das ich ain jedem gib das sin
Wer mich veracht der kompt zu schand
On mich nit beston Mag lut nach Land

Die Barhertzigkeit

Dem Gfangnen und armen nechsten din
Sond wir gnedig und barhertzig sin
Welend wir das rich Gotz erlangen
Sönd wir trosten die armen und Gfangen

Die Mesigkeit

In Mass und Zall stand alle Ding
Dar zu ich mich Gar flysig zwing
Der Ordnung nehm ich Eben war
Damit ichs das zil nit überfar

Fürsichtigkeit

Vorm Anfang betracht ich das End
Damit ichs best Erfind behend
Uff das der Ruw nit sprech zu lest
Ich han gemaint es sy das best

Ikonologische Probleme bei den Bildern im Rathaus

Noch nicht befriedigend geklärt ist die Ikonologie einiger Wandmalereien Hagenbuchs im Rathaus, zu denen wir nunmehr wieder zurückkehren wollen. Lange Zeit umstritten war die Bedeutung des Bildes der wahren Religion. Egli glaubte hier eine Episode aus der Landesgeschichte, nämlich die Einforderung des Todfalls durch den Abt von St.Gallen zu sehen, die er mit einer weiteren, sagenhaften Episode verknüpfte¹⁰). Der Hintergrund des Bildes stelle die Ebenalp und die Burg Rachenstein in Schwende, deren Existenz nach neueren Forschungen allerdings keineswegs gesichert ist, dar¹¹). Gegen diese Deutung erhob Fischer gewichtige Bedenken, ihm gelang es später auch, die wirkliche Bedeutung zu finden¹²). Wir haben dem wenig mehr beizufügen. Was die Landschaft anbelangt, kann sie unmöglich im Appenzellerland lokalisiert werden. Die Ebenalp und der Standort der angeblichen Burg Rachenstein sind nicht miteinander sichtbar, wie ein Augenschein an Ort und Stelle zeigt. Blaue Farbspuren und fragmentarische Umrisslinien zeigen ausserdem, dass rechts von dem Gebüsch bei der «Burg» ein See dargestellt war, der in der Wirklichkeit keine Entsprechung findet. Hagenbuch beherrschte die seit Dürer und der Donauschule zum Durchbruch gekommene topographisch genaue Schilderung der Landschaft durchaus, wie sein Tafelbild der Schlacht am Stoss im Rathaus beweist¹³). Hier aber handelt es sich um eine blosse Phantasielandschaft, um ein dekoratives Versatzstück zur Füllung des Hintergrunds, wie wir sie ähnlich bei der Darstellung der Tugenden finden. Was die weibliche Figur in dem zerlumpten Gewand anbelangt, verweist Fischer auf ähnliche zeitgenössische Darstellungen in der Westschweiz. Bekannt wurde sie durch ihre Reproduktion in den «Icones» von Theodor Beza, die 1580 erstmals erschienen¹⁴). Der Name Beza verweist auf eine frühere Darstellung, die erste uns bekannte, nämlich auf seine erstmals 1561 erschienene «Confession de la foy chrestienne»¹⁵); sie folgt dort dem Vorwort. Der Schlüssel zum Emblem wird in einem Zehnzeiler in französischer Sprache gegeben. Derselbe Text erscheint dann in den späteren lateinischen Ausgaben der «Confession» ebenfalls übersetzt, erstmals 1563, merkwürdigerweise ohne das Bild, später mit diesem. Er fand auch Eingang in Bezas «Poemata» und wie bereits erwähnt, in die «Icones». Er lautet wie folgt¹⁶):

Quaenam sic lacero vestita incedis amictu?
Relligio, summi vera Patris soboles.
Cur vestis tam vilis? opes contemno caducas.
Quis liber hic? Patris lex veneranda mei.
Cur nudum pectus? decet hoc candoris amicam.

Cur innixa cruci? Crux mihi sola quies.
 Cur alata? homines doceo super astra volare
 Cur radians? mentis discutio tenebras
 Quid docet hoc frenum? mentis cohære furores
 Cur tibi mōrs premitur? mors quia mortis ego.

Die Schlusszeile stimmt mit den noch erhaltenen Schriftfragmenten auf dem Hagenbuchschen Bilde «tur ... mors ... mortis ego» völlig überein, womit die von Fischer gegebene Deutung des Bildes, die sich nunmehr auch chronologisch zwanglos einreihen lässt, endgültig gesichert ist. Das Bild wurde wohl von einem der überzeugtesten Anhänger der Reformation in Appenzell in Auftrag gegeben, und wenn wir in dem Mann in der linken Bildhälfte den Stifter sehen dürfen, wie Fischer vermutet, so entspricht dem die markante Geste der linken Hand mit dem betonten Hinweis auf die «wahre Religion». Bemerkenswert an der ganzen Sache ist allenfalls, dass hier neben der gewiss dominierenden zwinglischen Richtung der Reformation auch der Einfluss der calvinischen, die ja gerade um diese Zeit eine massive Expansion erlebte, spürbar wird. Dass der Name des Genfer Reformators in Appenzell bekannt war, belegt auch eine Kritzelei in der Pfarrkirche zu Appenzell aus dieser Zeit¹⁷⁾. (Abb. 3, 4)

Emblematischen Charakter wie die «wahre Religion» hat auch das Bild der Tullia; es erscheint erstmals als Emblem um die Mitte des 16. Jahrhunderts in einem Buch des Bartholomäus Anulus¹⁸⁾. Die über den Leichnam ihres Vaters ihrem Geliebten entgegenrasende Tullia symbolisiert die widersinnige Liebe. (Abb. 5)

Das Bild in der südwestlichen Ecke des grossen Ratssaales ist von Fischer als Allegorie der Gerechtigkeit gedeutet worden¹⁹⁾. Da die Justitia sich bereits einmal, in der nordwestlichen Ecke, vorfindet, fragt es sich, ob das erstgenannte Bild nicht noch etwas anderes aussagt. Zwar lassen sich die Waage mit dem Zirkel als Attribut der Justitia deuten, ebenso die Kugel, auf der sie steht, und die in diesem Fall als Erdkugel zu interpretieren wäre. Eine verwandte Darstellung der Justitia auf einer Kugel fand sich einst in einem Relief an einem Haus in St.Gallen²⁰⁾. Der Justitia Hagenbuchs aber fehlt das traditionelle Attribut des Schwerts. Kugel und Waage sind auch Attribute des Glücks²¹⁾. Unklar ist die Bedeutung der Figur in der rechten Bildhälfte, von Fischer als eidschwörender Mann bezeichnet. Die Beinstellung erscheint diesem Akt allerdings wenig angemessen. Uns gemahnt die in der Luft schwebende Figur in ihrer Kleinheit eher an einen in den Fängen der Fortuna zappelnden Hampelmann, wenngleich diese Interpretation mangels Vergleichsobjekten blosse Hypothese bleiben muss. Dass das Glück in dem Bilde eine

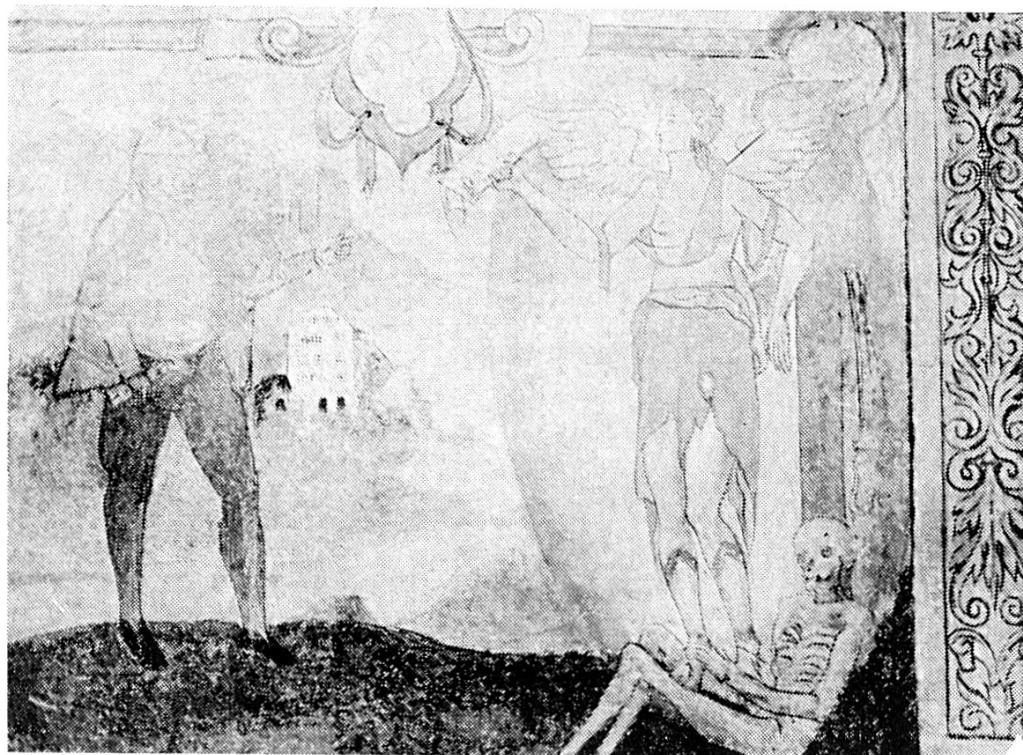


Abb. 3 (oben):
Die wahre
Religion



Abb. 4 (links):
Die wahre Religion
(aus Bezas
«Confession»)

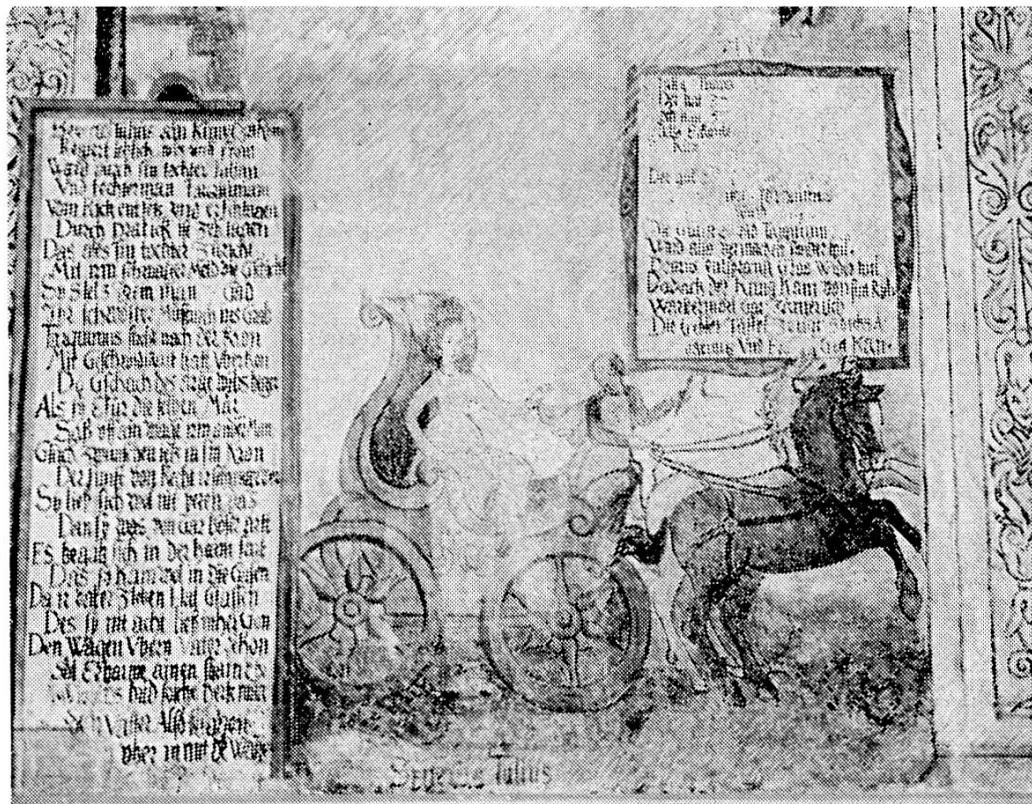
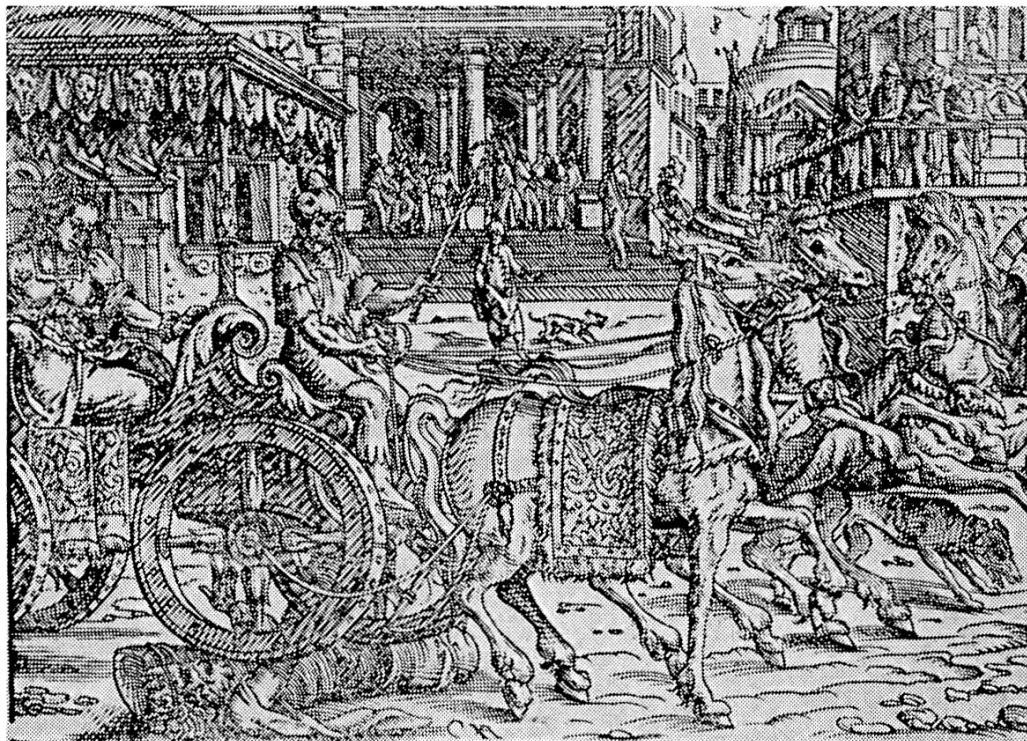


Abb. 5: Tullia fährt über den Leichnam ihres Vaters

Abb. 6: Tullia fährt über den Leichnam ihres Vaters (aus Jost Ammanns Livius-Illustrationen)



Rolle spielt, scheint auch aus dem nur fragmentarisch erhaltenen Schriftband hervorzugehen, wo das Wort «Glück» neben dem Wort «Gerechtigkeit» gerade noch lesbar ist. Wir neigen dazu, in dem Bilde, auch wegen seines streng symmetrischen Aufbaus, eine Kontamination von «Gerechtigkeit» und «Glück» zu sehen. Auf welche Weise diese Begriffe zusammengefügt wurden, hätte wohl die nicht mehr erhaltene Inschrift Auskunft gegeben. (Abb. 7)

Noch schwieriger zu deuten ist das Bild nebenan, das Fischer mit einigen guten Gründen als Allegorie des gerechten und ungerechten Richters interpretiert. Die traditionelle Attributenlehre führt hier kaum weiter. Die Krone in der Rechten der Zentralfigur kann den Sieg symbolisieren, hier offenbar denjenigen des gerechten ewigen über den ungerechten zeitlichen Richter. Das Instrument in der Linken der Figur sah Fischer als Peitsche; zwangloser in den Bildsinn einordnen liesse sich eine Deutung als Szepter, eines Attributs der Justitia. Die übrigen «Attribute» stehen in einem engen Zusammenhang mit dem Text, so das Glas des Bauern rechts mit dem «Wein», der Feuerstrahl aus dem Mund der von Fischer als Weibel gedeuteten Person mit den «guten Worten». Zu fragen ist wiederum, ob die Darstellung nicht einen mehrfachen Bildsinn aufweist. So neigen wir dazu, in den vier männlichen Figuren auch eine Darstellung der vier Stände Geistlichkeit, Adel, Bürger und Bauer zu sehen. Dass hiebei der Bürger auch eine Waffe trägt, ist für ein freies Land wie Appenzell selbstverständlich und widerspricht unserer Interpretation nicht. (Abb. 8)

Die Vorlagen der Hagenbuchschen Wandbilder

Hagenbuch war, darüber muss man sich keine Illusionen machen, ein Künstler von provinziellem Niveau, und niemand wird erwarten, er habe seine Bildkompositionen selber erfunden. Vielmehr hat er sich, wie andere Kleinmeister seiner Zeit, an Vorlagen gehalten, die dank der im 16. Jahrhundert im deutschen Raum zur Virtuosität entwickelten graphischen Techniken des Holzschnitts und Kupferstichs leicht verfügbar waren. Er hat diese Vorlagen allerdings keineswegs sklavisch kopiert; oft haben sie ihm kaum mehr als eine allgemeine Anregung gegeben, häufig sind auch einzelne Elemente aus der Vorlage in anderer Anordnung wieder zusammengefügt. Die Umsetzung ins Wandbild erforderte selbstverständlich auch eine radikale Vereinfachung des Formenreichtums der für die Nahsicht berechneten grafischen Blätter.

Fischer vermutet generell Illustrationen der Spätrenaissance als Vorbilder, was in der Tat zutrifft. Als wichtigste Vorlagen der bibliischen Szenen, die über die Hälfte der Bilder ausmachen, kommen drei

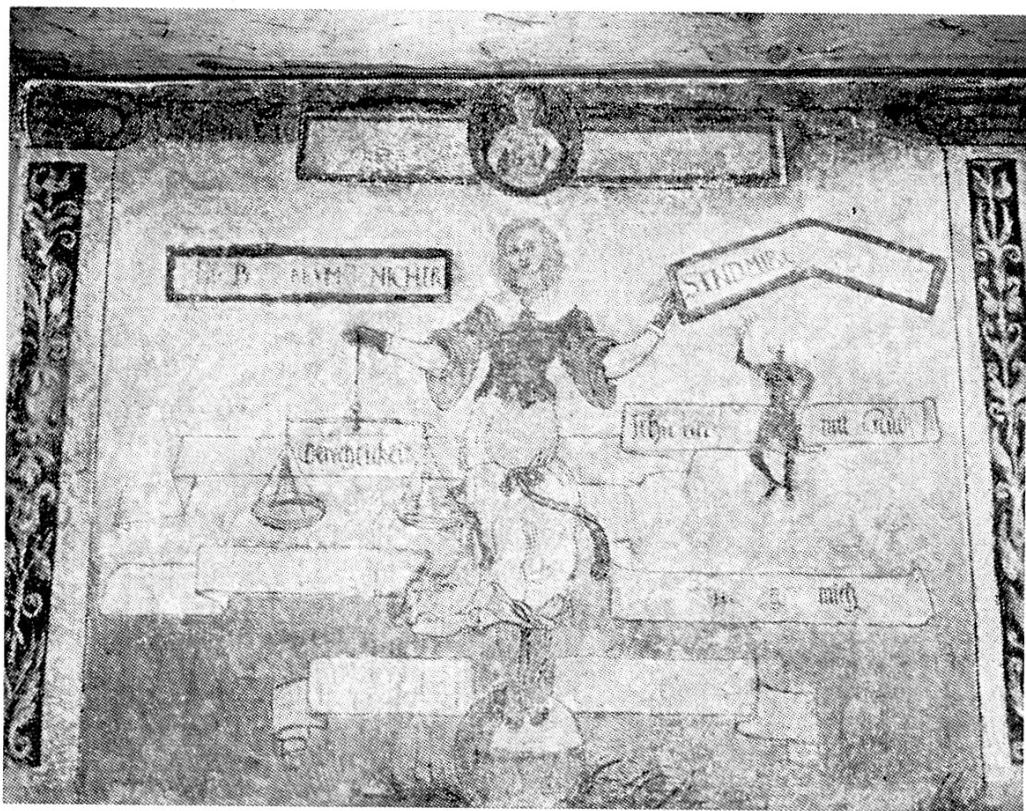
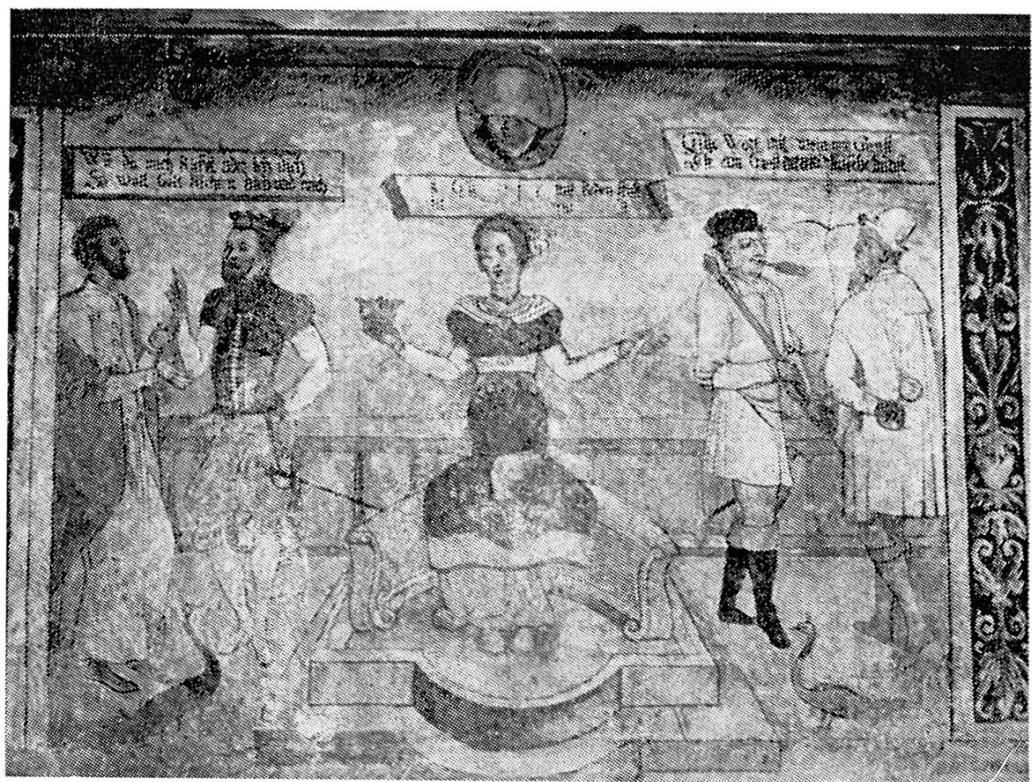


Abb. 7: Gerechtigkeit und Glück

Abb. 8: Gerichts allegorie



zeitgenössische Sammlungen von Bibelillustrationen in Frage, nämlich die z. T. auf die berühmten Illustrationen Holbeins zurückgehenden «Biblischen Historien» von Hans Brosamer aus dem Jahre 1552, die «Biblischen Figuren» des Virgil Solis von 1562 und die zwei Jahre später erschienenen «Neuen Biblischen Figuren» von Johann Bockisperger und Jost Ammann²²). Die Abhängigkeit Hagenbuchs von diesen Vorlagen soll nun Bild für Bild untersucht werden.

1. Kreuzigung: Bei diesem Hauptthema der sakralen Malerei der niederländischen und deutschen Renaissance lässt sich ein bestimmtes Vorbild naturgemäß nur äußerst schwer nachweisen, umso mehr als Hagenbuch, falls er überhaupt Stichvorlagen verwendet hat, ihren überquellenden Detailreichtum radikal vereinfachen musste. Es ist denkbar, dass sich der Maler in diesem einen Fall auch auf selbst angefertigte Skizzen oder Erinnerungen von Tafelbildern, die er während seiner Lehrjahre gesehen haben mag, stützte. Die drei eingangs erwähnten Sammlungen von Bibelillustrationen können jedenfalls für dieses Thema nicht unmittelbares Vorbild gewesen sein. (Abb. 9)

Abb. 9: Kreuzigung

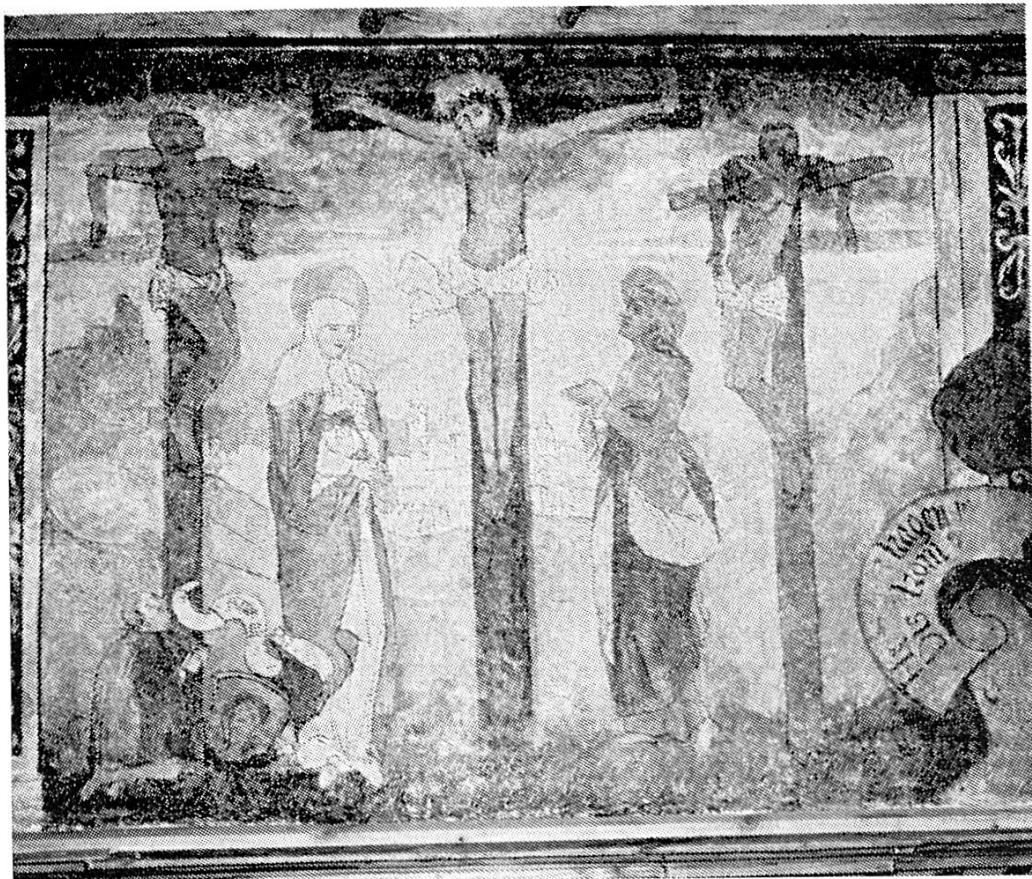
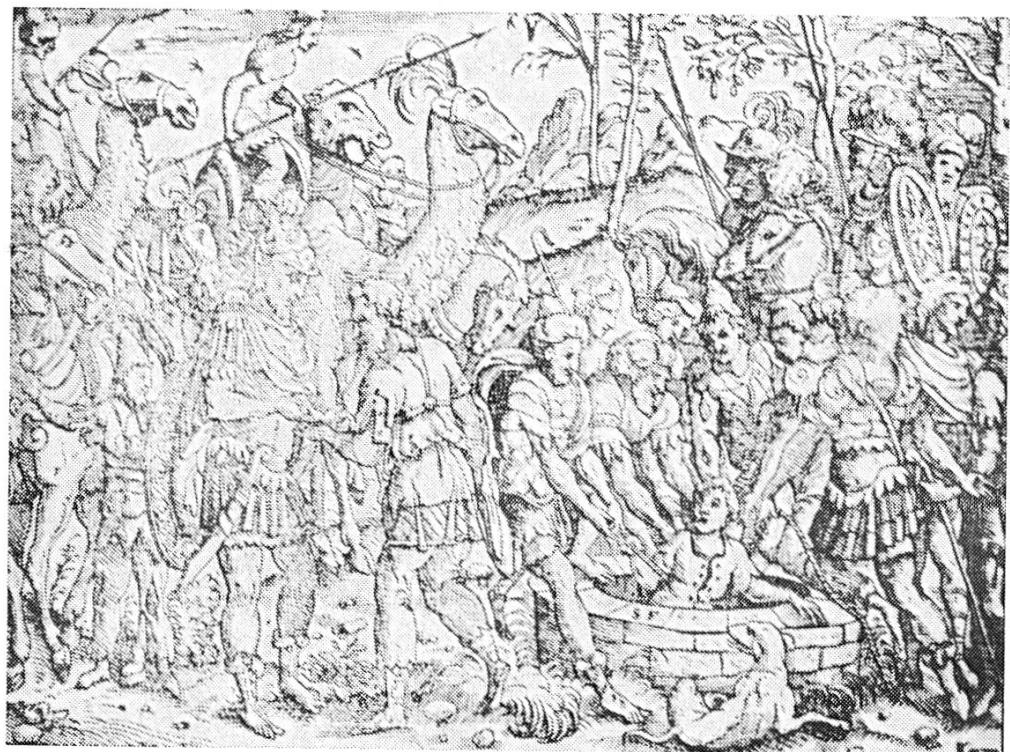




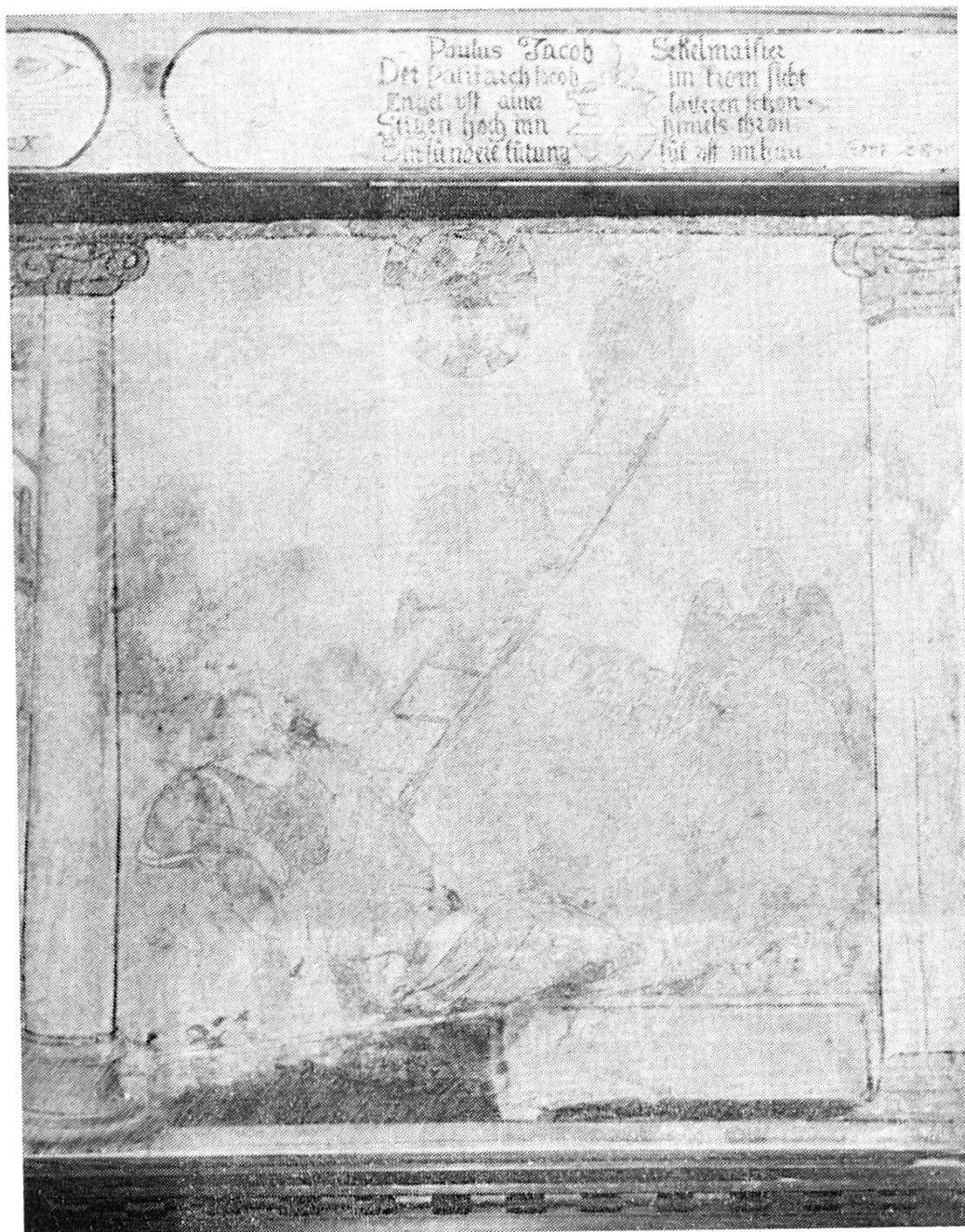
Abb. 10: Verkauf Josephs

Abb. 11: Verkauf Josephs (nach Bockspurger-Ammann)



2. Verkauf Josephs: Hier hat unzweifelhaft der Holzschnitt von Bocksperger-Ammann unmittelbar als Vorbild gedient, die Ähnlichkeit geht gelegentlich bis in Einzelheiten, wenn auch der Personenkreis reduziert wurde und viele Details weggelassen werden mussten. Hagenbuch hält nicht viel von historisierender Darstellung: so erhält die Gruppe um den Brunnen statt der Harnische zivile Gewänder und der Mann unterhalb des Stifterbildnisses bekommt aktualisierend ein keckes Renaissancebarett mit langer Feder aufgesetzt. (Abb. 10, 11)

Abb. 12: Traum Jakobs von der Himmelsleiter



3. Jakobsleiter: Grössere Abweichungen von den Illustrationen der drei Sammlungen, namentlich in der Darstellung der Engel, zeigen, dass sie Hagenbuch nicht unmittelbar als Vorbild gedient haben. Auffallende Aehnlichkeit weist das Bild dagegen mit dem Glasgemälde einer um 1560 zu datierenden Allianzscheibe des Stifters Pali Jacob mit Katharina Gartenhauser auf²³). (Abb. 12)

Abb. 13: Der barmherzige Samariter

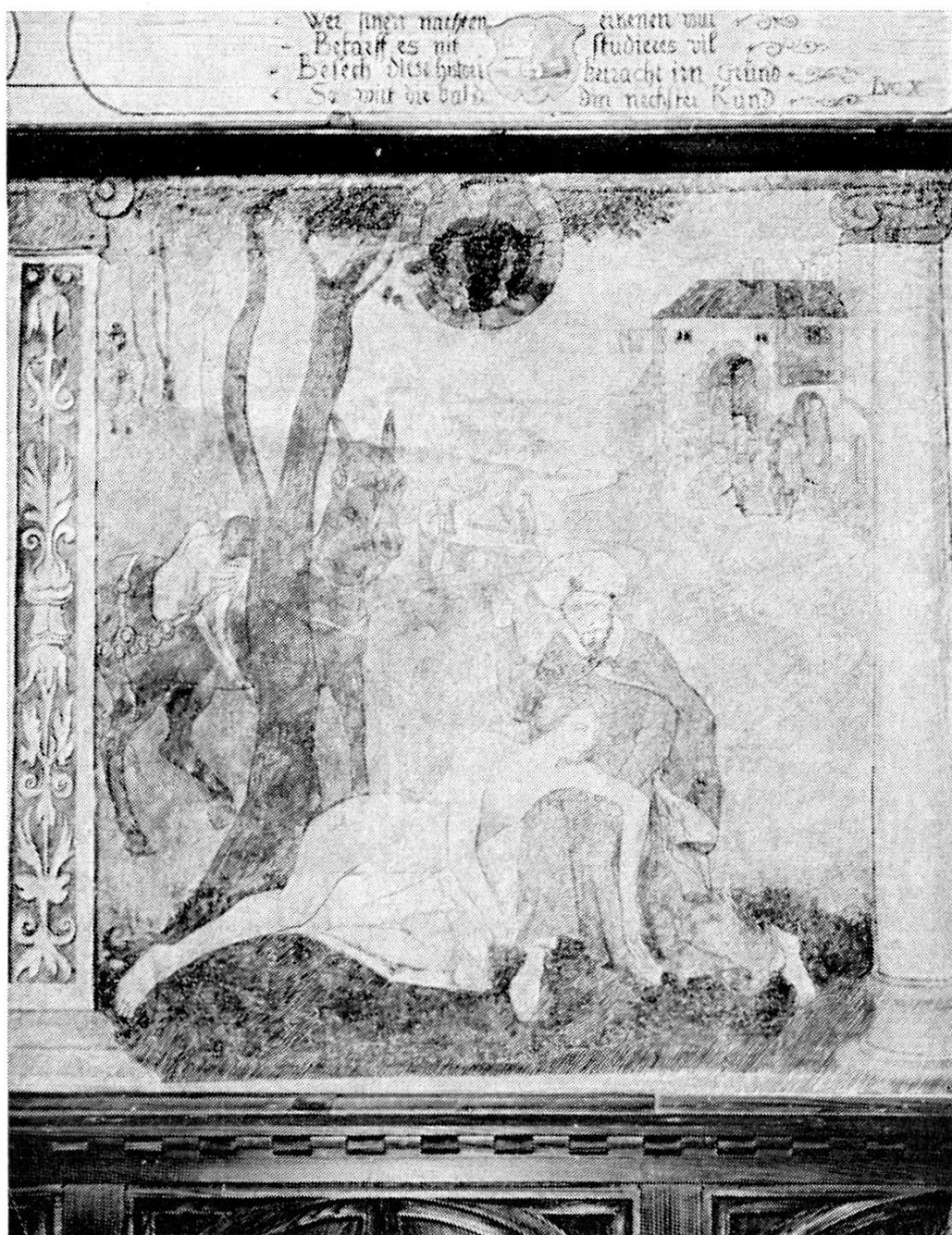




Abb. 14: Der barmherzige Samariter (nach Bocksperger-Ammann)

4. Barmherziger Samariter: Bei dieser Darstellung hat wiederum Bocksperger-Ammann Pate gestanden, doch wird die Komposition entscheidend verändert. Die bei Bocksperger den Vordergrund bildende, in einer Dreieckskomposition eng verschachtelte Gruppe Verwundeter — Samariter — Baum — Esel löst Hagenbuch auf, indem er das bei Bocksperger links von der zentralen Gruppe stehende Gehölz weglässt und an deren Stelle den Baum und das daran angebundene Reittier setzt. In den frei werdenden Mittelgrund kommen die eine Brücke überschreitenden Figuren des Priesters und Leviten, die bei Bocksperger im Vordergrund rechts und kaum sichtbar im Hintergrund links zu finden sind, letzteren verwandelt Hagenbuch in einen fernen Zuschauer. In der Darstellung des Wirtshauses und der sich davor abspielenden Szene hält sich Hagenbuch einigermaßen an das Vorbild. Die abgeänderte Komposition ist sicherlich nicht weniger effektvoll als die Vorlage. (Abb. 13, 14)

5. Kluge und törichte Jungfrauen: Die Gestaltung des Themas der zehn Jungfrauen in den drei Vorlagen ist völlig verschieden von derjenigen Hagenbuchs. Einzelheiten der Komposition, insbesondere das mittlere turmhähnliche Haus mit seinem farbigen Mauerwerk, der Terrasse und dem achteckigen Obergeschoss mit seinen Arkaden, fer-

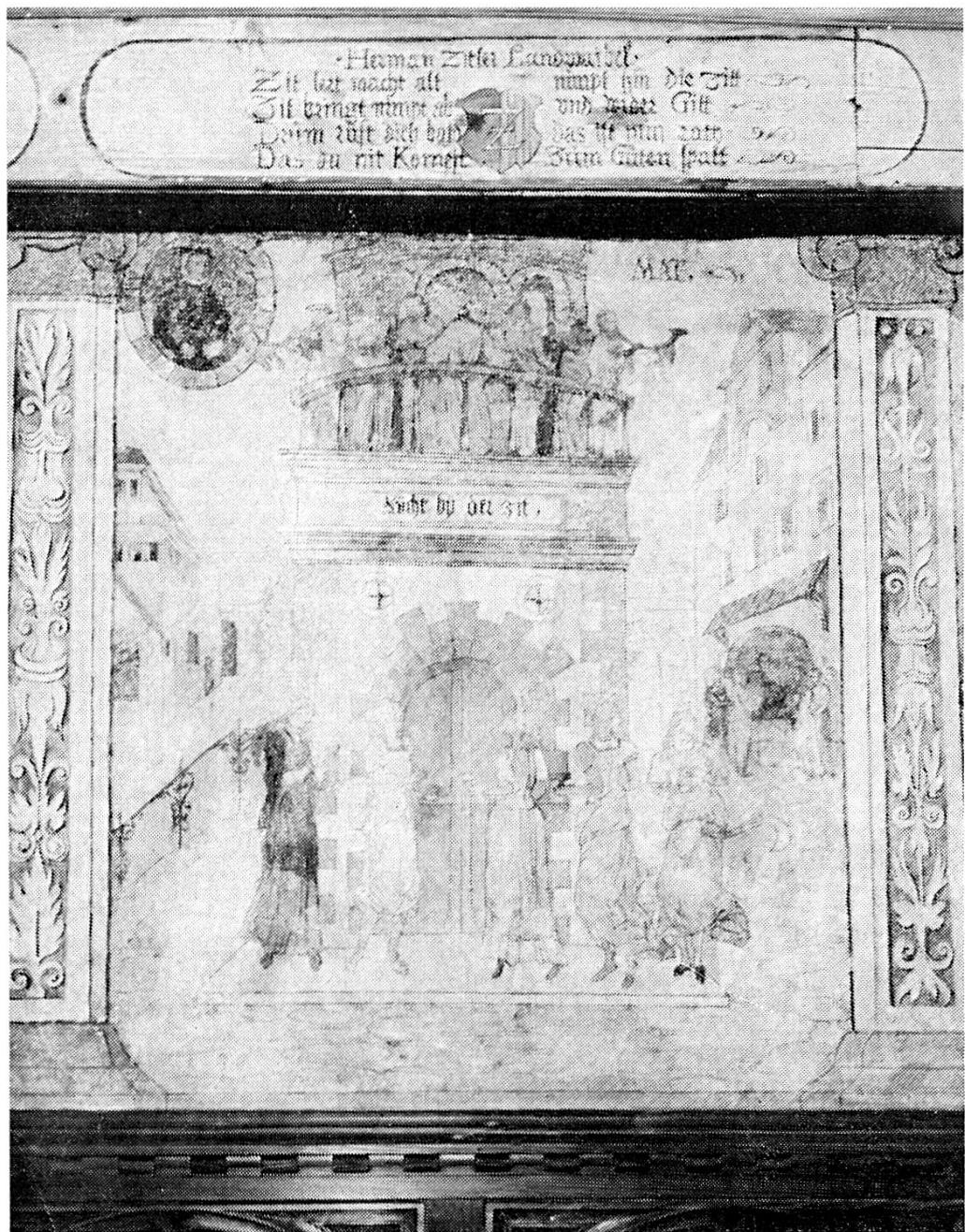
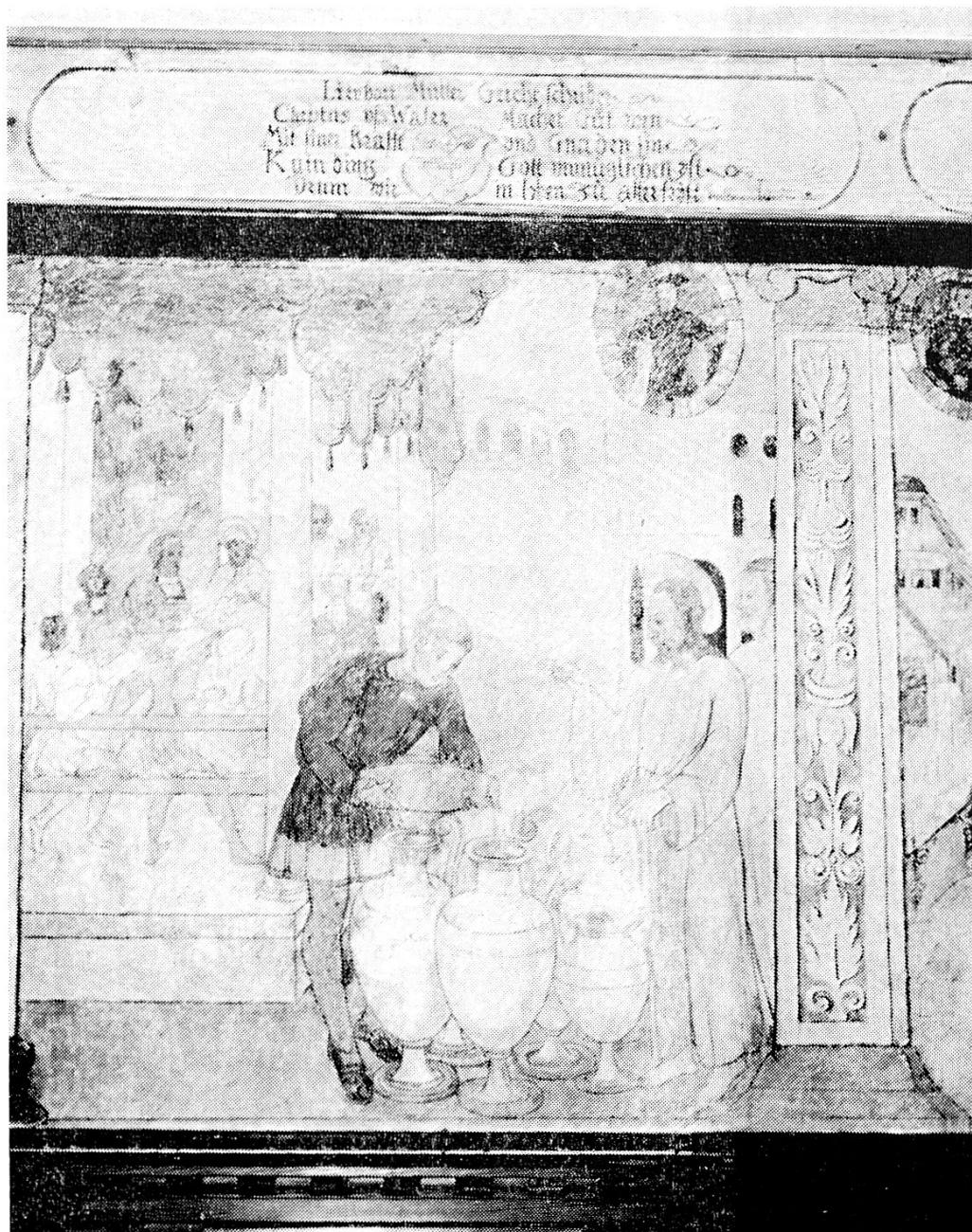


Abb. 15: Die klugen und die törichten Jungfrauen

ner die strenge Perspektive und Details wie das schmiedeiserne Gitter links verweisen auf italienische Vorbilder. Nach Réau soll allerdings dort das Thema unbekannt sein, was jedoch unserer These nicht unbedingt widersprechen muss, da Hagenbuch noch bei anderen Gemälden ganz eklektisch verfahren ist und Elemente aus verschiedenen Vorlagen zusammengefügt hat²⁴⁾. Woher er das in der italienischen Renaissance häufig auftretende Kompositionsschema mit

einem beherrschenden Mittelbau, zwei Gassen und zwei sich anschliessenden, perspektivisch stark verkürzten Häuserreihen nun genau übernommen hat, ist unter diesen Umständen allerdings kaum feststellbar. Die Vermittlung ist wohl indirekt geschehen, entweder durch einen deutschen Renaissancemeister oder aber vielleicht durch den Auftraggeber, der zu Solldiensten im Welschland geweilt haben mag. (Abb. 15)

Abb. 16: Hochzeit zu Kana



6. Hochzeit zu Kana: Das Bild geht, mit kleineren Veränderungen in Details, unmittelbar auf die entsprechende Darstellung bei Virgil Solis zurück. (Abb. 16, 17)



Abb. 17: Hochzeit zu Kana (nach Virgil Solis)

7. Samson und Dalila: Die Hauptgruppe mit Dalila, dem schlafenden Samson, den ihm das Haupt scherenden Diener, sowie dem Tisch mit den Gefässen schliesst sich ziemlich genau an das Vorbild Bocksperger-Ammann an. Verändert, und zwar nicht sehr geschickt, ist der Bildteil rechts der Hauptgruppe. Die Philister, die bei Bocksperger auf den Wink der Dalila hin von dem Platz vor dem Palast über eine Treppe zum Schauplatz des Geschehens strömen und dessen Dramatik steigern, stehen bei Hagenbuch etwas unmotiviert und als einigermassen teilnahmslose Zuschauer auf einer Estrade innerhalb des Raumes. Diese Bildpartie hat Hagenbuch der sonst ziemlich abweichenden Illustration des Themas von Solis entnommen. (Abb. 18, 19)

8. Untergang Pharaos im Roten Meer. Das schlecht erhaltene Bild lehnt sich ebenfalls an Bocksperger-Ammann an. Das linke Bilddrittel ist weggelassen, die Haltung des in der Mitte stehenden Moses etwas verändert. Mehr Raum als das Vorbild widmet Hagenbuch der Schilderung des von den Wasserfluten bedrängten ägyptischen Heeres, wobei eine sehr merkwürdige Aenderung zu bemerken ist.



Abb. 18: Samson und Dalila

Die antiken Harnische des Holzschnitts werden bei Hagenbuch zu mittelalterlichen Ritterrüstungen. Wir möchten hierin eine vielleicht vom Auftraggeber veranlasste Aktualisierung des historischen Ereignisses sehen. Solche Rüstungen trugen ja die Feinde der Appenzeller in ihren Freiheitskriegen. Sie wie die Aegypter als Verkörperung des Prinzips des Bösen zu deklarieren und sich selbst den Israeliten,

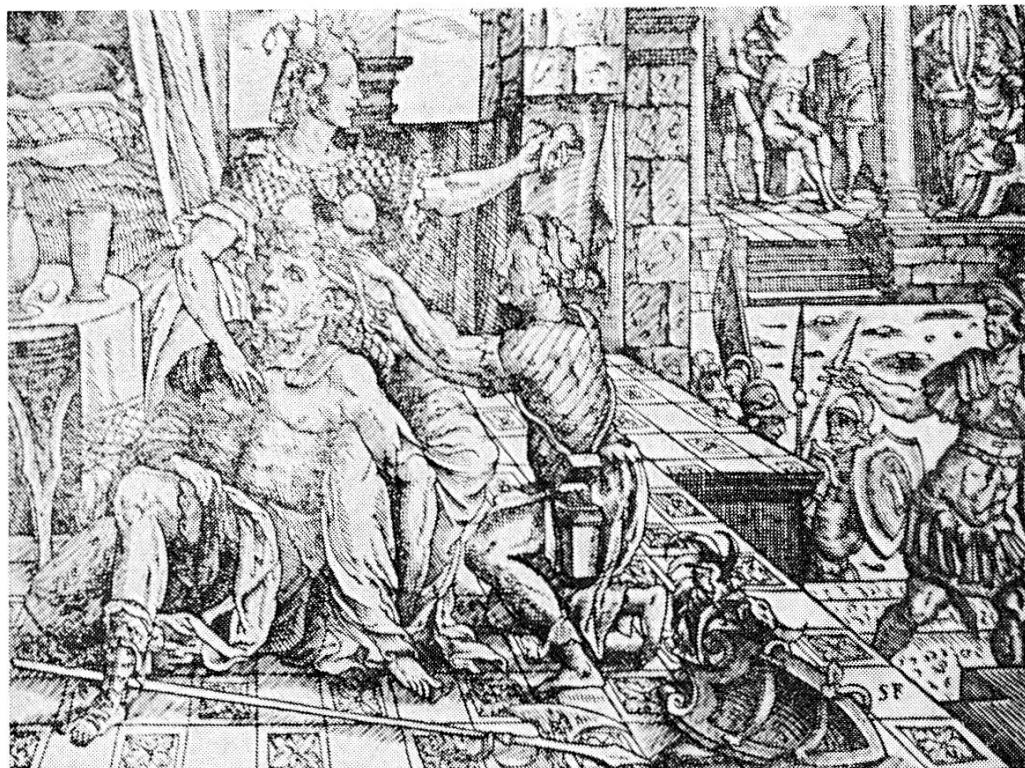


Abb. 19: Samson und Dalila (nach Bocksperger-Ammann)

dem auserwählten Volke Gottes, gleichzusetzen, erscheint als unbewusstes Motiv hinter der Darstellung. Gerade bei sich ihrer Eigenart bewusst werdenden und um ihre Unabhängigkeit kämpfenden Völkern spielen solche Auserwählungs-ideologien mit Analogien zum alten Testament allezeit, gerade auch im konfessionellen Zeitalter, eine grosse Rolle. Vergessen wir nicht, dass eben zu der Zeit, da Hagenbuch die Rathausmalereien schuf, die Appenzeller die letzten Rechte des Abtes von St.Gallen, den Todfall, ablösten²⁵). Die Streitigkeiten darum hielten die Erinnerung an die siegreich bestandenen Freiheitskriege lebendig. (Abb. 20, 21)

9. Enthauptung des Holofernes: Die Darstellungen des Themas bei unsren drei Illustrationen, die sonst meist nicht unerheblich voneinander abweichen, erweisen sich hier als voneinander abhängig, ein Unterschied lässt sich hauptsächlich in dem zunehmenden Detailreichtum der späteren Illustrationen feststellen. Dass eine oder wahrscheinlich zwei oder drei Hagenbuch zum Vorbild gedient haben müssen, ist offenkundig, einen dominierenden Einfluss einer einzigen von ihnen anzunehmen, dürfte unter den geschilderten Umständen schwierig nachzuweisen sein. (Abb. 22–25)

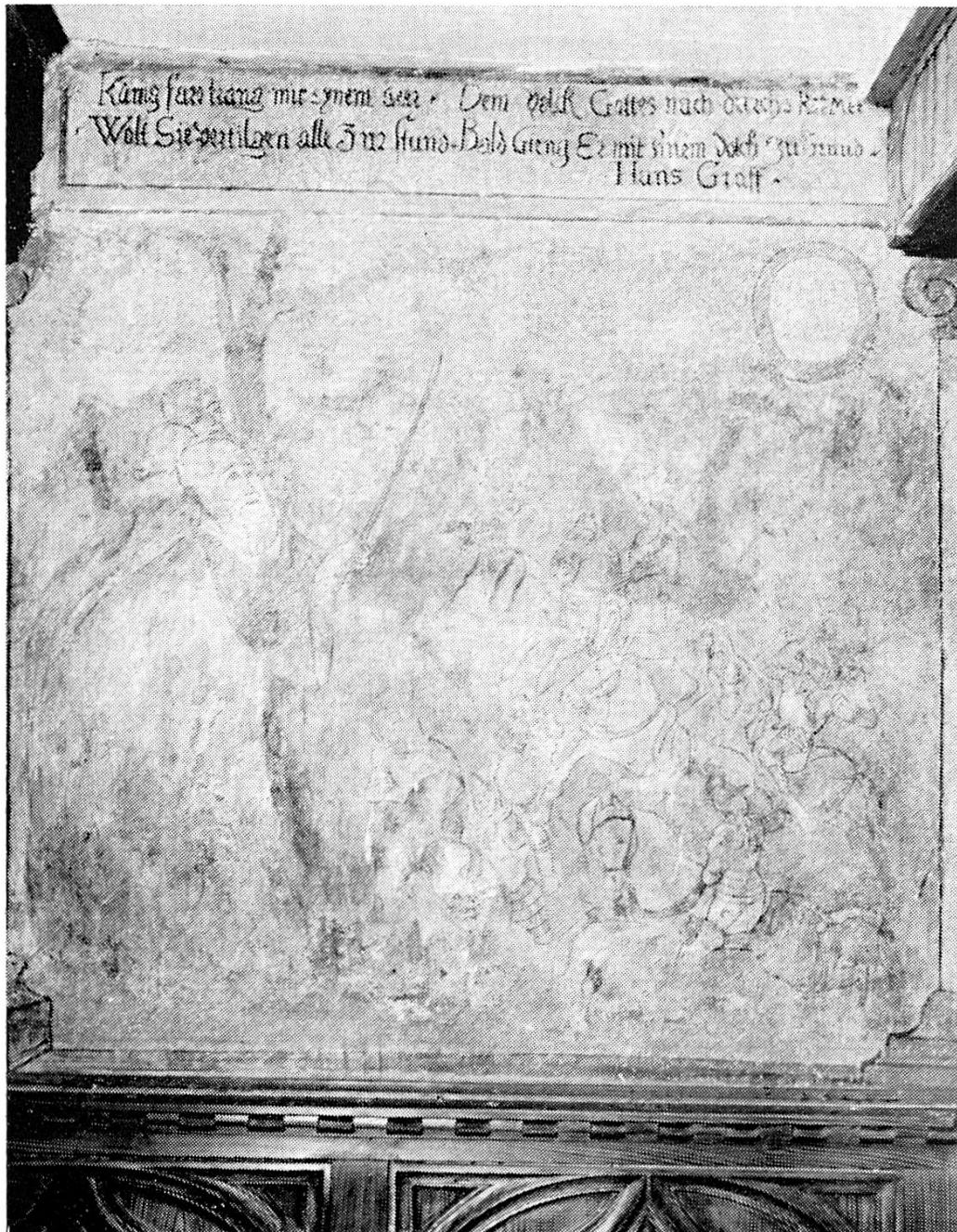


Abb. 20: Untergang Pharaos im Roten Meer

10. Josua und Caleb: Die Darstellung dürfte auf Bocksperger-Ammann zurückgehen, wegen der Palme, an der zwar statt Datteln Birnen hängen, und des Apfelbaumes, die bei Brosamer und Solis, deren Darstellung sonst ähnlich ist, nicht vorkommen. Die belebte Hintergrundszene bei Bocksperger fehlt allerdings im Wandbild gänzlich. Wie schon anderswo, nimmt Hagenbuch bei der Bekleidung der dargestellten Personen grössere Änderungen vor. (Abb. 26, 27)



Abb. 21: Untergang Pharaos im Roten Meer
(nach Bocksperger-Ammann)

11. Taufe Jesu: In der Darstellung der Hauptfiguren hat augenscheinlich Brosamer Pate gestanden. Leicht verändert ist die Stadt im Hintergrund, weggelassen hat Hagenbuch den in den Wolken schwebenden Gottvater. Hinzugefügt hat er dagegen rechts eine Menschengruppe, vielleicht nach einer entsprechenden Gruppe in der sonst wesentlich andersartigen Illustration des Themas durch Solis. (Abb. 28, 29)

12. Daniel in der Löwengrube: Die bei Solis und Bocksperger fehlende Darstellung des Themas fußt auf dem Holzschnitt Brosamers, der wiederum ganz von Holbein abhängig ist. Die Haltung der Personen ist leicht verändert, die Zahl der Löwen im Wandgemälde etwas reduziert. Tiere naturgetreu zu malen war Hagenbuchs Stärke nicht und so mochte er sich, wo immer möglich, auf das Notwendige beschränken. Den Kessel, in dem Habakuk Daniel die Mahlzeit bringt, muss man sich offenbar zwecks Warmhaltung der Speise unter einem Tuch versteckt vorstellen. (Abb. 30, 31)

13. Adam und Eva: Die den langen Raum zwischen und über den Fensterbögen der Nordseite zierende Darstellung der Stammeltern im Paradies geht auf einen Holzschnitt Bockspergers, der wiederum einem von Solis verpflichtet ist, zurück²⁶). Die Hochrenaissance, etwa Dürer, hatten das Paar immer stehend abgebildet. Bei Solis und

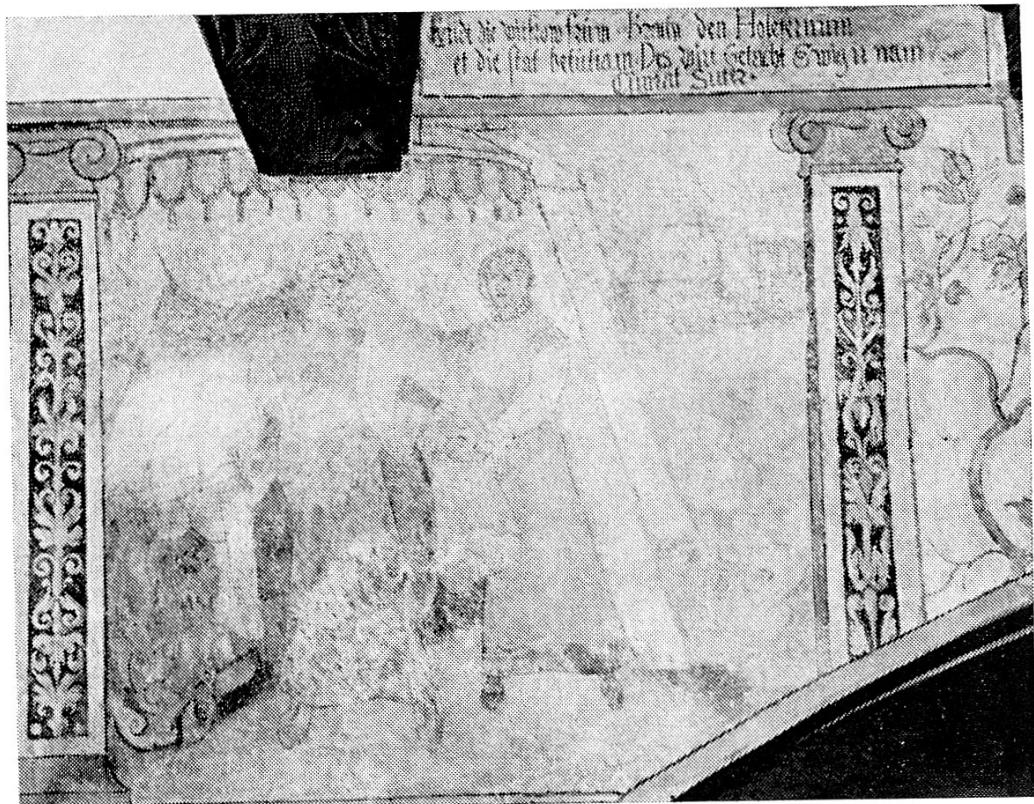


Abb. 22: Enthauptung des Holofernes durch Judith

Abb. 23: Enthauptung des Holofernes (nach Hans Brosamer)

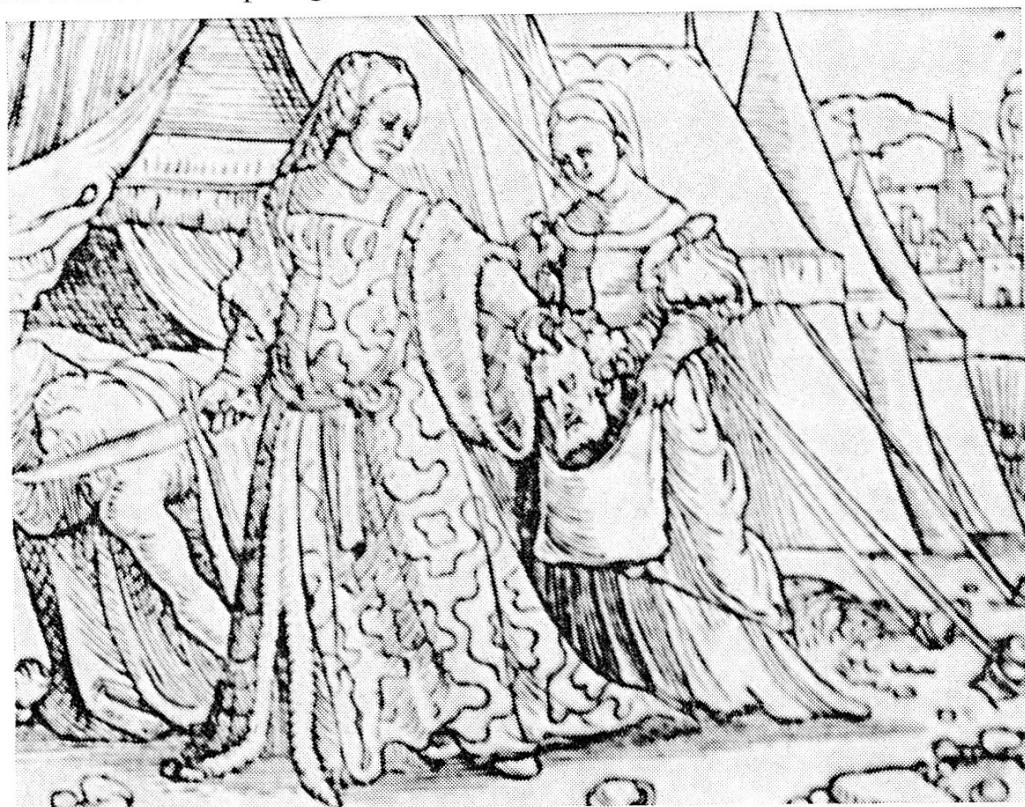




Abb. 24: Enthauptung des Holofernes (nach Virgil Solis)

Abb. 25: Enthauptung des Holofernes (nach Bocksperger-Ammann)



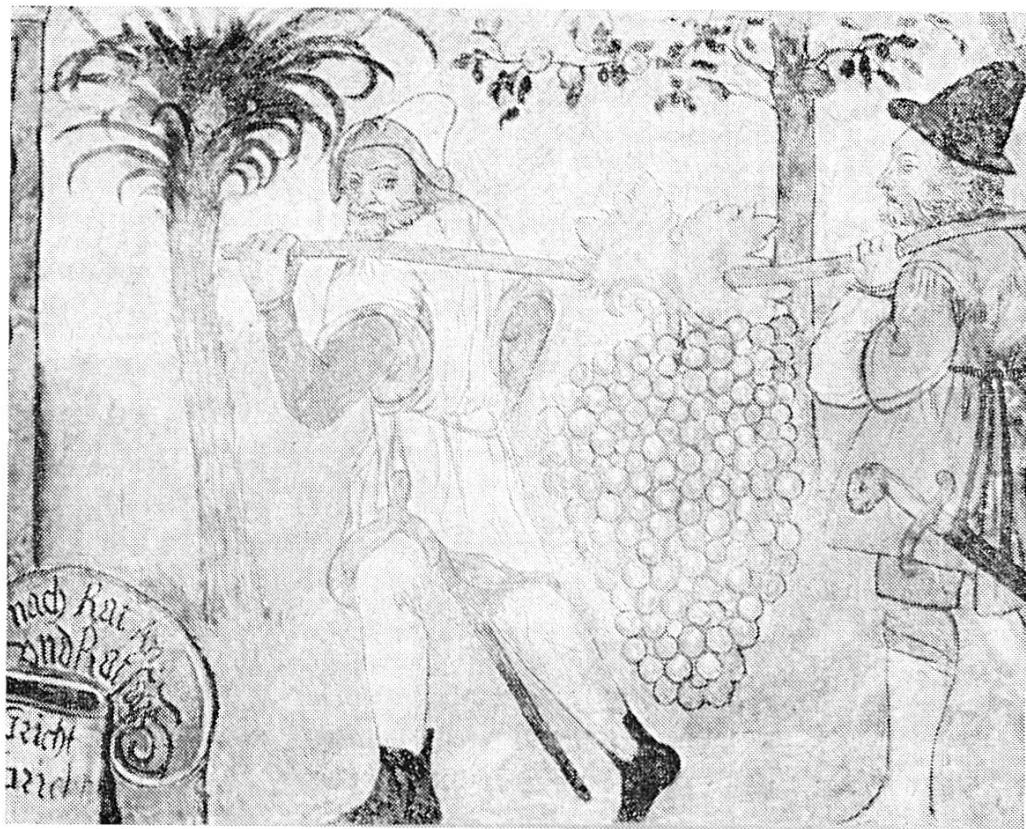


Abb. 26: Josua und Caleb (Kundschafter)

Abb. 27: Josua und Caleb (nach Bockspurger-Ammann)





Abb. 28: Taufe Jesu

Abb. 29: Taufe Jesu (nach Hans Brosamer)

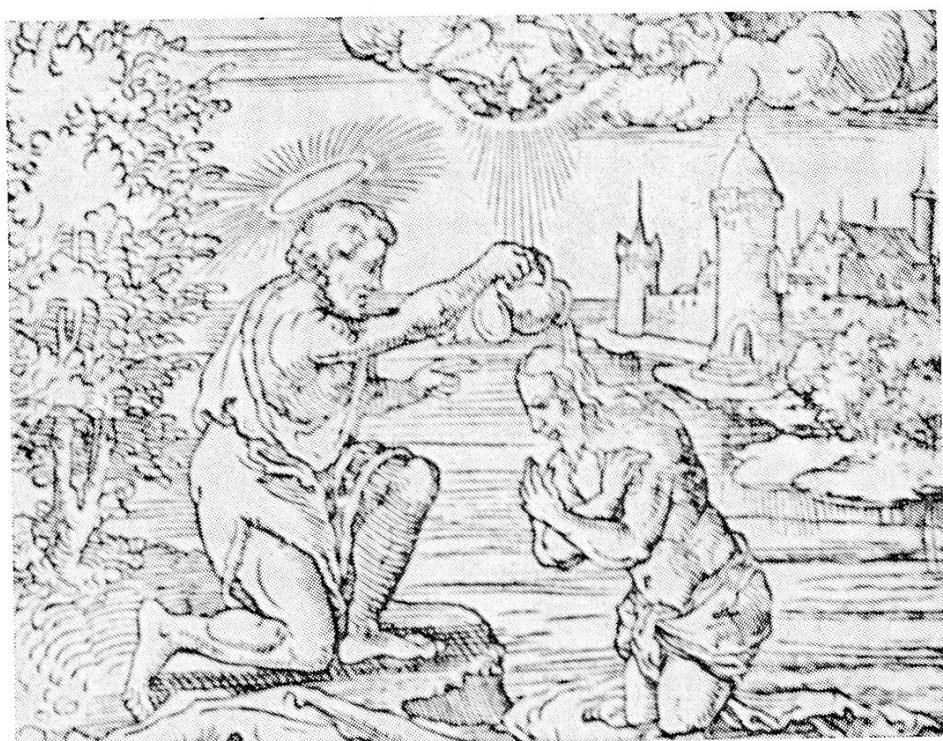




Abb. 30: Daniel in der Löwengrube

Abb. 31: Daniel in der Löwengrube (nach Hans Brosamer)



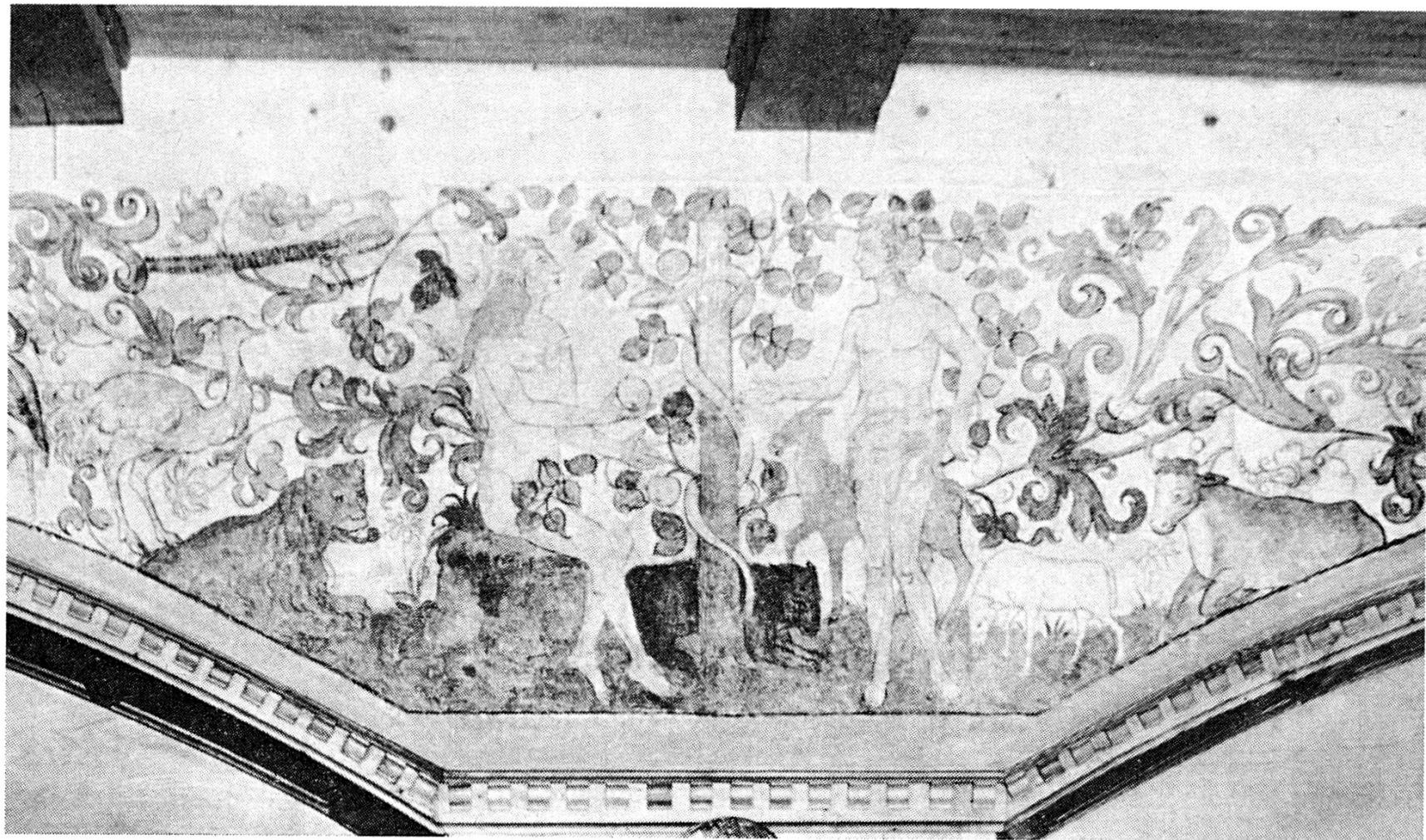


Abb. 32: Adam und Eva im Paradies



35

Abb. 33: Glaube (Rathaus)



Abb. 34: Hoffnung (Rathaus)



Abb. 35: Liebe (Rathaus)



Abb. 36: Gerechtigkeit (Rathaus)



Abb. 37: Georg tötet den Drachen

Abb. 38: Balkenträger («Archimedes»)





Abb. 39: Balkenträger

Bocksperger sitzt Adam auf einer Rasenbank, den verderblichen Apfel haltend, während Eva stehend weitere pflückt. Hagenbuch lässt Eva sitzen und Adam stehen. Der weite Raum links und rechts der Hauptdarstellung wird mit dekorativem Blatt- und Astwerk gefüllt, dazwischen lagern sich Tiere aller Arten. Sie finden sich zum Teil ebenfalls in Bockspergers Bild, daneben aber hat Hagenbuch offensichtlich auch Konrad Gessners Tierbuch beigezogen²⁷⁾. (Abb. 32)

Wesentlich schwieriger als bei den biblischen Darstellungen sind die Vorlagen der profanen, allegorischen und legendenhaften zu finden. Auf die Quelle der «wahren Religion» wurde bereits hingewiesen. Für die Tullia kommt in erster Linie das Emblembuch des Anulus als Quelle in Frage, als unmittelbare Anregung für Hagenbuchs Darstellung wird man daneben an einen 1568 erschienenen Stich des Jost Ammann, im Rahmen einer Serie von Livius-Illustrationen, denken müssen²⁸⁾. Hagenbuchs Darstellung der sagenhaften Szene stimmt mit

ihm im grossen und ganzen überein, leider lässt der fast ganz zerstörte Hintergrund der Wandmalerei keine absolut sicheren Schlüsse auf die Vorlage zu. (Abb. 6) Für die Darstellungen der Tugenden wäre an italienische Tarockkarten, vielleicht durch Solddienste vermittelt, zu denken; sie könnten den merkwürdig archaischen quattrocentesken Stil der Figuren erklären²⁹). Ein Blatt von Solis mit den acht Tugenden wurde bereits erwähnt, es kann jedoch sowenig wie andere entsprechende Darstellungen Solis' unmittelbares Vorbild für Hagenbuch gewesen sein. Einzig auf einen Stich Solis' der Justitia ist hier besonders hinzuweisen³⁰). Bei ihm findet sich rechts der Figur jener merkwürdige Ruinenbogen, den auch Hagenbuch zeigt, so dass eine Beeinflussung nicht ausgeschlossen erscheint. Das Gewand der Figur ist allerdings völlig verschieden, und von der virtuosen Eleganz der Stecherkunst Solis' ist in der bärisch-grobschlächtigen Gestalt Hagenbuchs nicht mehr viel übrig geblieben. Sonst ist Hagenbuch im Zeichnen von verschiedenen Kostümen nicht unbegabt, und so wird man bei dem Bild des gerechten und ungerechten Richters nicht unbedingt nach einer bestimmten Vorlage fahnden müssen. Schwierig nachzuweisen, da nicht unbedingt auf einer Graphik beruhend, ist die Darstellung des Drachentöters Georg. (Abb. 37) Die originellen beiden Figuren der Balkenträger hat Hagenbuch wohl in einem entsprechenden andern Gebäude als Vorlage gefunden. (Abb. 38, 39) Was schliesslich die dekorative Füllung der Pfeiler zwischen den einzelnen Bildern anbelangt, ist zwischen Burgkmair und Flötner alles als Vorbild denkbar³¹).

Schluss

Dem Maler Caspar Hagenbuch d. J. fehlt jene Originalität, Geschlossenheit und Zielstrebigkeit, die das Oeuvre grosser Meister charakterisieren. Er lebte als provinzieller Durchschnittskünstler in einer Zeit des rapiden Niedergangs der deutschen Kunst, und hätte wohl auch in besseren Zeiten nicht über dieses Niveau hinausgeragt. Ein persönlicher Stil ist sicher erkennbar, aber schwach ausgeprägt. Die Ausmalung des Rathauses zeigt erhebliche Qualitätsunterschiede, die man wohl nicht zu Unrecht der Mitarbeit von Gehilfen zugeschrieben hat. Man kann auch nicht sagen, dass die Malereien den Zeitstil repräsentieren. Neben den schon von Egli und Fischer festgestellten Ueberresten der Gotik, die allerdings vielleicht z. T. bewusste Archaismen sind, finden sich Erinnerungen ans Quattrocento und an die Hochrenaissance. Andererseits aber war der Meister doch bemüht, den Anschluss zu finden, und stets das Neueste, das es auf dem Kunstmarkt gab, zu verwerten. So gehen etwa die Hälften der biblischen Darstellungen auf die ein Jahr nach der Fertigstellung des

Rohbaues des Rathauses erschienenen Bibelillustrationen von Bocksperger-Ammann zurück. Diese Vorlagen sind meist durchaus selbstständig ins Wandbild übertragen worden. Wünsche der Auftraggeber scheinen die Phantasie des Künstlers teils angeregt, teils gehemmt zu haben. Eine Entwicklung im Schaffen des Malers lässt sich feststellen; vergleicht man die Tugenden des Rathauses mit den später entstandenen im Hause Ebneter-Kölbener, so ist klar ein Zug zu einer realistischeren Schilderung zu erkennen. Leider ist das Werk Hagenbuchs nur sehr fragmentarisch erhalten; man darf sicher annehmen, dass er in dem Jahrzehnt nach Fertigstellung der Rathausmalereien noch weitere Häuser in dem schmuckfreudigen Appenzell ausgemalt hat. Ihr Ensemble könnte das Urteil über den Künstler, dem man bei Betrachtung einzelner Malereien gewiss kein Genie zubilligen wird, etwas positiver ausfallen lassen. Liegt doch der Reiz der Kunstdenkmäler des Hauptortes darin, dass sie, als Folge des grossen Brandes, eine stilistische Einheit bilden, eine Einheit, in die allerdings die Vergangenheit und Gegenwart schmerzliche Lücken gerissen haben und noch reissen.

Anmerkungen

- ¹⁾ Fischer P. Rainald, Schläpfer Walter, Stark Franz, Appenzeller Geschichte, Bd. I, Urnäsch 1964, 448ff.
- ²⁾ Fischer P. Rainald, Das Rathaus in Appenzell, Separatdruck aus Appenzellische Jahrbücher, 88. Heft, 1960.
- ³⁾ Zu Hagenbuch vgl. in erster Linie Rott Hans, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15./16. Jahrhundert, Bd. 2, Quellen, Stuttgart 1933, 235f.
- ⁴⁾ Egli Johann, Die Wandmalereien im Rathaus zu Appenzell, in Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde N.F. 19, 1917, 264—274
ders., Die neu entdeckten Wandgemälde im Rathaus zu Appenzell, ebd. 31, 1929, 42—50.
- ⁵⁾ Vgl. Anm. 2.
- ⁶⁾ Fischer P. Rainald, Entdeckung von Wandgemälden aus dem 16. Jahrhundert in Appenzell, in Unsere Kunstdenkmäler 13, 1962, 8—10. Vgl. ausserdem Appenzeller Volksfreund Nr. 184, 23. Nov. 1961, und Nr. 198, 18. Dez. 1961.
- ⁷⁾ Durch das Attribut unterscheidet sich diese Darstellung des Glaubens von derjenigen im Rathaus, welcher der Kelch als Attribut beigegeben ist.
- ⁸⁾ Tervarent Guy de, Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600, Genève 1958, 172;
Ripa Cesare, Iconologia, Roma 1603.
- ⁹⁾ Bartsch Adam, Le Peintre-Graveur, Bd. IX, Leipzig 1866, 268, Nr. 198. Das Blatt ist in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich vorhanden.

- ¹⁰⁾ Anm. 4 und Appenzeller Geschichte, Bd. I, 131f. Vgl. ferner Müller Walter, *Die Abgaben von Todes wegen in der Abtei St.Gallen*, Köln-Graz 1961, namentlich S. 28f., 110.
- ¹¹⁾ Appenzeller Geschichte, Bd. I, 84f.
- ¹²⁾ Fischer P. Rainald, *Das sogenannte Todfallbild im Rathaus zu Appenzell*, in *Unsere Kunstdenkmäler* 15, 1964, 84—85.
- ¹³⁾ Abb. in Appenzeller Geschichte, nach S. 160.
- ¹⁴⁾ *Icones id est verae imagines Theodoro Beza Auctore*, Genevae 1580. Vgl. zu Bezas Werken Gardy Frédéric, *Bibliographie des oeuvres de Théodore de Bèze*, Genève 1960. Zum Emblemcharakter der Darstellung der «wahren Religion»: *Emblemata — Handbuch zur Sinnbildkunde des 16. und 17. Jahrhunderts*, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 1567.
- ¹⁵⁾ Vgl. zu dieser und den lateinischen Ausgaben ausführlich Gardy. Abb. der «wahren Religion» ebd. S. 65.
- ¹⁶⁾ Text hier nach Henkel/Schöne (vgl. Anm. 14).
- ¹⁷⁾ Appenzeller Geschichte, Bd. I, 472.
- ¹⁸⁾ Anulus Barptolomaeus, *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit*, Lyon 1552. Vgl. *Emblemata*, hg. von Henkel/Schöne, Sp. 1173f.
- ¹⁹⁾ Fischer, *Das Rathaus in Appenzell*, Sep. 14.
- ²⁰⁾ Die Baudenkmäler der Stadt St.Gallen, bearbeitet von Harder August, Schlatter Salomon und Schiess Traugott, St.Gallen 1922, 455 (Fig. 224). Das nicht datierte Relief befindet sich heute im Historischen Museum St.Gallen.
- ²¹⁾ Vgl. etwa die Allegorie des «Grossen Glücks» von Dürer.
- ²²⁾ (Brosamer Hans) *Biblische Historien kuenstlich fuergemalet*, Frankfurt 1552.
Biblische Figuren dess Alten Testaments gantz kuenstlich gerissen durch . . . Vergilium Solis . . . Frankfurt 1562.
Biblische Figuren dess Neuwen Testaments . . . Frankfurt 1562.
Neuwe Biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments geordnet und gestellt durch . . . Johann Bockspergern von Saltzburg und nachgerissen durch Joss Ammann von Zürych, Frankfurt 1564.
- ²³⁾ Abb. bei W. Wartmann, *Les vitraux Suisses au Musée du Louvre*, Paris 1908, Taf. 8 (Text S. 57f.).
- ²⁴⁾ Réau Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. II, 2. Teil, Paris 1957, 354.
- ²⁵⁾ Appenzeller Geschichte, Bd. I, 446ff.
- ²⁶⁾ Der Holzschnitt von Solis (Bartsch IX, 246, Nr. 4) nicht in der Sammlung der «Biblischen Figuren».
- ²⁷⁾ Thierbuch . . . durch Cuonrat Gessner . . . beschrieben . . . deutsch . . . Zürich 1563.
- ²⁸⁾ Andresen Andreas, *Der deutsche Peintre-Graveur*, Bd. I, Leipzig 1864, 323, Nr. 201/12.
- ²⁹⁾ Vgl. z. B. bei Pittaluga Mary, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1928, die Fig. 24/25 Tarocchi d'un Anonimo veneto del Quattrocento.
- ³⁰⁾ Abb. bei Lippmann Friedrich, *Der Kupferstich*, Berlin 1963, 78.
- ³¹⁾ Jessen Peter, *Der Ornamentstich*, Berlin 1920. Vgl. dazu auch

die Malereien Hagenbuchs im Haus Neugasse 16, St.Gallen. Abb. in Die Kunstdenkmäler des Kantons St.Gallen, Bd. II, hg. von Poeschel Erwin, Basel 1957, 332. Aehnliche Dekorationen wie im Hause Ebneter-Kölbener finden sich im Haus Weggisgasse 14 in Luzern. Abb. in Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. III, hg. von Reinle Adolf, Basel 1954, 290f.

Der Verfasser dankt P. Dr. Rainald Fischer und Landesarchivar Dr. Hermann Grosser für die Unterstützung seiner Arbeit durch ihre zahlreichen wertvollen Hinweise; die Photos besorgten der Autor und W. Bachmann, Appenzell.

Quellennachweis der Vorlagen

Schweizerische Landesbibliothek, Bern:

Abb. 11, 14, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31

Stadt- und Universitätsbibliothek Bern:

Abb. 17, 24

Graphische Sammlung Albertina, Wien:

Abb. 6

Gardy, Bibliographie des oeuvres de Bèze:

Abb. 4