

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série
Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum
Band: 31 (1929)
Heft: 1

Artikel: Die neu entdeckten Wandgemälde im Rathaus zu Appenzell
Autor: Egli, J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161011>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 29.12.2025

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

Die neu entdeckten Wandgemälde im Rathaus zu Appenzell.

Von Dr. J. Egli.

Im Herbst des Jahres 1916 kamen im großen Saale des in den Jahren 1561 bis 1563 erbauten Rathauses zu Appenzell Wandgemälde zum Vorschein, welche die Putzfriese der Ost- und Westwand sowie die Stirnwand über den Fenstern einnahmen. Es handelte sich um biblische Szenen, allegorische Figuren, eine Begebenheit aus der römischen Sagengeschichte sowie um Gebilde freier Kompositionen ¹⁾.

Der südliche Teil des gleichen ersten Stockwerkes wird vom *kleinen Ratsaal* eingenommen. Die Teilung in zwei Räume, einen großen und einen kleinen Saal, war, wie ein Eintrag in die Landrechnung vom 25. November 1567 beweist ²⁾, von Anfang an geplant. Die Maße des kleinen Saales sind folgende: Länge 13,2 m, Breite 5,3 m. Wie der große Saal, war auch der kleine ursprünglich mit einer Täfelung im Renaissancestile ausgestattet, wie sich aus der Höhe der Putzfriese zweifellos ergibt. Diese Täfelung wurde bei Anlaß einer Renovation im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts entfernt und durch ein ödes Tannenholztäfer ersetzt. Wohl schon früher muß der obere Teil der Wände einen neuen Verputz erhalten haben, unter dem die Wandgemälde verschwanden.

Im Spätjahr 1927 sollte der kleine Ratsaal wieder restauriert werden. Bei diesem Anlaß entdeckte man, zuerst auf der Westwand, eine Reihe von bildlichen Darstellungen, die in Fragmenten auf der südlichen Wandfläche und auf der Stirnwand über dem ersten Fenster sowie in schwachen Spuren auf der Ostwand ihre Fortsetzung fanden. Die Ausführung des Bilderzyklus gab sich als Gegenstück zu den Malereien des großen Saales zu erkennen. Die Bilder waren wie jene mit Temperafarben auf den trockenen Kalkgrund aufgetragen. Sie waren durch den Spitzhammer stark beschädigt, zwei davon teilweise verblaßt. Bei näherer Betrachtung fiel deren Ähnlichkeit mit den Gemälden des großen Saales sofort ins Auge.

Nun kam die Restauration der Malereien in Frage, welche die Behörde, von seiten verschiedener Kunst- und Altertumsfreunde ermuntert, tatkräftig zu fördern beschloß. Wie vor einem Jahrzehnt wurde Kunstmaler *August Schmid* in Dißenhofen damit betraut, der sich bald mit gewohnter Sorgfalt und Liebe ans Werk machte.

¹⁾ Siehe Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Neue Folge, Band XIX, S. 264 ff.

²⁾ Ebend. S. 273, Anm. 2.

Wir wenden uns nun zu den Bildern. Sie nehmen, wie gesagt, die Friese der West- und Südwand ein und verteilen sich so, daß an jener fünf, an dieser zwei angebracht sind. Was den Inhalt der Gemälde anlangt, so sind deren Begebenheiten ausschließlich der Bibel entnommen; vier gehören dem Alten, drei dem Neuen Testament an. Jedes Bild ist seitlich durch Säulen oder Pfeiler mit jonischen Kapitälern begrenzt, über denen ein schmaler Fries angebracht ist. Auf diesem sind Inschriften zu lesen, die sich auf den Inhalt der einzelnen Bilder beziehen. Auf 5 Gemälden ist in ovalem Rahmen über der betreffenden Begebenheit der jeweilige Stifter im Hüftbild und im Kostüm der Zeit dargestellt, während sein Wappen oben in die Inschrift hineinkomponiert ist ¹⁾.

Die fünf Stücke der Westwand bilden gewissermaßen ein einheitliches Ganzes, indem die drei Szenen aus dem Neuen Testament rechts und links von den beiden Darstellungen aus dem Alten flankiert sind. Der gleiche Gedanke kommt durch die Säulenstellung zum Ausdruck. Denn die drei Bilder aus dem Neuen Testament werden durch je eine jonische Rundsäule begrenzt, während deren innere Teilung durch zwei Pfeiler mit weißen Blattornamenten auf rotem Grunde im Renaissancestile geschieht. Mit ähnlich geschmückten Pfeilern sind die zwei Bilder der Südwand eingefasst, welche rechts und links über dem Stichbogen des Fensters geordnet sind.

Wir beginnen mit der Betrachtung der Gemälde an der Westwand von Norden nach Süden. Das erste ist mangelhaft erhalten. Es stellt den Traum Jacobs an der Himmelsleiter dar (I. Mos. 28, 12). Wir sehen Jacob im gelben Mantel und roten Untergewand am Boden. Er ist als reifer Mann mit reichem Haar- und Bartwuchs dargestellt. Sein Haupt ruht erhöht auf dem bedeutungsvollen Stein, den er nachher zur Erinnerung an die göttliche Vision weihet und als Denkmal setzt. Auf der nur zum Teil sichtbaren Leiter sieht man die Spuren zweier herabsteigender Engel, während zur Rechten das Fragment eines dritten zum Vorschein kommt. Oben in der Mitte ist das Bildnis des Seckelmeisters *Paul Jacob* als Stifters zu sehen. Der jonische Pfeiler, der das Gemälde zur Rechten abschließt, entbehrt des Blattornamentes, das vom Maler offenbar vergessen worden ist. Die Inschrift über dem Bilde lautet:

Paulus Jacob Sekelmaister.
 Der Patriarch Jacob im trom sicht
 Engel vff ainer laiteren schon
 Stigen hoch inn himels thron
 Sin sündere tütung tüt vff im han (?). Gene. 28.

Zwischen den Kolonnen ist das Wappen der Jacob dargestellt ²⁾.

Das zweite Bild in der Reihenfolge führt uns eine Begebenheit des Neuen Testamentes: das Gleichnis vom *barmherzigen Samaritan* (Luk. 10, 30 ff.) vor

¹⁾ Maße der Bilder: Westwand 110×90 cm. Südwand 110×118 cm.

²⁾ Die Wappen der Stifter sind bei *Koller* und *Signer*, Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch, nachzusehen.

Augen. Im Vordergrund des Bildraumes sitzt der als reisender Kaufmann gedachte Samariter im roten Mantel mit weißem Turban. Auf seinen Knien liegt der von den Räubern geschlagene Mann nackt, nur mit einem weißen Tuch vor den Lenden. Der jugendliche Leib ist von dem Künstler mit besonderer Sorgfalt behandelt, so daß keinerlei Spuren des Leidens oder der Verwundung zu sehen sind. Links steht das Pferd des Kaufmanns, an einen Baum gebunden. Der rote Sattel mit der kostbaren Schabracke und dem weißen Riemenzeug soll den Reichtum des Besitzers andeuten. Auf der Straße, die in Kurven zur Höhe führt, gehen der Priester und Levit, jener im roten, langen Kaftan mit dem Kopftuch des jüdischen Priesters, dieser in der grünen, bis auf die Knie reichenden Schabe, mit Barett und Wanderstab. Links oben steht zwischen Waldbäumen noch einer der Räuber im gelben Wams, ebensolcher Kniehose und großem Hut, um zu spähen, was mit dem Kranken geschieht. — Zur Rechten steht ein massives, im Stile des 16. Jahrhunderts gebautes Haus, dessen großes Portal eine Quadereinfassung mit Rundbogen zeigt. Über der Türe sind zwei kleine Fenster angebracht und rechts ein Erker zu sehen, der an die ältesten Formen dieses Bauteiles in St. Gallen erinnert. Durch ein ausgehängtes Fähnchen zur Linken ist das Haus als Herberge gekennzeichnet. Rechts ist ein turmartiger Anbau mit ebenem Dache, zur Seite der in einen Hof führende Eingang sichtbar, der durch eine Mauer abgeschlossen wird. — Wir werden kaum fehl gehen, wenn wir in dem eben beschriebenen Gebäude die Herberge sehen, in welcher der Kranke nach dem Berichte des Evangelisten Aufnahme gefunden hat. Auf dem Wege, der zur Herberge führt, stehen unweit derselben zwei Männer im zeitgenössischen Kostüm. Der eine ist in gelb und rot geteiltem Wams und ebensolcher Hose mit dem Barett auf dem Haupte und dem Degen an der Seite dargestellt, der andere sehr malerisch mit rotem Beinkleid, dunkeltem Wams und grünem Mantel angetan und ebenfalls mit dem Degen bewehrt. Die Männer scheinen in lebhaftem Gespräch begriffen, während aus der Nebentüre zur Rechten eine Frau im gelben Gewand und weißen Kopftuch tritt, um auf sie zuzuschreiten. Es liegt nahe, an den Kaufmann und den Wirt zu denken, die wegen der Aufnahme des Kranken unterhandeln. Doch erregt das Kostüm des erstern Bedenken. Am obern Rand der Bildfläche sehen wir im ovalen Rahmen das Stifterbild des *Lorenz Metzler* ¹⁾, dessen Name und Wappen auf dem obern Fries zu sehen sind. Rechts und links vom Wappen ist in zwei Kolonnen der Spruch und Verweisung auf die Bibelstelle Luk. X angebracht (Taf. VI, 1).

Wir schreiten weiter und kommen zu dem Gemälde, das die *klugen und törichten Jungfrauen* (Matth. 25, 1 ff.) zur Anschauung bringt. Der Maler gewährt uns einen Einblick in den Teil eines Stadtprospektes, der rechts und links Häuser im Renaissancestile zeigt. Vorn in der Mitte steht, das architektonische Bild beherrschend, der Palast des königlichen Bräutigams. Das hohe, im Rundbogen abschließende Eingangstor, das wie die Ecken des Bauwerkes mit Quadern

¹⁾ Er war Landweibel. Siehe Anzeiger für schw. Altertumskunde a.a.O., S. 273, Anm. 5.

eingefaßt ist, gibt diesem einen ausgesprochen monumentalen Charakter. — Auf der von einer Balustrade umgebenen Plattform des Hauses steht der Bräutigam, von den klugen Jungfrauen umgeben, während rechts und links Horn- und Flötenbläser aufgestellt sind. Der Bräutigam ist mit langem, braunem Rock und der Krone auf dem Haupte dargestellt. Von den Jungfrauen tragen die einen eine Art Idealkostüm: weißes Untergewand mit roter oder grüner Dalmatika, die andern gelben oder weißen, eng anliegenden Rock und Kränzlein im offenen Haar. Die Bläser sind phantastisch gekleidet: grünes Wams, weiße Schaubе, Hose mi-parti, gelb und rot geteilt. — Unten spielen sich in der Nähe des Palastes zwei weitere Begebenheiten ab. Zur Rechten, etwas im Hintergrund, sind die törichten Jungfrauen dargestellt, wie sie beim Krämer sich Öl einkaufen. Wir sehen das ins Nachbarhaus eingebaute Kaufmannsgewölbe, vor dem die Jungfrauen in zwei Gruppen stehen und mit dessen Besitzer verhandeln. Die nächste Szene zeigt uns die gleichen Jungfrauen, am verschlossenen Tore des Palastes Einlaß begehend. Sie tragen ihre Lampen gefüllt; zwei haben sie bereits angezündet und schützen sie mit den Händen vor dem Windzug. Als Weltkinder sind sie nach der Mode der Zeit gekleidet. Die Mieder sind eng anliegend, die Ärmel lehnen sich mit den Achselpuffen deutlich an die spanische Mode an, wie sie in unsern Städten herrschend war. Die Farben sind verschieden. Bei einer Jungfrau ist das ganze Kleid gelb, bei einer andern rosafarben. Eine trägt ein grünes Mieder mit gelbem Rock, zwei weitere die dunkelrote oder grüne Schaubе mit weißem Untergewand. Bei zweien ist der untere Saum des Rockes mit breiter Borte geziert. In geschickter Weise hat der Künstler die Gleichheit der Personen dadurch augenfällig gemacht, daß er sie hier in zwei gleiche Gruppen teilt wie am Krämerstand und sie in den gleichen Kostümen aufführt. Mit Bezug auf das Schicksal der törichten Jungfrauen steht auf der Attika des Torbaues der mahnende Spruch: «Lücht bÿ der zit.» Oben rechts ist mit der Verweisung MAT. 25 die Bibelstelle angedeutet, welche die Begebenheit erzählt, und links wieder das Bildnis des Stifters angebracht. Diesmal ist es der Landweibel *Hermann Ziller*, dessen Wappen wieder zwischen die Kolonnen des Spruches gesetzt zu sehen ist (Taf. VI, 2).

Das vierte Bild entnimmt seinen Stoff ebenfalls dem Neuen Testament. Es stellt die *Hochzeit zu Kana* und das von Christus dabei gewirkte Weinwunder dar (Joh. 2, 1 ff.). Der Schauplatz ist ein hoher Saal, dessen linke Seite durch eine von Säulen eingefaßte Estrade eingenommen wird. Farbige Lambrequins geben der Säulenstellung festlichen Charakter. Auf der Estrade sitzen die Hochzeitsgäste, unter denen Braut und Bräutigam leicht zu erkennen sind, auf Bänken beim Mahle. Mehr im Vordergrund spielt sich die eigentliche Handlung ab. Rechts von den mit Wasser gefüllten Krügen, die sich durch ihre schöne Renaissanceform auszeichnen, steht Christus und spricht mit erhobener Hand den Segen über sie aus. Er trägt langen grauen Rock, während der Kellermeister, der eben im Begriffe steht, aus einer Art Flasche Wasser in einen der Krüge einzugießen, roten Rock mit gelbem Saum, grüne eng anliegende Hose und Entenschnabelschuhe trägt. Auch das Hochzeitspaar wie die Gäste

erscheinen in farbigen Kleidern: der Bräutigam in roter Schaubе, in deren Halsöffnung das gefältelte Hemd sichtbar wird, die Braut im grünen Gewande mit eckigem Halsausschnitt. Zwei Männer tragen Hüte und lange Ärmelröcke. Oben zur Rechten ist das Stifterbild des Gerichtschreibers *Lienhart Müller* im gewohnten ovalen rustizierten Rahmen zu sehen. Neben dem Spruche, der ein Lob Gottes wegen des Weinwunders enthält, ist mit IO. 2 der Hinweis auf die Erzählung des Evangelisten gegeben (Taf. VII, 3).

Das zweite aus dem Alten Testament entnommene Bild, das die Reihe der Westwand nach Süden abschließt, hat eine Begebenheit aus dem Buche der Richter (16, 4 ff.) zum Gegenstand. Es zeigt die von den Philistern gedungene Verräterin *Delila*, die den *Simson* der Locken beraubt. Der Schauplatz der Handlung ist ein säulengetragener Saal, der im Hintergrund durch eine mit Zugringen versehene Draperie abgeschlossen wird. Zur Linken steht ein runder Tisch mit niederhängender, fransenbesetzter, weißer Decke, auf der eine Glaskaraffe, ein hohes Trinkglas mit Standfuß sowie Früchte zu sehen sind. Durch ihre Gestalt und Haltung ist Delila auf den ersten Blick als Hauptperson zu erkennen. Eine stattliche, jugendliche Erscheinung mit feinen, entschlossenen Zügen, sitzt sie auf ihrem Stuhl vor der Draperie. Das stolze Haupt ist mit einer Art Helm bekrönt, der die Form eines Adlers hat und auf dessen Rückseite ein weißes niederwallendes Tuch aufgesteckt erscheint. Von ihrem Kleide ist das dunkle Mieder nebst einem Teil des auf die Füße niederfallenden Rockes von gleicher Farbe sichtbar. Das Mieder scheint geschnürt. Die Ärmel reichen bis knapp an die Ellenbogen; sie sind an den Schultern mit Puffen versehen und zeigen an den Enden schematisch angedeutete Spitzenborten, wie sie auch als Einfassung des Halsausschnittes zu bemerken sind. Auf dem Schoße der Frau ruht Simson, eine kräftige Mannesgestalt, schlafend. Er ist mit eng anliegendem Lederkoller angetan, während der Unterleib mit lose niederfallenden Tüchern bedeckt ist. Sein rechter Oberarm wird von Delila unterfangen; der linke hängt schlaff hernieder, um die Hilflosigkeit des Schlafenden anzudeuten. Neben ihm zur Linken kniet ein mit weißem Hemd und dunkelm Gürteltuch bekleideter Diener und ist damit beschäftigt, dem Manne die Locken (nach dem biblischen Berichte deren sieben) abzuschneiden. Zur Rechten sind auf erhöhtem Stufenbau zwei Fürsten der Philister in leidlich verstandenem antiken Kriegerkostüm zu sehen, mit denen Delila sich ernst und mit befehlender Gebärde unterredet.

Das Gemälde ist vom Baumeister *Hans Knill* gestiftet, dessen Hüftbild oben zur Linken in glattem Rahmen zu sehen ist. Von der Inschrift umgeben, ist sein Wappen angebracht. Rechts das Wort JVDICIS, das auf das Buch der Richter weist. (Taf. VII, 4).

Wir wenden uns zur Südwand. Die Malerei auf der Stirnwand über dem Stichbogen des Fensters war bis auf die Konturen fast gänzlich erloschen. Immerhin war das Wappentier des Landes, der schwarze Bär, der sich hier in drei Exemplaren fand, zu erkennen. Rechts vom Beschauer ist ein alter Bär in hockender Stellung zu sehen. Auf die rechte Pfote gestützt, hält er in der

Linken die Halbarte, auf die er sich ebenfalls stützt. Links ist wieder ein alter, daneben ein junger Bär gebildet: Der alte, mit Halbarte und Schweizerdolch bewehrt, schaut mit scharfem Blick, wie der zur Rechten, nach der Höhe. Das junge Bärlein blickt aufmerksam zum alten Tier auf. Es trägt die Trommel des 16. Jahrhunderts an langem Bande und scheint sie zu rühren. Das ganze Bildfeld ist von flottem, durch Vögel belebtem Rankenwerk umspielt und die Mitte zwischen den Bären durch eine Rollwerkkartusche eingenommen, deren alte Inschrift verschwunden und durch eine neue ersetzt ist. — Auf den Flächen rechts und links von der Stirnwand sind noch zwei Szenen aus dem Alten Testament zu sehen, von denen die zur Rechten, den *Untergang des pharaonischen Heeres* darstellend, stark verblaßt ist. Die Darstellung hält sich ziemlich genau an den biblischen Bericht (II. Mos. 14, 1 ff.). Links am Ufer des Meeres steht Moses, ein Greis von hochragender Gestalt mit gewaltigem weißen Haar und wallendem Bart, im hellen Untergewand und dunkeln Mantel, den Stab drohend gegen das Heer des Feindes erhoben, das sich durch düstere Nebelschwaden und Wasserfluten durcharbeitet, und von dem einzelne Krieger bereits mit dem Tode ringen. In der Mitte seiner Scharen reitet Pharao noch aufrecht mit feder-geschmücktem Barett stolz einher, während rings um ihn die Katastrophe bereits begonnen hat. Im Vordergrund versinken einzelne der Geharnischten unter den Trümmern geborstener Wagen in der Flut. Ein Pferd, das den Reiter abgeworfen, rennt herrenlos durch den Menschenknäuel, während andere Reiter, sich noch auf den Rossen haltend, mit jammernder Gebärde dem Untergang entgegensetzen. Die Ägypter tragen sämtlich den Plattenharnisch mit der gewölbten Brust, wie er in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts bei uns in Gebrauch war. Doch scheint auch der spätere, mit der Tapulbrust versehene, bereits vertreten zu sein. (Taf. VIII, 5).

Oben rechts ist das Oval für das Bild des Stifters (*Hans Graf*) ausgespart, das aber offenbar nie ausgefüllt wurde. Seitlich ist das Gemälde durch jonische Pfeiler mit dem bekannten Rankenfries — weiß auf dunkeln Grunde — eingefast. Der Spruch lautet:

Küng faro trang mit synem Heer,
 Dem Volck Gottes nach durchs Rot Mer
 Wolt Sie vertilgen alle Zur stund.
 Bald Gieng Er mit sinem Volch zu Grund.
 Hans Graff.

Das Stifterwappen fehlt.

Das Bild links von der Stirnwand stellt die *Heldentat der Judith* dar (Jud. 13, 1 ff.). Im Vordergrund steht, den ganzen Bildraum beherrschend, das Zelt des Holofernes, dem sich nach dem Hintergrund weitere assyrische Zelte anschließen. Vor dem Zelteingange erblicken wir der Judith hohe Gestalt, in ein pelzartiges Gewand von grober Musterung gehüllt. Eine phantastische festartige Haube mit Perlenschmuck soll sie als Orientalin kennzeichnen. Die Enthauptung des Holofernes hat soeben stattgefunden. In der Rechten trägt

Judith das Schwert und stößt mit der Linken das abgeschlagene Haupt in den Sack, den ihre Magd bereit hält. Letztere trägt einfache Barärmeltracht mit großer heller Schürze, ausgeschnittenem Mieder und Brusteingesatz mit Spitzenborte. Eine eng anliegende Haube, ebenfalls mit Spitzenrand, bedeckt den Kopf. Zur Linken sieht man das Bett des Holofernes und, kaum kenntlich, den Rumpf seines Leibes (Taf. VIII, 6).

Die beiden jonischen Pfeiler, die das Gebälk tragen und mit dem Ornamentband im Renaissancestil geschmückt sind, stimmen zu denjenigen des vorausgehenden Bildes. Stifter des Gemäldes war *Konrad Suter*. Bild und Wappen fehlen. Die Inschrift gibt folgende Erklärung:

Jṽtidt die wifrow fr̃m. Bracht den Holefern um.
 Eret die stat betuliam. Des wirt Getacht Ewig ir nam.
 Cûnrat Suter.

Die besprochenen Gemälde des kleinen Ratsaales sind nicht signiert, lassen aber die gleiche Hand wie die des großen Saales unschwer erkennen. Der Meister war auch hier *Caspar Hagenbuch* der Jüngere von St. Gallen ¹⁾. Die Bemalung der beiden Säle erfolgte rasch nacheinander im Jahre 1567. Nachdem Hagenbuch laut Landrechnung am 28. Mai des genannten Jahres wohl einen Teil seines Arbeitslohnes im Betrage von 4 ₰ Pfennigen erhalten hatte, wurde ihm am 25. November wieder ein solcher von V ₰ XI β und viij d ausbezahlt mit der Bemerkung: «Dem maler von malin an der *klina Radstube* ²⁾». Sein Name wird in diesem Zusammenhange nicht genannt, ist aber vorher, wo von der Ausmalung der großen Ratstube die Rede war, ausdrücklich gesetzt. Der Schreiber mochte es auch deswegen nicht für nötig erachten, weil Hagenbuch vom Rate in Appenzell sonst vielfach beschäftigt war ³⁾. Die Stifterbilder scheinen erst geraume Zeit nachher ausgeführt worden zu sein, denn am 3. April 1569 taucht ein hierauf bezüglicher Posten auf: «xviij dem Kaspar Hagenbuch uf Rechnig von wegen der *Brustbilder*.» Diese Annahme wird dadurch gestützt, daß auf dem Bilde 6 (Durchgang durchs Rote Meer) der Platz für das Stifterbild leer gelassen und nie ausgefüllt wurde.

Über die *Qualität* der Bilder mag folgendes bemerkt werden. Die Farbpalette stimmt mit derjenigen der Malereien im großen Saale im ganzen überein. Die wichtigsten Farben sind Rot, Ocker, Weiß, Grün und Blau. Wie im großen Saal entbehren sie auch hier der lebendigen Frische, weil es sich um Erdfarben handelt. Die Kostüme vor allem verraten die Farbenfreude des Meisters. Sie sind teils konventionell, teils an die Mode der Zeit angelehnt. Besonders sprechend ist das Beispiel der klugen und törichten Jungfrauen, wo die ersten mehr konventionelle Kleider tragen, die törichten als eitle Weltkinder aber der Mode

¹⁾ Über seine Lebensverhältnisse vgl. Schw. Künstlerlexikon Bd. IV S. 197 und Anzeiger für schw. Altertumskunde, N.F. Bd. XIX S. 271.

²⁾ Ebenda S. 273.

³⁾ Ebenda S. 272.

des Tages huldigen. Das Kostüm der Zeit ist noch an der Braut auf dem Bilde 3 (Hochzeit zu Kana) zu erkennen, während die ehrwürdige Frauengestalt zur Linken des Bräutigams, wohl die Mutter Jesu, ein mehr konventionelles Gewand trägt. Ein ausgesprochenes Beispiel für die zeitgenössische Volkstracht bietet das Kleid der Magd auf dem 6. Bilde (Enthauptung des Holofernes). Im zeitgenössischen Männerkostüm ist der Bräutigam auf der Hochzeit zu Kana nebst einigen Festgästen dargestellt, während der Kellermeister im volkstümlichen Gewande erscheint. Die einen Männer treten barhaupt auf; andere tragen Barett oder Hüte. Auf dem Samariterbild wird der Kaufmann durch den Turban als Orientale gekennzeichnet. Phantastisch sind die Kopfbedeckungen der beiden Hauptleute auf dem Delilabild. Auch hier sieht man das Bestreben des Meisters, die Leute als Orientalen erscheinen zu lassen.

Was die *Art der Darstellung* anlangt, ist sie ausgesprochen realistisch und im Geiste der Zeit gehalten. Die Personen erscheinen überall in natürlicher Stellung und mit natürlich ungezwungenem Gesichtsausdruck. Die Komposition ist geschickt. Überall sind die Hauptpersonen gebührend hervorgehoben. Ich erinnere nur an die hochragende Figur der Delila, an Judith und besonders an die mächtige Greisengestalt des Moses am Strande des Roten Meeres. Im Bilde der Hochzeit zu Kana ist nicht die Tischgesellschaft mit Braut und Bräutigam, sondern Christus, der das Weinwunder wirkt, in den Vordergrund gestellt.

Auf den seelischen Ausdruck der handelnden Personen ist große Sorgfalt verwendet. Der Meister versteht es, das sprechende Auge und besonders die sprechende Hand wirkungsvoll zur Geltung zu bringen.

Seine *anatomischen* Kenntnisse konnte der Meister vor allem auf dem Samariterbilde zeigen, wo er den unter die Räuber gefallenen Mann nackt und seinen jugendlichen Leib mit sichtlichem Wohlgefallen gebildet hat, ohne seine Wunden anzudeuten, wie ja auch die großen Künstler der Renaissancezeit es liebten, die selbst bei Darstellungen wie derjenigen der Pietà, wo es doch am nächsten lag, die Wunden des toten Christuskörpers zu zeigen, nur den schönen Leib des Mannes zur Anschauung brachten ¹⁾.

Was die *landschaftlichen Hintergründe* betrifft, kommt fast nur das Samariterbild in Frage. In wohlgelungener Perspektive öffnet sich die hügelige Landschaft, durch die eine Straße in weiten Kehren nach der Ferne führt, dem Blicke. Ein großer Baum im Vordergrunde mit einer Baumgruppe auf dem Hügel zur Linken erhöhen die Stimmung des landschaftlichen Bildes. — Das Pferd, das wir hier an den Baum gebunden sehen, ist, wie die Pferde des Pharaonischen Heeres (Bild 5), lebensvoll und naturgetreu wiedergegeben.

Für die *Architekturen* kommt vor allem die Szenerie auf dem Bilde 2 mit den klugen und törichten Jungfrauen in Betracht. Sowohl der Torbau im Vordergrund als auch die Häuser zu beiden Seiten verraten deutlich die städtische Bauweise des 16. Jahrhunderts. Dahin gehört auch die Herberge auf dem

¹⁾ W. v. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 129 f.

Bilde 1 mit dem barmherzigen Samaritan, deren Ecken und Rundbogentüre in gleicher Weise mit Quadern eingefast sind. Nicht weniger charakteristisch ist die Innenarchitektur auf den Bildern 3 und 4, die oben bereits beschrieben worden ist.

Auf das *Ornament* verlegte der Meister großen Fleiß. Zeugen dafür sind nicht bloß die hübschen Ornamentbänder auf den jonischen Pfeilern, sondern auch das feine, mit Vögeln belebte Rankenwerk auf der südlichen Stirnwand über dem Stichbogenfenster.

Zum Schlusse können wir das früher über den Maler abgegebene Urteil, daß er als Sohn seiner Zeit den Geist der Renaissance in sich aufgenommen hatte und ein braves Können mit gutem Geschmack und feinem Empfinden verband, wiederholen ¹⁾. Der Landesbehörde von Appenzell, die in einsichtiger Weise auch diesmal die für die Restauration der Bilder nötigen Mittel zur Verfügung stellte, sei aufs neue der wärmste Dank der Kunst- und Altertumsfreunde ausgesprochen.

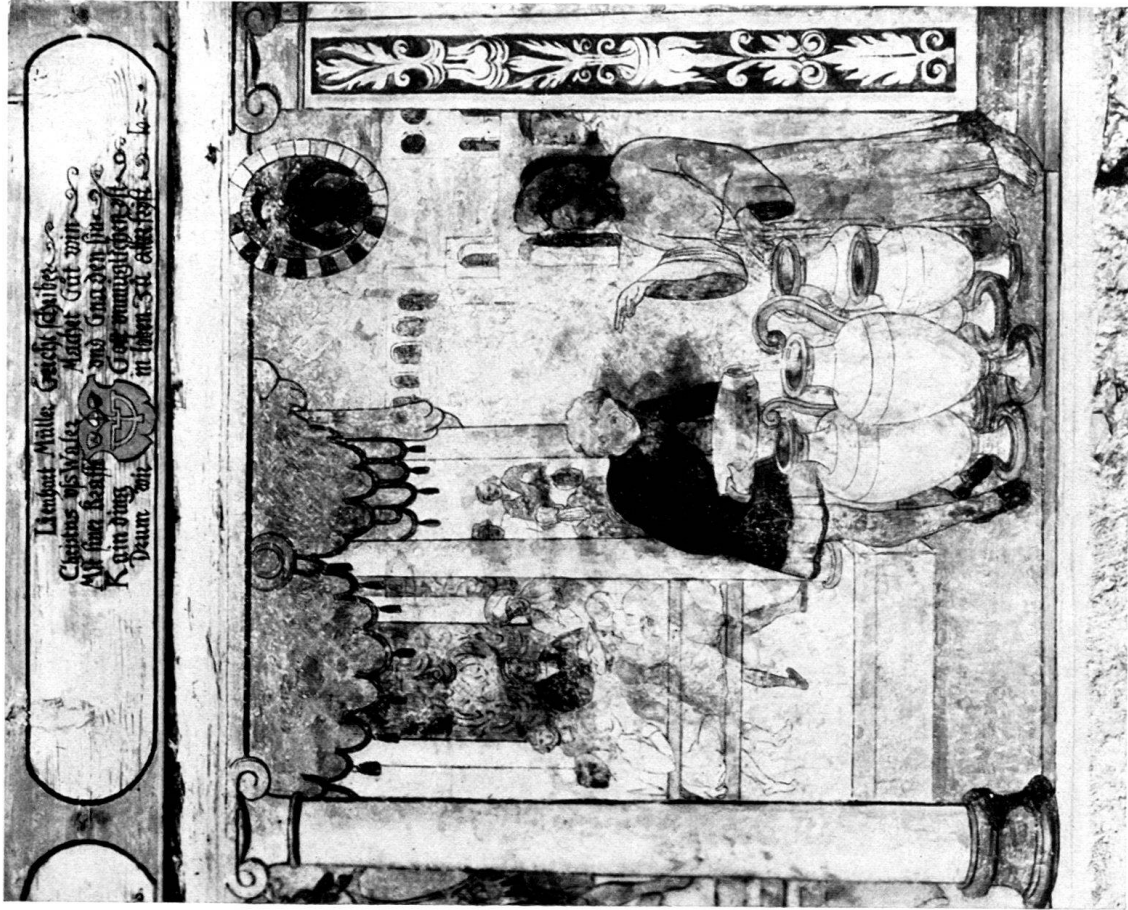
¹⁾ Anzeiger für schw. Altertumskunde a.a.O., S. 268.



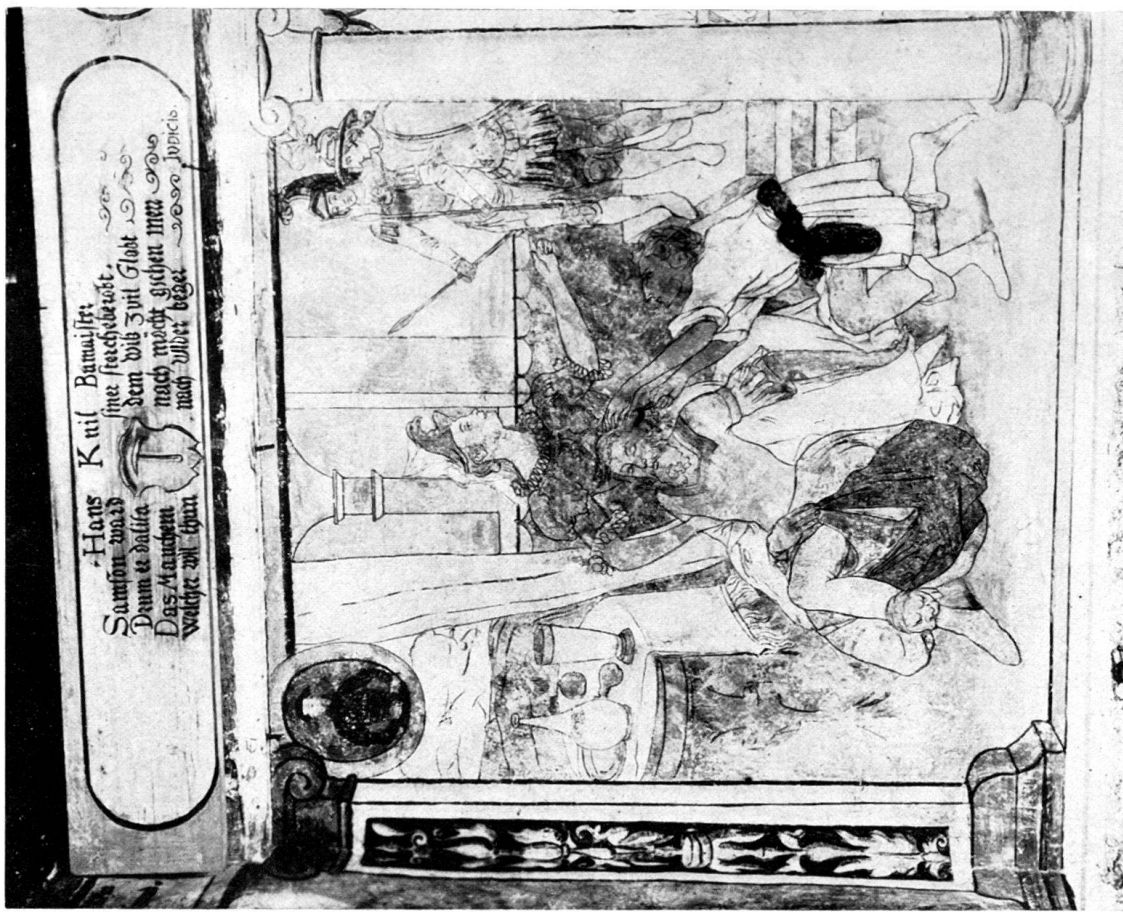
I



2



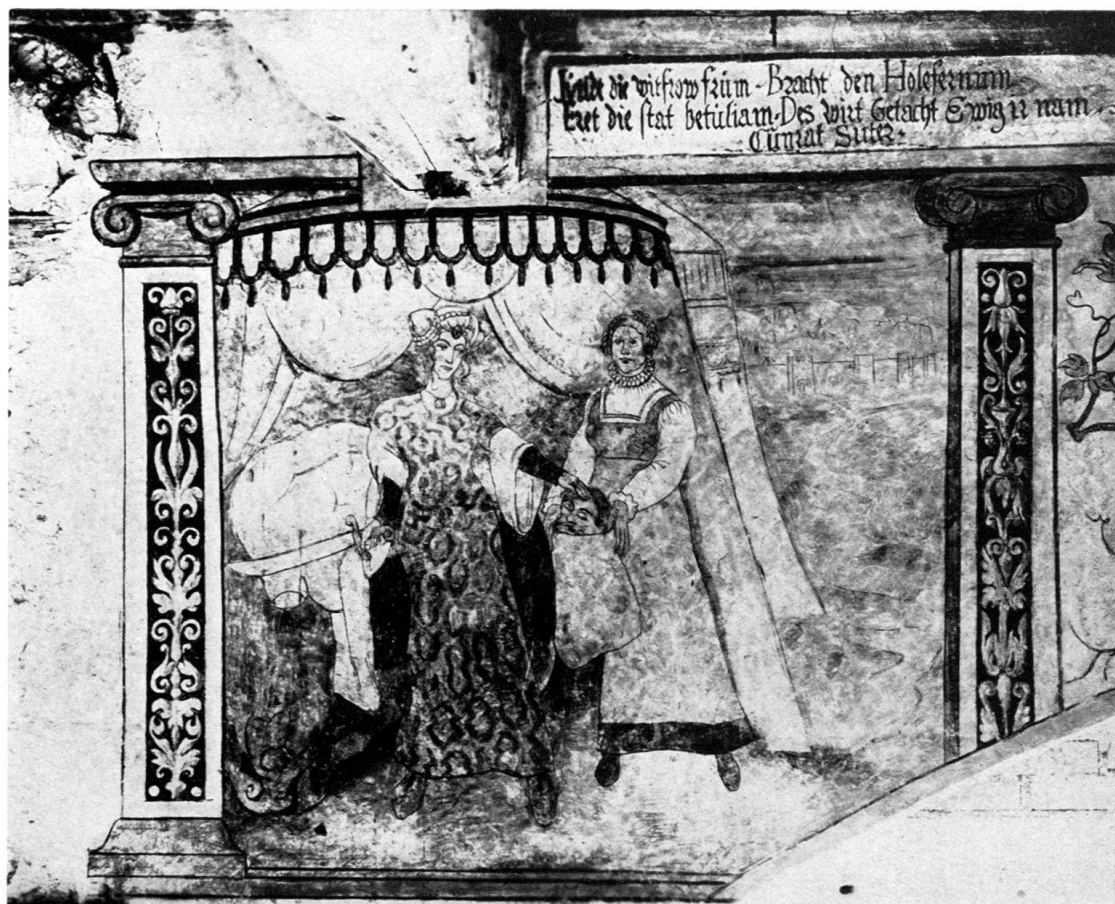
3



4



5



6