

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	34 (1977)
Heft:	1
Artikel:	Die Malerei des 17. Jahrhunderts in Appenzell Innerrhoden
Autor:	Fischer, Rainald
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-166746

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: 16.01.2026

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

Die Malerei des 17. Jahrhunderts in Appenzell Innerrhoden

von RAINALD FISCHER

In einer umfassenden Schau hat Adolf Reinle 1973 die Plastik des 17. Jahrhunderts in der Inner- und Nordschweiz gewürdigt und dabei festgestellt, wie einwandernde Meister die internationalen und lokalen Kunstströmungen in die Schweiz bringen und einheimische Künstler ihrerseits in einen weiten Umkreis ausstrahlen¹. Ähnliches lässt sich, naturgemäß in beschränkterem Ausmaß, für die Malerei im «Katholischen Land Appenzell der Innern Rhoden» beobachten.

VORAUSSETZUNGEN

Im 16. Jahrhundert bildete Appenzell – konfessionell zwar paritätisch – noch eine politische und kulturelle Einheit. Beim Wiederaufbau des Hauptfleckens nach dem Dorfbrand von 1560 beschäftigte man, da offenbar keine einheimische Kraft zur Verfügung stand, den St. Galler Maler *Caspar Hagenbuch den Jüngeren*. Er stattete Kirchen und Kapellen, Rathaus und private Bauten mit Wand- und Tafelgemälden aus und ließ sich in Appenzell haushäblich nieder, da es ihm dort besser gefiel als in der bilderfeindlichen Atmosphäre seiner Vaterstadt². Man kann ihn als den ersten appenzellischen «Hofmaler» bezeichnen. Nach Zeugnissen in den Land- und Kirchenrechnungen wurde er durch einen wenig bekannten *Rudolf Müller* abgelöst³. Mit *Jakob Girtanner* tritt der erste einheimische Maler auf. Die Flügelaltäre in Appenzell und Wangs sowie die Ausschmückung des Silbernen Landbuches von 1586 verraten einen Flachmaler im wörtlichen Sinn, der ungelenk gezeichnete Figuren auf teppichartig detaillierte Wiesengründe und vor architektonisch reich bestückte, raumlose Landschaften setzt⁴.

Mit der Landteilung von 1597 ändert sich das Bild. Der Halbstand Appenzell Innerrhoden fühlt sich durch den Anschluß an die katholischen Eidgenossen, durch die Aufnahme ins spanische und savoyische Bündnis in einer Komparsenrolle auf der internationalen Bühne. Besuche päpstlicher Nuntien, die Gründung des Kapuzinerklosters, Belebung der Beziehungen zum Bistum Konstanz und zur Abtei St. Gallen, Reformen und Neugründungen von Frauenklöstern, Studien am Helvetischen Kolleg in Mailand und Errichtung neuer Pfarreien in Gonten, Haslen und Oberegg zeugen vom Aufschwung kirchlichen Lebens, der sich auch in Architektur und Ausstattungsstücken manifestiert. Der eintönige ländliche Sologesang des Hofmalers wird von einem rauschenden Konzert fremder und einheimischer Künstler abgelöst.

MAILÄNDISCHE MEISTER

Der Kapuzinerbruder Rufin Falck aus Baden, der von 1605 bis 1608 und 1650 bis 1654 der Klosterfamilie von Appenzell angehörte, berichtet in seinen Erzählungen, die in ihrer naiven, frischen Art an die Fioretti gemahnen: «Als P. Franziskus darauf Guardian zu Appenzell wurde, ist er etliche Mal gegen Feldkirch und gen Hohen Ems zu Ihre Gnaden Herrn Grafen Kaspar gekommen; denn er war dem Grafen sehr lieb. Deswegen hat er ihm das



Abb. 1 Giulio Cesare Procaccini, Kreuzabnahme, 1606, Kapuzinerkirche Appenzell

schöne Altarblatt zu Appenzell in unserm Kloster verehrt, die Ablösung Christi⁵.» In einem Bericht von 1637 schreibt Graf Kaspar von Hohenems über kirchliche Stiftungen: «Den Capucinern zue Appenzell die Altartafel zue Mailandt machen lassen und daran gewendt 200 fl.⁶.» Das Rechnungsbuch des Rentamtes der Grafschaft Hohenems für das Jahr 1605/06 enthält den Eintrag: «Den 2. December [1606] dem Maler von Bregenz bazalt... Mer für 2 wapen vff die tafel gen Apenzell 2 fl.⁷.» Gezeigt sind die Wappen Graf Kaspars und seiner ersten Frau, Eleonora von Welsberg-Primör, in den untern Ecken. Zu diesem Altarblatt fertigte der Schreiner Jakob Bronnbüeler einen Retabelaufbau mit Roll- und Beschlagwerkornamenten, wofür ihm der Rat von Appenzell am 25. November 1606 15 fl. ausrichten ließ⁸. Das Hochaltarbild des Kapuzinerklosters Appenzell ist rechts unten signiert und datiert: «IVLIVS CESAR PROCACINVS BONON. F. 1606⁹». Es gibt in der Appenzeller Kunstgeschichte kaum ein zweites Gemälde, dessen Entstehung in den Quellen so vielfältig bezeugt ist.

Die mächtige Leinwand (337 × 201,5 cm) stellt «die Ablösung Christi», also eine Kreuzabnahme, dar (Abb. 1). Die reich bewegte Figurengruppe des Vordergrundes, um die schräg gestellte «crux commissa» aufgebaut, lässt nur wenige Durchblicke auf den stürmischen Wolkenhimmel frei. Nikodemus auf der rechten Leiter löst den Nagel in der linken Hand Christi. Joseph von Arimathea steigt die mittlere Leiter hinunter, mit kräftigen Armen den fahlen, geknickten Leichnam umfassend. Pathetisch streckt der Liebesjünger Johannes – ein prachtvoller Rückenakt – die Arme aus, um die kostbare Last abzunehmen. Auf der linken Seite ist die Mutter Maria hingelagert, das Linnentuch über den Knien, die Arme in Sehnsucht und Schmerz ausbreitend. Um sie ist die Gruppe der drei Marien angeordnet: Die reich gekleidete Magdalena stützt die Mutter des Herrn, von den übrigen beiden Frauen blickt die eine schmerzbewegt zum Vorgang der Ablösung auf, die andere, vom Bildrand überschnitten, vermittelt die Verbindung zum Betrachter. Zwei Knechte stützen die Leitern, zwei Engel in den Wolken klagen um den toten Herrn. Am Fuß des Kreuzes kniet Franziskus von Assisi in stiller Meditation; eine Hand umfaßt das Kreuz, die andere hält die Dornenkrone. Davor das Stilleben des Korbes mit Nägeln und Tüchern. Wenn Franziskus auf dem Bild als Betrachter ins Passionsgeschehen einbezogen wird, so ist das aus der Bestimmung der Altartafel für eine Kapuzinerkirche zu erklären¹⁰.

Das Altarbild des *Giulio Cesare Procaccini* darf als eine der Meisterleistungen des oberitalienischen Manierismus auf dem Gebiet der heutigen Schweiz gelten. Manieristisch ist die Komposition aus bald parallel geführten, bald sich verflechtenden Kurven, die durch die Geraden und Schrägen von Kreuz und Leitern Halt gewinnen und sich im Zentrum verdichten, wo die Hand von Johannes, der



Abb. 2 Mailänder Meister, Madonna mit Karl Borromäus und Franziskus, um 1612, Kapuzinerkirche Appenzell

Ellbogen von Joseph und das Lendentuch Christi zusammenstoßen. Die Vordergrundfiguren drängen und überlappen sich beinahe, sind in fast jeden Rand freien Raums verkeilt, so daß die durch die Schrägstellung des Kreuzes und durch die beiden Halbakte (Johannes und kleinerer Knecht) angedeutete Tiefenflucht kaum zur Geltung kommt. Diese Vergitterung des Bildes durch Leiber und Gewänder entspricht wohl ebenso sehr dem manieristischen Zeitstil als der Eigenart Procaccinis, der von der Plastik her zur Malerei kam¹¹. Die zwei Motivzentren des Bildes, Aktion der Männer um den Leichnam Christi und Kontemplation der sitzenden Schmerzensmutter, werden durch die Gestalt des Liebesjüngers gleich einem Scharnier zusammengehalten. Im Gegensatz zum farblich kühlen Manierismus der Jahrhundertmitte herrscht ein volltonendes, warmes Farbklima vor. Streiflicht hebt Körperpartien und Gestalten plastisch hervor, taucht andere in weiches Helldunkel. Die Wildheit der Bewegung wird durch die Schönheit der Einzelform gemildert.

Das Appenzeller Altarbild, bislang der kunsthistorischen Forschung unbekannt¹², muß als eines der Hauptwerke *Giulio Cesare Procaccinis* (1574–1625) aus seiner er-



Abb. 3 Moritz Girtanner, Kongregationsbild, 1626–1628, Wandgemälde im Chor der Pfarrkirche Appenzell

sten Malperiode (1601–1611) gelten, für die ein dramatisches Pathos typisch ist¹³. Das Gemälde reiht sich zeitlich ein zwischen die Verklärung Christi in San Marco, die Wand- und Tafelgemälde in den Kapellen der Kirche Sta. Maria presso San Celso, den Beginn der Ausmalung der Kapelle des Broletto einerseits und den Zyklus der Wunder des heiligen Karl und der Verherrlichung des heiligen Karl in San Tommaso in Terr’ Amara anderseits¹⁴. Dementsprechend finden sich ähnliche Motive auf dem Appenzeller und auf den Mailänder Bildern: so etwa der Schatteneffekt des erhobenen Arms bei der Maria der Kreuzabnahme und beim segnenden heiligen Karl, der komplizierte Aufbau aus Leibern im Martyrium der Heiligen Nazarius und Celsus, der Typus des Knechtes, der die rechte Leiter stützt, und der Reiter auf dem Wunder der Errettung eines Knaben aus dem Ticino. *Giulio Cesare Procaccini* hat die Komposition der Appenzeller Kreuzabnahme mit wenig Änderungen noch ein zweites Mal verwendet. Auf der Rückseite des aufwendigen Hochaltars

von Sta. Maria della Passione hat er eine kleinere Replik auf kostbaren Onyx gemalt. Auf der breiter proportionierten Bildfläche fehlen Engel und INRI-Tafel, Kopfstellungen und Draperien werden variiert, Johannes ist barocker bewegt. Das rechtfertigt die zeitliche Ansetzung um 1613, da in diesem Jahr der Steinschneider Donato Gritti aus Bergamo für die Marmorintarsia bezahlt wird¹⁵.

Das Thema der Kreuzabnahme war in der Zeit des Manierismus und Frühbarocks sehr beliebt, bot es doch den Malern Gelegenheit, eine vielfältige Aktion in komplizierten Stellungen wiederzugeben. Vom Mailänder Maler Giovan Ambrogio Figino (1551/54–1608) existiert eine kleine Bleistiftskizze, die aus verschiedenen römisch-florentinischen Vorbildern mosaikartig eine «*depositio*» zusammensetzt¹⁶. Auch bei Procaccini wirken mittitalienische Vorbilder nach; ein halbnackter Johannes findet sich bei Francesco Salviati, weiter zurück bei Bronzino und Pontormo, andere Anklänge sind bei Jacopino del Conte anzutreffen¹⁷. In der Schrägstellung des Kreu-

zes mit der altertümlichen Inschrift, in der Frauengruppe und in der Rückenfigur des Johannes machen sich Einflüsse der venezianischen Malerei, besonders Tintoretos, und der nordischen Graphik (Dürers Passionen) geltend¹⁸. Das zentrale Motiv des Joseph von Arimathäa ist auf venezianischen Bibelholzschnitten (Nicolò Bevilacqua, 1576) anzutreffen. Entwicklungsgeschichtlich steht Proccaccinis Lösung zwischen den beiden berühmtesten Fassungen des Themas, der aus vielen Einzelhandlungen zusammengesetzten Kreuzabnahme des Daniele da Volterra in Sta. Trinità dei Monti (Rom) und jener durch das Motiv des Linnentuches vereinheitlichten des Peter Paul Rubens in der Kathedrale von Antwerpen¹⁹.

Es wäre falsch, die Vorliebe der manieristisch-frühbarocken Malerei für das Kreuzabnahmehema einzig auf formale Gesichtspunkte zurückzuführen. Ebenso wesentlich sind die religiösen Zusammenhänge. Das Tridentinum hat durch seine dogmatischen Definitionen des Opfercharakters der Messe und der Realpräsenz Christi in der Eucharistie wie durch sein Reformdekret, daß der Tabernakel in Zukunft auf dem Hochaltar angebracht werden müsse, die Grundlagen für die Erneuerung des katholischen Kultus geschaffen²⁰. In der Frömmigkeitsliteratur, die das Meßopfer als Wiederholung der Passion Christi auffaßt, vertreten vor allem durch die Gebetbücher P. Martins von Cochem, werden die Leidensstationen der Kreuzabnahme, der Pietà und der Grablegung mit der Meßhandlung vom Agnus Dei zur Kommunion verbunden. Im «Großen Myrrengarten» soll der anächtige Christ beim «Domine, non sum dignus» des Priesters beten: «Jetzt beherzige ich, o mein Jesu, mit welch großem Herzeleid Du von dem Kreuze bist abgenommen, von Deinen lieben Freunden betrauert und endlich mit großer Traurigkeit begraben worden. O wäre mein Herz auch so ein Grab, damit Du, mein Gott, in dasselbe möchtest begraben werden...»²¹. Wie der tote Christus in den Schoß Mariä und ins Grab gelegt wird, so der eucharistische Christus in den Schoß der Kirche und ins Grab der Einzelseele. Diese Gedanken sind aber nicht erst tridentinisch²². Sie kennzeichnen schon die hochmittelalterliche Meßallegorese des Amalar von Metz und des Honorius Augustodunensis²³.

Der tridentinischen Theologie und Frömmigkeit gemäß sind oder waren viele Kapuzinerkirchen in der Schweiz mit Hochaltarbildern der Themenreihe Kreuzabnahme bis Grablegung ausgestattet: Wir erwähnen Zug, Freiburg, Bremgarten, Schüpfheim, Dornach²⁴. Der Vetter Graf Kaspars von Hohenems, Wolf Dietrich von Raitenau, Fürsterzbischof von Salzburg, stiftete für das ehemalige Paulinerkloster Langnau eine Grablegung, gemalt von Giulio Cesares älterem Bruder Camillo Procaccini²⁵.

Die Kapuzinerkirche von Appenzell birgt noch ein zweites Werk mailändischer Herkunft, das Hauptbild des rechten Seitenaltars (Abb. 2). In klassischer Dreieckkomposition ist eine sitzende Madonna im Wolken- und En-



Abb. 4 Dietrich Meuß zugeschrieben, Mariä Himmelfahrt, um 1620, Frauenkloster St. Maria der Engel, Appenzell

gelkranz, verehrt von den Heiligen Karl Borromäus und Franziskus, dargestellt. Das Kind steigt vom Schoß der Madonna herunter. Im Hintergrund eine von Mauern und Türmen bewehrte lombardische Stadt und eine steile, kirchengekrönte Anhöhe. Die Altartafel ist durch kein schriftliches Dokument direkt bezeugt. Sie ist sicher erst nach der Kanonisation des Mailänder Erzbischofs, 1610, gemalt, am wahrscheinlichsten im Zusammenhang mit der Altarweihe vom 14. September 1612 zu Ehren von Karl Borromäus und den 14 Nothelfern²⁶.

Zur Klärung der geschichtlichen Zusammenhänge trägt das rechte Chorwandbild der Pfarrkirche Appenzell entscheidend bei (Abb. 3). Hier findet sich nämlich eine getreue ländliche Kopie der Madonna mit dem Kind. Zu ihren Füßen knien, in Gruppen geschieden, die geistlichen und weltlichen Persönlichkeiten Appenzell Innerrhodens, begleitet von den stehenden Patronen Karl Borromäus und Philipp Neri. Um die Glorie des heiligen Karl die Inschrift: «S. CAROLVS CARDINALVS ERZBISOF ZV MAI-LAND», die entsprechende Umschrift bei Philipp Neri ist weitgehend zerstört, noch lesbar ist das letzte Wort «CON-GREGATIONIS». Das Bild in der Pfarrkirche präzisiert nicht nur das Entstehungsdatum des Seitenaltargemäldes bei

den Kapuzinern (zwischen 1612 und 1620), es liefert vielmehr auch den Schlüssel zur thematischen Einreichung. Seit den 1580er Jahren war das Helvetische Kolleg die hauptsächlichste Ausbildungsstätte der Innerrhoder Geistlichen und Politiker²⁷. Mehrere derselben sind als Mitglieder der Marianischen Kongregation in diesem tridentinischen Seminar bekannt. Das Fresko der Pfarrkirche und das Ölgemälde in der Kapuzinerkirche dürften wohl Kopien des Kongregationsbildes in der Kapelle San Carlo des Helvetischen Kollegs in Mailand sein. Da das Original verschollen ist, läßt sich die Frage nicht endgültig entscheiden²⁸. Für das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ist die Komposition auffällig ruhig, was die Vermutung einer Kopie bestärkt. Die qualitätsvollen Gemälde von Daniele Crespi, Tanzio da Varallo und Carlo Francesco Nuvolone sind später als das Appenzeller Bild entstanden²⁹. Am ehesten ließe sich an einen Maler in der Nachfolge des Aurelio Luini denken³⁰. Das Motiv des herabsteigenden Jesuskindes röhrt formal von Michelangelo Brügger Madonna her, thematisch ist es im Zusammenhang mit der Kirche auf steilem Hügel wohl wie das später zu besprechende Bild des Dietrich Meuß als Erscheinung der Madonna an Franziskus auf dem Berg La Verna zu deuten.

DER FELDKIRCHER MALER DIETRICH MEUSS

Feldkirch war im 17. Jahrhundert nicht in gleichem Maße Ausland für Appenzall wie das spanische Mailand. Lag es doch nur wenige Stunden entfernt und verbanden wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen die regionalen Hauptorte diesseits und jenseits des Rheins³¹. Beim Glasmaler Thomann in Feldkirch bestellten die Appenzeller um 1570 eine Reihe von Kabinetscheiben, im 17. Jahrhundert lieferten Feldkircher Silberschmiede kirchliche Kultgefäße nach Appenzell³². Der aus den Niederlanden stammende Maler Dietrich Meuß, der sich kurz nach 1600 in Feldkirch niederließ und für Feldkircher sowie Biberacher Auftraggeber malte, desgleichen für den Fürstabt Bernhard Müller in St. Gallen und für den Hof zu Chur, vermittelte auch nach Appenzell einen Hauch des niederländischen Manierismus³³.

Von Dietrich Meuß sind in Innerrhoden vier Tafelbilder erhalten, drei große Altarblätter und ein Oberstück. Das älteste Bild mit der Darstellung Mariä Himmelfahrt wurde für den Hochaltar der 1620 geweihten Kapuzinerkirche St. Maria der Engel gemalt. Man findet es heute an der Nordseite des Schifffes; seit der Entfernung aus dem Hochaltar im Jahre 1860 ist es unten beschnitten (Abb. 4). Um den schlicht profilierten Sarkophag drängen sich die holzschnittartig geprägten Apostel mit ihren gelegentlich fast karikierten Köpfen im hektischen Rhythmus der gebeugten Oberkörper und der Wanderstäbe. Durch einen Puttenengel entsteht die Verbindung zur oberen Zone, wo Maria im dreifachen Kranz von Licht-

strahlen, Cherubsköpfchen und musizierenden Engeln zur himmlischen Herrlichkeit aufschwebt.

Das Bild eines ehemaligen Seitenaltars in derselben Kapuzinerinnenkirche, heute in Privatbesitz, zeigt die Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten. Die Gruppe Joseph, Jesusknabe und Maria ist aus der Mitte gerückt, so daß sich linkerhand dem Blick in raschem Tiefenzug eine italienische Ruinenlandschaft eröffnet. Im halbrunden Abschluß singen und musizieren vier Engel auf großen Wolkenballen. Das Bild ist einem Gemälde aus der Galerie der Grafen von Hohenems nahe verwandt³⁴.

Während die Altarblätter des Frauenklosters Dietrich Meuß nur aus stilistischen und historischen Überlegungen zugeschrieben werden können, sind die Bilder des Hochaltars der Pfarrkirche St. Mauritius chronikalisch bezeugt. Nach der Sutterchronik erhielt Meister Dietrich von Feldkirch dafür 222 fl. Das Hauptbild stellt Mariä Verkündigung dar (Abb. 6). Die Heilige Jungfrau kniet am Betpult in einem nüchternen, mit Baldachinbett, Nähkörbchen und Blumenvase ausgestatteten Innenraum. Von rechts schwebt der Erzengel Gabriel auf Wolkenbal-



Abb. 5 Dietrich Meuß, Die Madonna erscheint dem heiligen Franziskus, 1622, Pfarrkirche Appenzell

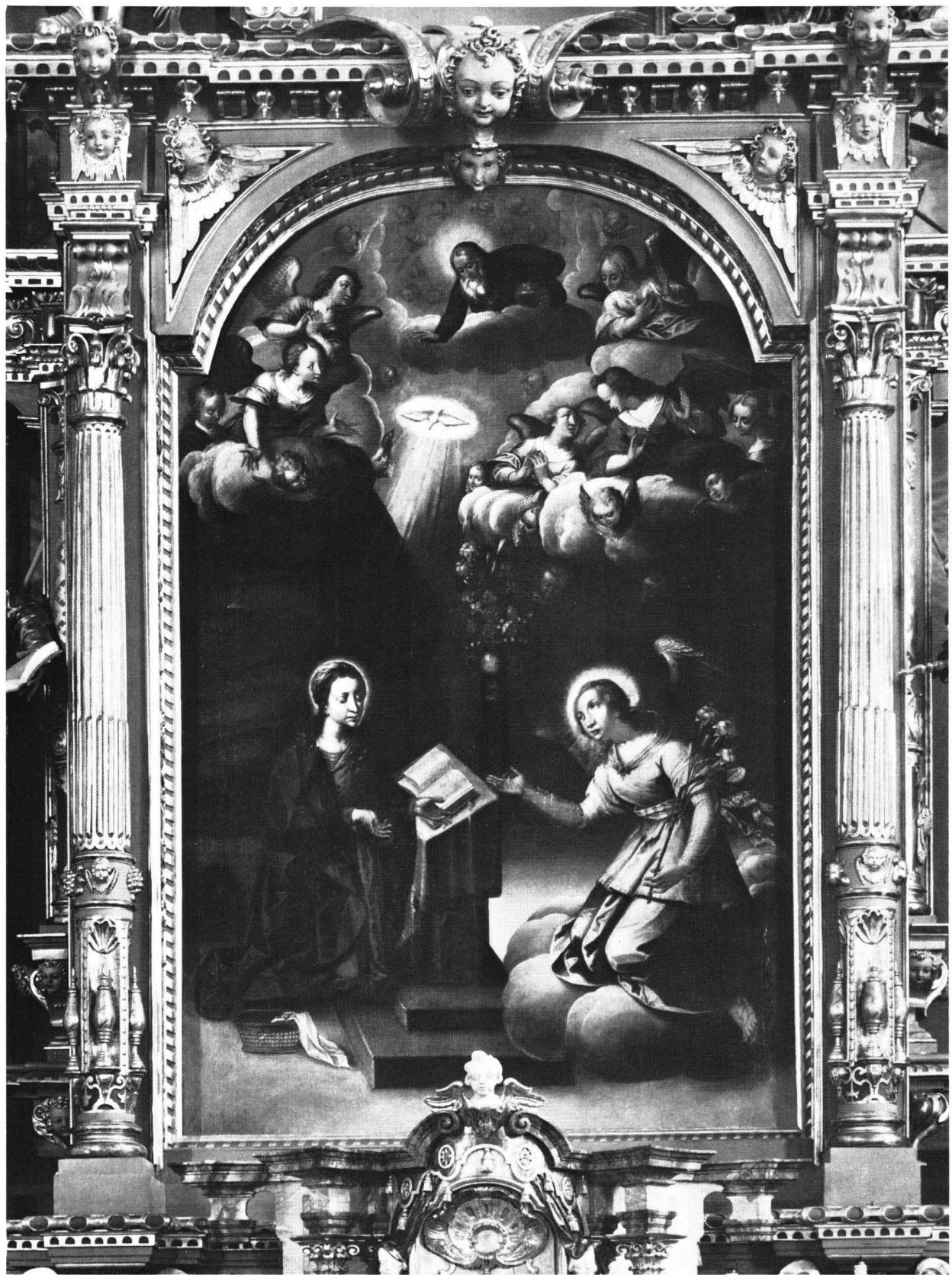


Abb. 6 Dietrich Meuß, Mariä Verkündigung, 1622, Pfarrkirche Appenzell

len herein. Die obere Hälfte des Bildes dient der Darstellung des Himmels: Gottvater neigt sich aus dem innersten Kreis des Empyreums und sendet den Heiligen Geist, der mit seinem Lichtstrahl die freudig bewegte Engelschar durchbricht. Das Oberbild (Abb. 5) schildert in Anlehnung an verschiedene Quellen zum Franziskusleben die Erscheinung der Gottesmutter mit dem Kind vor Franz von Assisi auf dem Berge La Verna³⁵. Die sitzende Madonna schwebt in einem Kreis von Wolkenballen und Kinderengeln zur Erde nieder und hält das sich weit vorbeugende Jesuskind. Franziskus im Kapuzinerhabit empfängt das Kind auf einem zwischen spinnenhaft feinen Fingern preziös geschwungenen weißen Tuch. In die linke Ecke schmiegt sich meditierend Bruder Leo, rechts wird der Blick auf eine romantische Landschaft mit Brücke, Kirchlein, Ruine und Kloster frei.

Die Gemälde von Dietrich Meuß in Appenzell sind typisch manieristisch. Überlange Gestalten in geschraubten Bewegungen, im einzelnen plastisch gebildet, doch in die Vordergrundfläche gepreßt, lassen plötzliche Durchblicke in raumtiefe, kleinteilige Landschaften frei. Die Köpfe haben weitgehend Porträtkarakter – für die vier Mariengestalten wird dasselbe Modell benutzt, der Typus des Johannes im Himmelfahrtsbild erscheint wieder beim wandernden Jesusknaben und beim Erzengel Gabriel. Für den Franziskus hat Meuß Fidelis von Sigmaringen, damals Guardian in Feldkirch, kurz vor seinem Martertod in Seewis, 1622, als Vorbild genommen³⁶. Dietrich Meuß darf als einer der wesentlichen Vermittler des niederländischen Manierismus nach 1600 in der Bodenseegegend betrachtet werden.

Auf dem Oberbild des Hochaltars der Pfarrkirche sind



Abb. 7 Moritz Girtanner zugeschrieben, vier Tafeln aus dem Rosenkranzzyklus, 1620/25, an der Decke der Kapelle St. Karl auf der Steig, Appenzell

die Stifterwappen des Kirchenpflegers Jakob Wyser und seiner Gemahlin Anna Büchler angebracht. Da Wyser als Klosterpater auch Bauleiter des Kirchenbaus von St. Maria der Engel war, dürfte sein Einfluß für die Berufung des Feldkircher Malers nach Appenzell maßgebend gewesen sein.

MORITZ GIRTANNER (1575–1629)

Gleichzeitig mit Dietrich Meuß war im Frauenkloster und in der Pfarrkirche der einheimische Maler Moritz Girtanner beschäftigt³⁷. Als Sohn des Jakob Girtanner und der Dorothee Gartenhauser ist er im ältesten Taufbuch von

Appenzell unter dem 6. November 1575 verzeichnet. Eine spätere Hand hat neben den Eintrag eine Palette mit Pinseln und den Zusatz «Maler» beigefügt³⁸. Dies läßt immerhin auf eine lokale Berühmtheit schließen. Im August 1629 ist Moritz Girtanner an der Pest gestorben. In den verschiedenen Rechnungsbüchern bis 1629 findet man ihn mehrfach bezeugt³⁹, doch ist es schwierig, diese Einträge mit heute noch existierenden Werken in Beziehung zu setzen. Ob die Vorhänge haltenden Engel an der Chorwand des Frauenklosters und die dortigen Chorläden von ihm oder vom Maler von Rorschach, Jakob Zimal⁴⁰, stammen, geht aus der Baurechnung nicht hervor. Die



Abb. 8 Moritz Girtanner zugeschrieben, Leben des heiligen Karl Borromäus, um 1620/25, Kapelle St. Karl auf der Steig, Appenzell



Abb. 9 Moritz Girtanner zugeschrieben, Maria Magdalena mit Lazarus und Martha, um 1615, Heimatmuseum Appenzell

Faßmalereien an den Rosetten im Gewölbe der Klosterkirche und am Hochaltar des Bartholomäus Cades in der Pfarrkirche sind für stilistische Vergleiche nicht geeignet. Es muß deshalb versucht werden, eine Reihe von Malereien, die zwischen 1605 und 1629 in Appenzell entstanden sind, zusammenzustellen und die Möglichkeit zu prüfen, ob sie aus stilistischen Gründen einem einzigen Meister zugewiesen werden können.

Tafelbilder: Den Ausgangspunkt bildet ein teilweise erhaltener Flügelaltar, der nach einer Versgeschichte im Pfarrarchiv Bischofszell von Moritz Girtanner seinem Verwandten Martin Gartenhauser, Pfarrer in Appenzell und Chorherr in Bischofszell, geschenkt wurde⁴¹. Eine Malerei auf Kupfer zu Füßen der Martinsstatue im Frauenkloster Appenzell zeigt den Stifter. Zwei Schwenkflügel und zwei doppelseitig bemalte Seitenteile des Schreins sind im Täfer der neuen Stiftsamtei zu Bischofszell 1957 zum Vorschein gekommen. Seither werden die Bilder im katholischen Pfarrhaus daselbst aufbewahrt⁴². Der ländliche Maler ist ein aufgeweckter Kompilator von Vorbildern

aus der deutschen Spätgotik und der italienischen Renaissance und von niederländischen Stichen. Die Gestalten sind bald eckig-sperrig, bald flüssig und weich gebildet. Mandelförmig geschlitzte Augen und schwere gesenkte Lider herrschen vor. Weißhöhungen und ondulierte Säume beleben die Gewänder. Die Figuren stehen und agieren mehr vor als in den additiv gefügten Landschaften und unbekümmerten Innenraumperspektiven.

Dieselbe Art der Kompilation findet sich auf dem umfangreichsten Zyklus Innerrhodens aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, den 15 Rosenkranzgeheimnissen auf den Holztafeln der gewalmten Decke der Kapelle St. Karl auf der Steig (Abb. 7). Die Komposition der Verkündigung ist dem Bischofszeller Pendant nahe verwandt, nur mehr in die Breite gezogen. Die Kopftypen mit den Mandelaugen finden sich mehrfach, ebenso die gewellten Säume und die wackligen Perspektiven. Die gedämpftere Farbigkeit mag auf spätere Firnisse zurückzuführen sein. Die schräg in das Heimsuchungsbild gesetzten Initialen ISH gehören nicht dem Maler an, sie könnten entweder auf den Auftraggeber, Kirchenpfleger (Jakob) Sebastian von Heimen⁴³, oder einen Restaurator, etwa Johann Sebastian Hersche, hinweisen⁴⁴.

Gleich wie den Rosenkranzzyklus in der Steigkapelle kann man Girtanner mit einiger Sicherheit auch das große Tafelbild an der Westwand dieses kleinen Sakralraumes zuweisen (Abb. 8). Die Hauptszene stellt den heiligen Karl Borromäus im Gebet vor einem Altar mit einem Stehkreuz dar. Perspektivische Verzeichnungen, Faltengebung und das Detail des Kruzifixes erinnern an das Karlbild in Bischofszell, die Gestalt des Heiligen ist offensichtlich – man beachte die Quetschfalten unter dem Knie – dem Mailänder Bild in der Kapuzinerkirche entlehnt. Elf Nebenszenen in umkränzten Medaillons schildern das Leben des Kardinals von Mailand von der Geburt bis zum Tod. Als Vorbild darf sicher ein italienisches Stichwerk aus der Zeit der Kanonisation (1610) in Anspruch genommen werden⁴⁵. Es wirken die naiv-frischen Erzählungen vergleichsweise italienischer als die Rosenkranzbilder. Dies ist besonders deutlich an der Mägdegruppe der Geburtsszene zu sehen. Den Stifter Sebastian von Heimen und seine Frau findet man hier mit einfachen Allianzwappen verewigt⁴⁶.

Von einem Zyklus mit dem Leben der heiligen Maria Magdalena, der Patronin der Kapelle in der Steinegg (unweit Appenzell), sind drei gleich hohe, aber ungleich breite Holztafeln erhalten geblieben⁴⁷. Ein Hochformat im Heimatmuseum Appenzell zeigt die drei Geschwister Magdalena, Martha und Lazarus in Bethanien, zu Füßen die Stifter alt Seckelmeister Jörg Räß und seine Hausfrau Magdalena Schlatter (Abb. 9). Eine breitformatige Tafel im Schweizerischen Landesmuseum stellt Jesus mit seiner Mutter und zwei Apostel bei Maria (Magdalena) und Martha dar, als Stifter treten Statthalter Konrad Schiegg und Elisabeth Meggeli auf, 1615 (Abb. 10). Das dritte,



Abb. 10 Moritz Girtanner zugeschrieben, Christus bei Maria und Martha, um 1615, Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Nr. LM 7843)

fast quadratische Bild mit Magdalena auf dem Kreuzweg, heute im Kapuzinerkloster Appenzell, ist von einem Bauernmaler des späten 18. Jahrhunderts nach einer Originaltafel kopiert worden. Nur noch Gesamtkomposition und Tracht der unbenannten Stifter erinnern an das frühe 17. Jahrhundert. Der Duktus der Inschriften des Magdalenenzyklus ist dem der Bildlegenden bei der Karl-Borromäus-Tafel nahe verwandt, nur etwas reicher verschnörkelt und gotisch gebrochener. Es finden sich die gleichen Unsicherheiten in der Perspektive. Gegenüber den früher behandelten Bildern ist der Dekor der Innenräume reicher, doch ist das in erster Linie motivisch bedingt (Palast des Lazarus!). Die Volutenlehne des Stuhles, auf dem Magdalena im Kreis ihrer Geschwister sitzt, kann man mit dem entsprechenden Möbel auf der Verkündigungsszene vergleichen. Neu sind die reichen Durchblicke, die malerische Behandlung der Figuren und der kulissenhaft gestaffelten Landschaft. Der Magdalenenzyklus spricht niederländisch in Appenzeller Dialekt.

Das Hauptbild des linken Seitenaltars in der Kapuzinerkirche zu Appenzell stellt das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer Gefährtinnen dar (Abb. 11). Im Vor-

dergrund wird eine fürstliche Jungfrau durch einen Scherzen in Landsknechtstracht entthauptet, daneben triumphiert ein bärisch gekleideter Krieger über einen toten Bischof. Vier durch Turban oder andere phantastische Kopfbedeckungen als Hunnen charakterisierte Soldaten greifen das auf dem Rhein fahrende Schiff der heiligen Ursula an. Der vorderste hat die Heilige bereits mit seinem Pfeil getroffen, links ersticht ein Schwerträger eine Gefährtin, im Schiff morden zwei Hunnen mit Knüttel und Lanze. Ursula ist aus ihrer Gesellschaft durch reichere Kleidung und eine Bügelkrone hervorgehoben. Im Schifflein sind neben den Gestalten der Legende (Papst Cyriacus) Vertreter der Stände der Christenheit zusammengepfercht: Kardinal, Bischof, Priester und Nonnen, der Kaiser (mit den Porträtzügen Ferdinands II.) und Laien. Das Schifflein der heiligen Ursula steht als Symbol für die katholische Kirche. Am jenseitigen Rheinufer ist vollkommen phantastisch die Stadt Köln dargestellt. Über der Marterszene steigen kleine nackte Seelen in den Himmel auf, wo die Heiligen Bonaventura und Antonius von Padua im Kapuzinerhabit verehrend vor der Madonna mit Kind knien. Sie steht auf Engels-



Abb. 11 Moritz Girtanner zugeschrieben, Martyrium der heiligen Ursula, nach 1618, Kapuzinerkirche Appenzell

köpfchen und ist von einem dreifachen Kranz von Strahlen, Engeln und Wolken umgeben. Die seltsame ikonografische Kompilation hängt zum Teil mit der Altarweihe vom 14. September 1612 zusammen (Bonaventura und Ursula als Patronen, Ursulareliquien), zum Teil mit der besonders vom Missionär P. Alexius von Speyer propagierten Ursulabruderschaft⁴⁸. Die provinzielle, naive Malerei mit der schichtweisen Staffelung der Landschaft, den marionettenhaften Bewegungen, den meist stereotypen Köpfen und einzelnen gotisierenden Zügen in der Faltengebung paßt durchaus zu Moritz Girtanner. In der Epaulette eines Hunnen hat der Maler ein Selbstbildnis gestaltet, einen gegen fünfzig Jahre alten Mann mit mächtig ausgezwirbeltem Schnurrbart (Abb. 12).

Als Schenkung des Appenzeller Geistlichen Dr. Konrad Schiegg⁴⁹ hat das Frauenkloster Appenzell ein Ölgemälde mit der betenden Halbfigur des heiligen Karl erhalten, datiert 1621 (zu Füßen einer Kartusche mit einem kleinen Marienbild sowie auf dem zeitgenössischen Rahmen). Die plastische Helldunkelmalerei, der lebendigere Ausdruck des Gesichts, die sorgfältigere und natürlichere Bildung der Falten wie der Verzicht auf einen komplizierten archi-

tektonischen Hintergrund zeigen zur Genüge, daß hier nicht Moritz Girtanner am Werk war. Die Härte der Zeichnung wie auch die fehlerhafte Schreibweise «primo November» sprechen nicht für einen italienischen, sondern für einen deutschen Meister.

Aufgrund der stilistischen Untersuchung kann man mit einiger Sicherheit dem jüngeren Girtanner die folgenden *Tafelbilder* zuweisen: den inschriftlich bezeugten Bischofszeller Altar, den Rosenkranzzyklus, das Bild des heiligen Karl in der Steigkapelle, wahrscheinlich auch den Magdalenenzyklus und das Bild der heiligen Ursula im Kapuzinerkloster.

Wandgemälde: Die Zuschreibung von Wandgemälden in Appenzell an Moritz Girtanner ist unsicherer als der Nachweis seiner Tätigkeit als Tafelmaler. Immerhin liegt es fast auf der Hand, daß er in der Steigkapelle neben den Deckenbildern und dem Gemälde der Rückwand auch die Fensterlaibungen mit dekorativen Motiven und einzelnen Heiligenfiguren, die in ihren Formen an die weiblichen Heiligen in Bischofszell erinnern, gemalt hat. Die

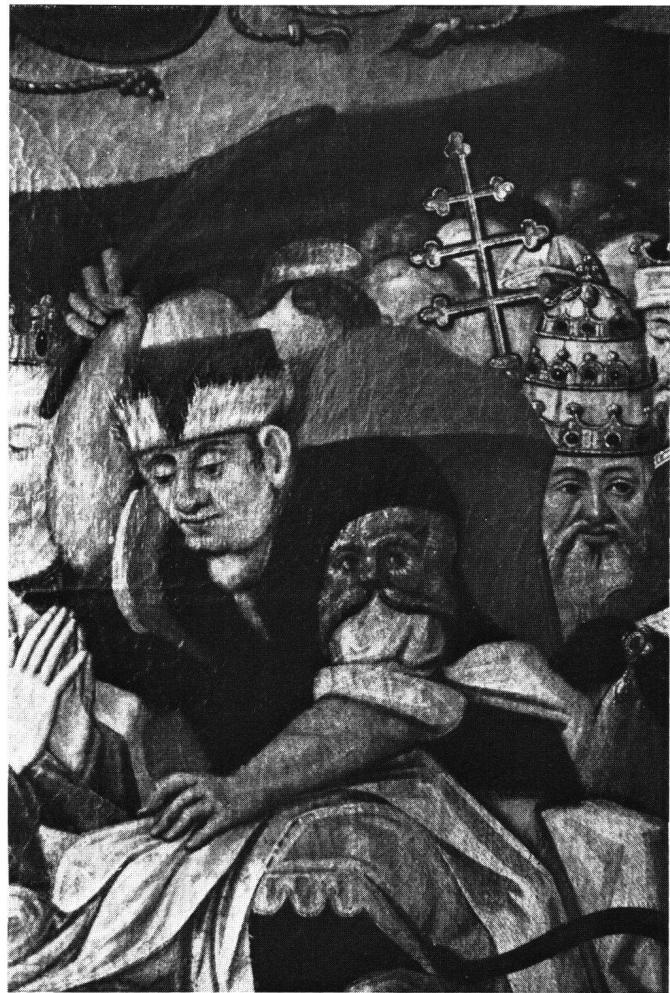


Abb. 12 Selbstbildnis des Malers, Detail aus Abbildung 11



Abb. 13 Moritz Girtanner, Pestbild, 1626–1628, Wandgemälde im Chor der Pfarrkirche Appenzell

lokale Literatur schreibt Moritz Girtanner auch übereinstimmend die Wandgemälde auf den schrägen Chorseiten der Pfarrkirche von Appenzell zu. Links ein ikonographisch hochinteressantes Pestbild: Der sitzende Gottvater hält einen Bogen auf den Knien und sendet einen Hagel von Pfeilen auf das Dorf Appenzell (Abb. 13). Zu beiden Seiten Gottvaters knien auf Wolken Christus mit dem Kreuz und Maria. Sie versuchen dem göttlichen Zorn Einhalt zu gebieten. Auf Erden stehen als Fürbitter für Appenzell der heilige Joseph, eine Lilie in der Linken, Schreinerwerkzeug zu Füßen, und der heilige Mauritius in einem Phantasieharnisch mit Kreuzfahne und Tartsche. Gerahmt wird das Gemälde durch zwei korinthische Säulen, die einen mit Spiralband belegten Architrav tragen. Das Dorfbild ist im Zustand um 1620/30 wiedergegeben. Man erkennt deutlich die 1620 erbaute

Kirche des Frauenklosters und die 1631 abgebrochene Seitenkapelle der Kapuzinerkirche. Die Pestpfeile gehen auf die mittelalterlich-barocke Bibelauslegung von Psalm 90, Vers 6 (nach der Zählung der Vulgata), zurück: «A sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, ab incursu et daemonio meridiano.» Der Pfeil, der am Tage schwirrt, wird hier der mittäglichen Seuche zugeordnet⁵⁰. Nach der gleichen Symbolik wird der von Pfeilen gemarterte Sebastian als Pestpatron angerufen⁵¹.

Auf der rechten Seite des Chores befindet sich das im Zusammenhang mit dem Mailänder Bild in der Kapuzinerkirche behandelte Wandgemälde, das wir als Kongregationsbild bezeichnen⁵² (Abb. 3). Beide Bilder sind, wie das Allianzwappen Fäßler-Fritsche mit der schlecht erhaltenen Inschrift (links) und die Malersignatur CAÖ (rechts) bezeugen, um 1740 von dem einheimischen

Künstler *Carl Anton Eugster* weitgehend renoviert worden. Die Farbgebung entspricht fast gänzlich der Art des 18. Jahrhunderts⁵³. Die additive Komposition, die steife Gruppierung der geistlichen und der weltlichen Häupter in spanischer Tracht, ähnlich wie auf dem Bild der heiligen Ursula, und die manieristisch abgewinkelten Armbewegungen Moritz Girtanners schimmern durch Eugsters fröhliche Farbigkeit hindurch.

Moritz Girtanner dürften auch die heute nur mehr spurenweise unter der Tünche sichtbaren Wandmalereien im Rittersaal des Patrizierhauses zum Kirchenlehn zuzuweisen sein⁵⁴.

Datierungsprobleme: Das älteste datierte Gemälde ist die Stiftung Schiegg-Meggeli aus der Steineggkapelle 1615. Der Stifter der zweiten Tafel dieses Magdalenenzyklus, Jörg Räß, ist 1604 gestorben⁵⁵, das Todesdatum seiner zweiten Frau Magdalena Schlatter ist nicht bekannt.

Nach der übereinstimmenden Malart der beiden Tafeln kann die zweite von ihnen keinesfalls vor 1610 datiert werden, so daß die Stiftung auf die Erben der beiden zurückgehen wird. Der ganze Zyklus dürfte also um 1615 entstanden sein. 1617 ist das Altärchen von Bischofszell datiert. Das Bild der heiligen Ursula im Kapuzinerkloster muß, nach dem Porträt Kaiser Ferdinands zu schließen, nach 1618 gemalt worden sein, mindestens 6 Jahre nach der Altarweihe. Das braucht einen nicht zu verwundern, wenn man weiß, daß das Hochaltarretabel der gleichen Kirche erst 16 Jahre nach der Weihe seine Vollendung fand⁵⁶. 1622 sind Malereien im Frauenkloster und die Fassung der geschnitzten Teile des Hochaltars in der Pfarrkirche bezeugt. Die Malereien der Karlskapelle dür-

fen zwischen 1620 und 1625 angesetzt werden, da 1620 die Kapelle geweiht wurde und 1625 der Stifter starb⁵⁷. Die Wandmalereien im Chor sind zwischen 1625, dem Amtsantritt des neuen Kirchenpflegers Jakob Kölbener von Heimen, dessen Allianzwappen den Fuß des Kongregationsbildes ziert⁵⁸, und dem Pestjahr 1629 zu datieren, in dem der Maler 54jährig hinweggerafft wurde.

Vom ländlichen «Fa presto» Moritz Girtanners sind bislang nur Werke in Appenzell Innerrhoden bekannt. Er war ein begabter und geschickter Maler als sein Vater Jakob, doch reichten seine Qualitäten bei weitem nicht an den Niederländer Dietrich Meuß heran. Die naive Erzählerfreude täuscht nicht über die Ungeschicklichkeiten der Komposition und der perspektivischen Konstruktion hinweg. Moritz Girtanner muß noch in andern Werkstätten als in der seines Vaters gelernt haben, doch bleibt die künstlerische Herkunft auf den Bodenseeraum beschränkt. Die eklektische Grundhaltung und der Zustand mancher Werke erlauben es kaum, eine stetige stilistische Entwicklung abzulesen.

HANS BILDSTEIN († 1663)

Nach dem Unterbruch des Pestjahres bestritt während gut 20 Jahren ein weiterer einheimischer Maler die staatlichen und kirchlichen Aufträge in Innerrhoden. Hans Bildstein stammt aus einem nie sehr zahlreichen Innerrhoder Geschlecht, das vermutlich aus Vorarlberg eingewandert war und im 16. und 17. Jahrhundert Söldnerführer und Geistliche stellte⁵⁹. Im Totenbuch wird Hans Bildstein, ledig, am 26. Januar 1663 als Sohn des Fähnrichs Ulrich bezeugt. Da seine Malertätigkeit 1640 ein-

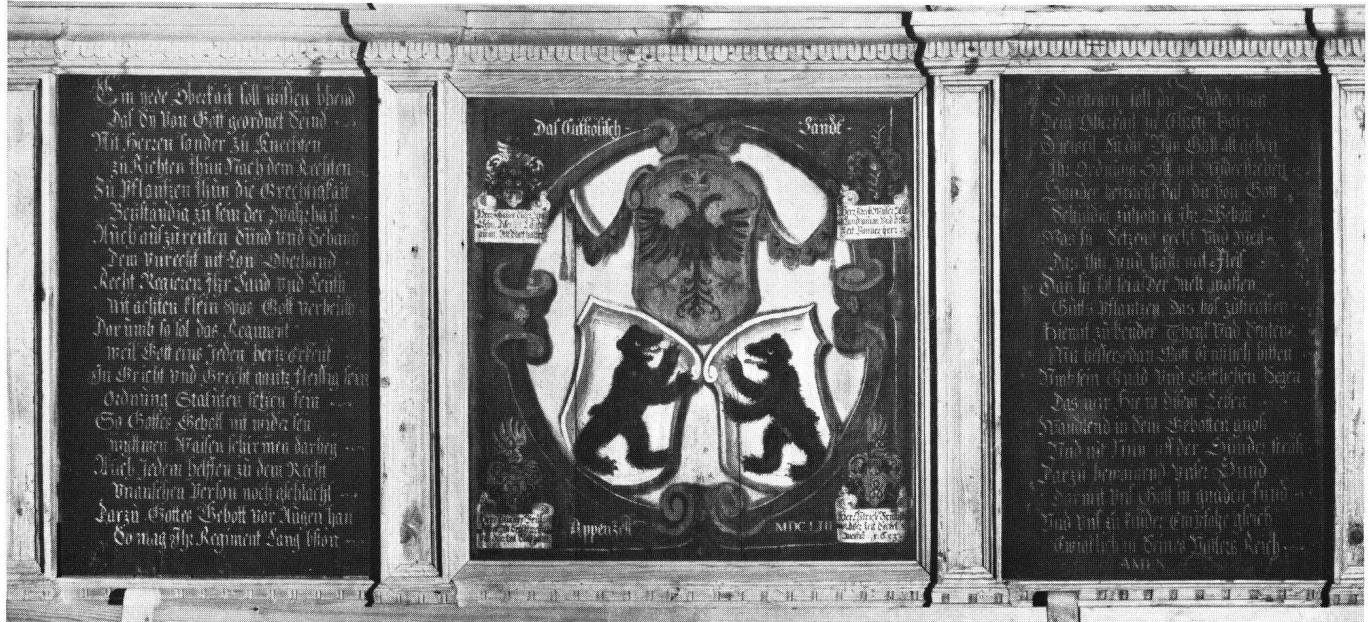


Abb. 14 Hans Bildstein, Regimentstafel, 1653, Rathaus Appenzell



Abb. 15 Hans Bildstein, Große Ratsrose, 1651, Rathaus Appenzell

setzt, wird er etwa um 1615 geboren sein. Er schafft im Spital, in den Kirchen von Appenzell und Haslen, führt das Taufbuch weiter, faßt Tabernakel (1640) und einen Altar und malt den Kapuzinern «etwz Wyenächtbilder⁶⁰».

Erhalten sind vier Werke, vor allem dekorative Arbeiten. Im Juli 1648 erhielt Bildstein vom Rat den Auftrag, die schadhaft gewordenen, in der Pfarrkirche aufgehängten eroberten Banner auf Leinwand zu kopieren. Bereits im Herbst desselben Jahres waren die 21 Kopien fertiggestellt⁶¹. Das setzt einen Werkstattbetrieb voraus, der auch Qualitätsunterschiede bei den Kopien erklärt. Es würde zu weit führen, all diese Kopien im einzelnen zu beschreiben und ihre Deutung zu sichern. Dies bleibt der Darstellung im Band der appenzell-innerrhodischen Kunstdenkmäler vorbehalten⁶². Auf zwei Dinge sei hier zum voraus hingewiesen. Der Unterschied zwischen freier und wörtli-

cher Kopie erhellt am besten aus den beiden Winterthurer Bannern. Kopien älterer Werke tragen meist auch in Details das Gepräge ihrer Zeit. Das zeigt sich besonders deutlich bei Hans Bildsteins figürlichen Darstellungen. Die Köpfe der Engel und Heiligen in ihrer rundlichen Gesamtform und mit den schweren Lidern und hochgezogenen Brauen sind unverwechselbar dieselben wie auf der Ratsrose von 1651.

Das bisher als Wappenrad bezeichnete, über dem acht-eckigen Schieferthisch an die Balkendecke des Großen Ratssaales montierte Tafelgemälde (Abb. 15) wird in den zeitgenössischen Quellen (Ratsbücher und Landrechnungen) «Rose» genannt und ist als Werk Hans Bildsteins gesichert⁶³. Der mittlere Kreis stellt nach einer manieristischen graphischen Vorlage die Begebenheit aus Herodot dar, wie der Perserkönig Kambyses den ungerechten Satrapen Sisamnes schinden lässt und dessen Sohn sich auf



Abb. 16 Johann Martin Geiger (?), Kleine Ratsrose, 1688, Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Nr. LM 8440)

den mit der Haut des Vaters belegten Richterstuhl sitzen heißt, damit sich dieser in seinem Richteramt untadelig benehme⁶⁴. Auf einer schmalen Bühne, die im Hintergrund durch ein Mäuerchen abgeschlossen wird, spielt sich die Belehnungsszene ab, der drei Bogenschützen assistieren. Eine lastende, nüchterne antikisierende Architektur führt von links in die Tiefe, wo auf einer erhöhten Estrade vor stummen Zuschauern der Satrap gerichtet wird. Am Fuß der Darstellung finden sich die erläuternde Inschrift und die Jahrzahl 1651. Der zweite Kreis bringt, durch Inschriften erklärt, die Wappen und Banner der Rhoden⁶⁵; als Schildhalter amten je der Patron und ein bewaffneter Bär. Die hierarchische Reihenfolge beginnt links oben mit der Schwendner Rhod (Johannes Evangelist und Bär mit Kettenhemd und Halbarte) und fährt dann nach rechts und links alternierend fort: Rütner Rhod (Barbara und Bär in Plattenharnisch und mit

Spieß), Lehner Rhod (Franziskus und Bär mit Zweihänder), Schlatter Rhod (Petrus und Bär mit Plattenharnisch und Halbarte) und Gonter Rhod (Verena und Bär mit Morgenstern). Die Halbrhoden Rinkenbach (Sebastian und Bär mit Muskete), Stechlenegg (Jakobus d.Ä. und Bär mit Roßschinder), Oberegg (Katharina und Bär mit Kettenhemd und Halbarte) und Hirschberg (Michael und geharnischter Bär mit Lanze) müssen dem Uhrzeiger nach gelesen werden. Der dritte, äußerste Kreis zeigt die Wappen der 25 Mitglieder des Heimlichen Rates, beginnend mit Pannerherr und Landammann Jakob Wyser und wiederum alternierend links und rechts zu lesen. Ein in den Standesfarben Weiß und Schwarz bebänderter Wulst schließt das Rundgemälde ab. Der Unterschied zwischen den manieristisch gelängten Figuren des zentralen Bildes und den zusammengestauchten Proportionen der Heiligen und Bären springt geradezu in die Augen.

Hans Bildstein weist sich in der Ratsrose als getreuer Kopist, geschickter Dekorateur und wenig selbständiger, provinzieller Maler aus.

Nach den Rechnungsbelegen hingen ursprünglich von der Ratsrose rote Tücher herab, sie muß also einen Baldachin über dem Stuhl des Vorsitzenden gebildet haben⁶⁶. Antike Gerechtigkeitsszenen sind in Rathäusern mehrfach verbürgt, gerade auch Kambyses und Sisamnes⁶⁷. Die Ratsrose ist auch aus andern Rathäusern bekannt⁶⁸.

Zwei Jahre später hat Hans Bildstein ein weiteres dekoratives Staatssymbol geschaffen (Abb. 14), eine dreiteilige Tafel, die in der Mitte das Standeswappen «Das Catholisch Land Appenzell MDCLIII» zeigt, während in den beiden Seitenfeldern, wie mit weißem Griffel auf schwarzen Schiefer geschrieben, lehrhafte Verse mit den Pflichten der Obrigkeit (links) und des Untertans (rechts) stehen. Die Wappenpyramide mit den gedoppelten Bärenschilden (sperrige Bärlein mit stachligen Haaren), dem Reichswappen (die Krone wird in den Schild hineingesetzt) und zwei Lambrequin-Girlanden ist oval gerahmt. Manschetten mit Doppelvoluten markieren die Bogen scheitel. In den Zwickeln sitzen die Wappen der vier Standeshäupter Landammann Johannes Sutter am Lehn, Pannerherr Jakob Wyser, Statthalter Johannes Brülisauer und Seckelmeister Ulrich Brülisauer⁶⁹. Die gerollten Schriftbänder greifen teilweise über den Rahmen. Die Bedeutung des dekorativen und kalligraphischen Gemäldes für die Kunstgeschichte liegt lediglich in der Signatur des Malers HB zwischen den Bärenwappen.

Eine mündliche Lokaltradition sagt, die Tafel habe einst das Antependium des Stuhls gebildet, das heißt des Podiums für die Leiter der Landsgemeinde. Dagegen spricht der vorzügliche Erhaltungszustand. Bei Landsgemeinden in strahlender Aprilsonne, Regenschauern oder Schneegestöber müßte die Malerei mehr gelitten haben. Auch fehlt die Tafel durchweg auf den bildlichen Darstellungen, die allerdings erst im 19. Jahrhundert einsetzen. Die Lösung bringt wieder einmal das Landrechnungsbuch. 1660 werden dem Maler Bildstein 11 fl. entrichtet «do er etlicher he. wappen und sentenz über die großen rathstübenthür gmalet». Die Obrigkeit scheint aber eine säumige Zahlerin gewesen zu sein⁷⁰.

Meister Hans Bildstein darf auch mit einiger Sicherheit das Gnadenbild der Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Hilf zu Haslen zugeschrieben werden⁷¹. Zwar sagt der Rechnungsbeleg nur aus, daß Meister Bildstein für seine Malarbeiten in der Kirche von Haslen von der Regierung einen Rock geschenkt erhalten hat. Diese Belohnung war für die Baumeister üblich. Doch die Ähnlichkeit der assistierenden Engel und vor allem der Gesichtsbildung mit den Figuren der Bannerkopien und der Ratsrose weisen ihm das Gemälde auch stilistisch zu. Das heute stark nachgedunkelte Bild, eine freie Kopie des Passauer Gnadenbildes nach Stichvorlagen im illustrierten Werk «Flores Seraphici» des P. Karl von Arenberg, wurde 1650 in

feierlicher Prozession von Appenzell nach Haslen übertragen. Die Passauer Muttergottes wurde als Hilfe der (katholischen) Christen in den Religions- und Türkenkriegen des 17. Jahrhunderts besonders verehrt und in der Schweiz hauptsächlich durch die Kapuziner verbreitet.

Wie Moritz Girtanner muß auch Hans Bildstein als ländlich-provinzieller Maler gewertet werden, als Maler mit viel Sinn für das Dekorative und mit Geschick im Kopieren.

DIE MALERFAMILIE GEIGER

Aus Appenzell ist eine Ratsrose von 1688 in das Schweizerische Landesmuseum gelangt. Sie ist ähnlich derjenigen, die Maler Hans Bildstein für den großen Ratssaal geschaffen hatte⁷² (Abb. 16). Gleich bleibt die Einteilung der kreisrunden Leinwand mit zentraler Gerechtigkeitsszene und radial angeordneten Rhods- und Häupterwappen: Die Patrone und Bären sind getreu kopiert, die Sprüche leicht verändert. Verändert haben sich natürlicherweise auch die Namen und Wappen der Ratspersonen. An Stelle der Sisamnes-Kambyses-Szene tritt ein eher seltenes Beispiel antiker Gerechtigkeit: Richter Bias von Milet wendet sich weinend von der Vollstreckung eines von ihm gefällten Todesurteils ab, was in nur noch teilweise sichtbaren Worten umständlich berichtet wird. Die äußeren Teile sind brav kopiert, die Mittelszene scheint nach dem jetzigen Zustand unbekümmert dilettantisch hingestrichen.

In der Staatsrechnung 1689/90 erhält Pannerherr Johann Konrad Geiger 18 fl., «daß er seinem sohn für die gmahlte roßen in der kleinen rathstuben außgeben⁷³». Auf einer vor 1727 gemalten Votivtafel an St. Anna selbstdritt erscheint die 21köpfige Familie des Landammanns und Pannerherrn Johann Konrad Geiger und seiner dritten Frau Anna Elisabeth Koch, wobei zwei Söhne, der 1674 geborene Johann Conrad und der 1681 geborene Johann Joseph, als «mahler» bezeichnet werden⁷⁴ (Abb. 17). Ist die Ratsrose von 1688 als Geniestreich eines 14jährigen zu werten? Wenn man die von Johann Joseph gemalte Votivtafel in ihrer ländlich-derben Machart, welche auf die Bauernmalerei vorausweist, betrachtet und berücksichtigt, daß auch der Vater in Mußestunden «die Cardinal thaffel» auf dem Rathaus renoviert hat⁷⁵, ist es schwer, die kleine Ratsrose als Werk eines Lehrbüben anzusehen, von dem keine weitere Tätigkeit bekannt ist. Viel eher ist anzunehmen, daß in der Söldner- und Rats aristokratenfamilie Geiger ein gewisses Malertalent vererbt wurde und daß auch der einzige Sohn aus erster Ehe, der 1656 geborene Johann Martin, zu den Kavaliersmalern zu rechnen ist⁷⁶. Sippenstolz und Beamtengeiz haben den Landammann Johann Konrad Geiger wohl veranlaßt, die Ausstattung der kleinen Ratsstube seinem Ältesten zuzuschanzen, wobei die verschwägerten und verwandten Mitglieder des Kleinen Rates voll Freude über die billige



Abb. 17 Johann Joseph Geiger, Familie Geiger-Koch in Verehrung der heiligen Anna Selbdritt, um 1720, Privatbesitz Appenzell

Arbeitskraft ohne Widerrede mit dem Kopf genickt haben mögen. Die Dilettanten aus der Familie Geiger sind wichtige Zeugen für das Abgleiten der Innerrhoder Malerei in einen buntfarbigen Provinzialismus, aus dem im 18. Jahrhundert einzig das Werk der Malerfamilie Eugster herausragen wird⁷⁷, während das 17. Jahrhundert noch als einsame Spitze den fürstäbtisch-sanktgallischen Hofmaler Johann Sebastian Hersche aufweist.

JOHANN SEBASTIAN HERSCHE (1619–1691)

Einer Malerfamilie gehörte auch Johann Sebastian Hersche an, getauft am 3. November 1619 zu Appenzell als Sohn des Baschon Hersche und der Wibrat Stärchin⁷⁸. Die teilweise unrichtigen Angaben im Schweizerischen Künstlerlexikon und im Appenzellischen Wappen- und Geschlechterbuch bedürfen der Klärung aus zeitgenössischen Dokumenten⁷⁹. Meister Herschi oder Hans Baschi Herschi erscheint von 1639 an in den Appenzeller Kirchen- und Landrechnungen. 1639 malt er «das Zith gegen der gaß am Turm in und ussen», 1639/40 erhält er für

Renovierungsarbeiten an den Altären 13 fl., für das Fassen eines Kruzifixes 3 fl. 3 bz., 1641 malt er «die Taflen vor dem Cor», 1645 erhält er 7 fl. 5 bz. für ein «St. Cathrina-bild in die kilchen», 1646 gibt die Regierung dem Maler Hersche – im Rechnungseintrag ist das Wort «Bildstein» durchgestrichen – 2 fl. 7 bz. 2 krz. Trinkgeld wegen der Orgel, 1647 muß er in der Kirche «ein par engeli» erneuern⁸⁰. Ein Aufenthalt in Mailand wird nicht nur durch Hartmanns St. Galler Kunstgeschichte⁸¹, sondern auch durch den Stil der erhaltenen Werke erwiesen. Es kommt aber nicht eine Lehre beim gleichaltrigen Christoph Storer in Frage, sondern ein gleichzeitiger Aufenthalt der beiden Maler bei Ercole Procaccini dem Jüngern, dem Neffen von Giulio Cesare⁸². Die Beziehung zum Mailänder Meister schlägt sich auch im Taufnamen von Maler Hersches 1658, 1665 und 1666 geborenen und teils früh verstorbenen gleichnamigen Söhnen Herkules Fortunat nieder⁸³. Als Zeit für den Mailänder Aufenthalt zusammen mit Storer kommen die Jahre 1641–1645 oder eher 1647–1652 in Frage; die zweite Spanne vor allem deshalb, weil bedeutende Aufträge im Land an Hans Bildstein vergeben werden. Am 19. August 1652 heiratet der 33jährige, von der Wanderschaft zurückgekehrte Appenzeller Meister die Hippolyta Kern, Tochter des Stattthalters Michael Kern. Im Appenzeller Taufbuch sind 5 Kinder dieser Ehe verzeichnet. 1658 erhält «M. Hanß Baschi Herschi» 2 fl. für 3 Tage Arbeit im Kapuzinerkloster⁸⁴. 1660 ist er nach St. Fiden gezogen, wo er als äbtisch-sanktgallischer Hofmaler rund 3 Jahrzehnte wirkte.

Nachdem seine erste Frau Hippolyta Kern, die ihm in St. Fiden noch 9 Kinder schenkte, gestorben war, heiratete er um 1676 Susanna Grütter; aus dieser zweiten Ehe stammen 4 Kinder. Um 1691 wird Johann Sebastian Hersche ein letztes Mal erwähnt, da sein Sohn Franz Maurus ihn als Standgötti bei einer Taufe vertritt⁸⁵.

In äbtisch-sanktgallischen Diensten hat Johann Sebastian Hersche ein umfangreiches Werk geschaffen, das aber in der spätbarocken Hochblüte sanktgallischer Kunst größtenteils zerstört, umgeändert oder verlagert wurde. Durch schriftliche Dokumente sind folgende Arbeiten gesichert:

- 1661: Zifferblatt und Rahmen an der Ostseite des Münsterturms⁸⁶
- 1666 ff.: Ausmalung der Galluskapelle und der darüberliegenden Hofkapelle⁸⁷
- 1668: 3 Altarblätter in der Kirche des Klosters Grimmenstein⁸⁸ (Abb. 20, 21)
- 1672: 5 Gemälde in der Tafelstube des Abtes Gitter zwischen Münster und Otmarskirche⁸⁹
- 1673 ff.: 2 Altarblätter in der St.-Katharina-und-Tuotilo-Kapelle⁹⁰
- 1674: Lünetten und Aufsätze auf Johannes-und-Notker-Altar in der Otmarskirche⁹¹
- 1675: Fassung von Drachenköpfen im Abteigebäude⁹²



Abb. 18 und 19 Johann Sebastian Hersche, Votivaltärchen mit den Heiligen Joseph und Antonius von Padua, 1673, Kapelle St. Anton im Rinkenbach, Appenzell

- 1676: Deckenmalerei in den Seitenschiffen, 2 Altäre
 Orgel: Neues Gespreng und gedrehte Säulen, Faßarbeit⁹³
- 1677: Kleines Altarblatt mit Fall des heiligen Gallus⁹⁴
 Pfarrkirche Waldkirch: Blätter des Hochaltars und des Rosenkranzaltars⁹⁵
- 1685: Neufassung von Altären in der Klosterkirche Neu St. Johann⁹⁶
- ohne Datum: Schlacht des heiligen Mauritius in der Antoniuskapelle Appenzell
 Karl Borromäus, Pfarrkirche Appenzell⁹⁷
- Von Sebastian Hersche oder von seinem gleichnamigen Sohn: Hochaltarbild und Frontispiz in der Pfarrkirche Mörschwil⁹⁸
- Nur ein Bruchteil dieser Werke ist erhalten geblieben:
 1. Zeichnung des 18. Jahrhunderts mit Zifferblattumrah-

- mung am Nordturm, 1661. Stiftsbibliothek St. Gallen, Hs 1720 zwischen S. 56 und 57⁹⁹. Pinsel-Sepia
2. Riß zum Rosenkranzaltar Waldkirch, 17. Jahrhundert, Stiftsarchiv St. Gallen: Rubr. 78, Fasz 4. Braune Tinte, laviert¹⁰⁰
3. 24 Tafelbilder mit Darstellungen der Gallusvita, Galluskapelle St. Gallen. Öl auf Leinwand. Die Bilder wurden im 18. Jahrhundert von Josef Wannenmacher stark überarbeitet. Die Restaurierung von 1974/75 (Bonifaz Engler) beließ den Zustand des 18. Jahrhunderts¹⁰¹
4. Sanktgallische Heilige. Deckengemälde in der Hofkapelle, St. Gallen¹⁰²
5. Mariä Verkündigung. Oberstück am Hochaltar der Pfarrkirche Mörschwil¹⁰³
6. Seitenaltarbilder (Haupt- und Oberstücke) der Klosterkirche Grimmenstein

Johann Sebastian Hersche hat höchst selten seine Bilder signiert, was die Zuschreibungen erschwert. Wir behandeln im folgenden nur die appenzellischen Werke.

Signiert und datiert sind zwei Votivaltärchen (Abb. 18, 19), die Hersche und seine Frau Hippolyta Kern in die Antoniuskapelle im Rinkenbach, Appenzell, gestiftet haben. Die Altärchen mit gedrungenen Säulen und bewegten Bärten im späten Knorpelstil zeigen in den Hauptbil-



Abb. 20 Johann Sebastian Hersche, Antoniusaltar, 1668, Klosterkirche Grimenstein AI

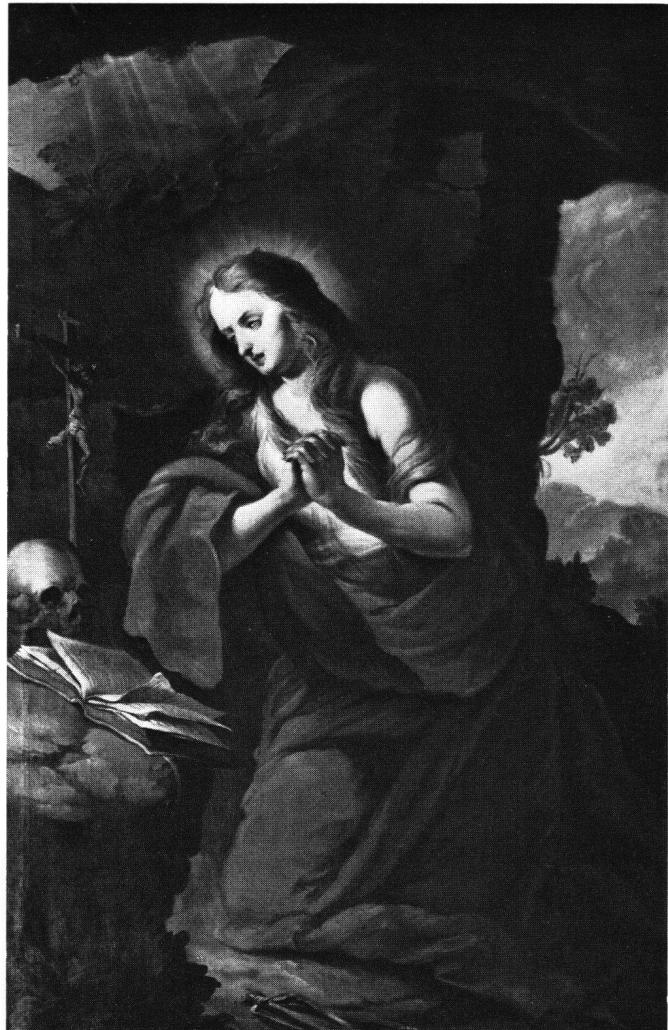


Abb. 21 Johann Sebastian Hersche, Maria Magdalena, 1668, Klosterkirche Grimenstein AI

dern die Halbfiguren der Heiligen Joseph und Antonius von Padua, beide mit dem Jesuskind, in einer bravurösen, plastischen und großflächigen Malerei mit frechfarbigen Schatten und kräftigen Lichtern. Die Hände sind eher weich gebildet. In den beiden ovalen Predellafüllungen stehen die Allianzwappen und die Stiftersignatur: «Johann Sebastian Hersche und Hipolita Kernin anno 1673.»

Von ähnlichen malerischen Qualitäten ist das Bild des rechten Seitenaltars im Kloster Grimenstein (Abb. 21). Die heilige Magdalena kniet als Büßerin in einer Felsenhöhle vor aufgeschlagenem Buch, Totenschädel und Kruzifix. Strähnige Haare wölben über die entblößte Schulter, der Leib ist in einen weiten, ockergelben Mantel gehüllt. Überirdisches Licht fällt durch ein Loch in der Decke, rechts schweift der Blick an einem Strauch vor dem Höhleneingang vorbei in dunstige Berge. Die nervösen Umrisse der Gewandung und der Felskulissen, die geheimnisvolle Lichtführung und die gedämpfte Tonigkeit der Far-



Abb. 22 Johann Sebastian Hersche zugeschrieben, Die Madonna erscheint dem heiligen Antonius von Padua, 1665, Kapelle St. Anton im Rinkenbach, Appenzell

ben verraten einen Maler auf der Höhe seines Könnens und im Zwiegespräch mit den Tendenzen seiner Zeit.

Lieblicher – süßer fast, möchten wir sagen – klingt das ebenfalls diagonal aufgebaute Altarblatt des linken Seitenaltars mit dem Thema der Erscheinung der Gottesmutter und des Jesuskindes vor dem heiligen Antonius von Padua (Abb. 20). Die Gruppe des Heiligen mit dem Kind nimmt seitensverkehrt die fünf Jahre spätere Darstellung auf dem Altärchen der Antoniuskapelle im Rinkenbach vorweg. In den Wolken erscheinen Maria und geschickt verteilte Engel. Die Szene spielt in einer parallelgestaffelten weiten Landschaft.

Die beiden Oberstücke der Seitenaltäre in Grimmenstein zeigen die plastisch gemalten Vollfiguren der Heiligen Klara und Agatha, die in ihrer strengen Lichtführung an spanische Meister wie Zurbaran erinnern.

Das Hauptblatt des heute um das Frontispiz geköpften Hochaltars läßt unter der nazarenischen Übermalung noch die frühbarocke Komposition erahnen: die kniende Klosterpatronin Ottilia und die Nebenszene der wunder-

baren Kommunion im Hintergrund¹⁰⁴. Die Grimmensteiner Bilder sind um 1668 entstanden.

Die folgenden Zuschreibungen basieren teils auf stilistischen Vergleichen, teils auf dem Qualitätsmaßstab per modum exclusionis. Die offiziellen Quellen – Land- und Kirchenrechnungen – zeigen nämlich, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur eine beschränkte Anzahl von Malern in Appenzell Innerrhoden tätig war und daß einzig Johann Sebastian Hersche sich über den ländlich-provinziellen Durchschnitt erob.

Als wichtigste Arbeit ist hier das Hochaltarbild der Antoniuskapelle im Rinkenbach zu nennen, gestiftet von Pfarrer Johann Neff 1665 (Abb. 22): eine zweitaktige Diagonalkomposition Antonius mit Jesuskind, Maria und Engel, etwas steifer als das gleiche Thema in Grimmenstein, mit unverkennbaren Einflüssen der Rubensschule in der Gestalt der auf Wolkenbänken sitzenden Madonna und mit einer bravurösen Schilderung der Nebenszene des Eselswunders in weiter Landschaft. Die Schriftzüge auf dem Stiftungsblatt sind denen der Altärchen in der gleichen Kapelle sehr verwandt¹⁰⁵.

Als frühes Bild Hersches darf wohl ein Leinwandgemälde im Frauenkloster Appenzell gelten, welches die rubensartige Komposition eines Pestbildes mit Franziskus und Dominikus vereinfacht wiederholt¹⁰⁶. Auch eine Verkündigung an Maria in Appenzeller Privatbesitz, vermut-

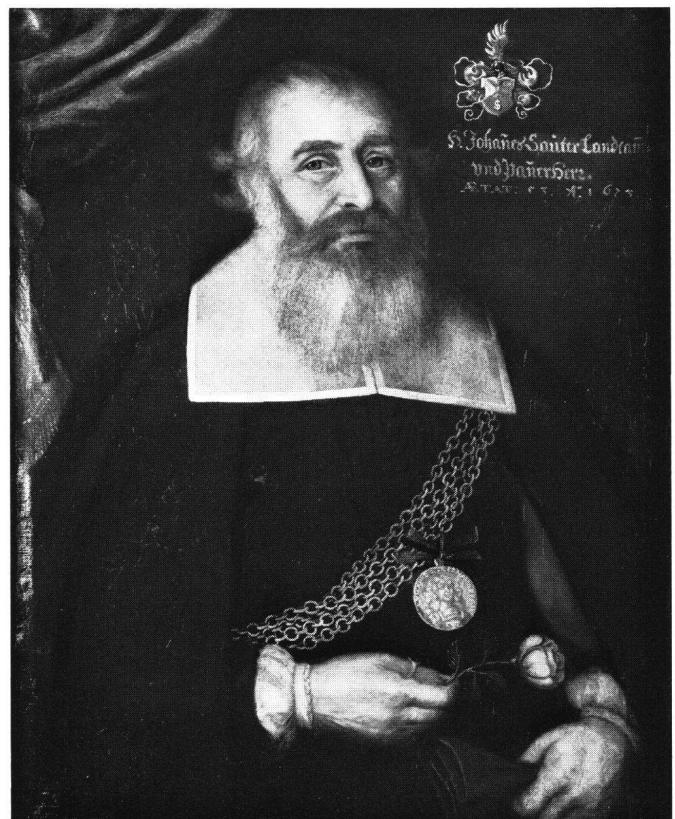


Abb. 23 Johann Sebastian Hersche zugeschrieben, Landammann Johannes III. Sutter, 1675, Rathaus Appenzell

lich von einem Seitenaltar der Pfarrkirche St. Mauritius stammend, weist in der Figur der Heiligen Jungfrau Anklänge an die flämische Schule der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf, während die geschraubte Bewegung des Engels als Nachklang des lombardischen Manierismus zu werten ist. Die souveräne Kreuzigungsdarstellung im Retabel des innern Chors der Kapuzinerkirche Appenzell (um 1688) mit der ungewöhnlichen Verteilung der Assistentzfiguren und dem tiefempfundenen Kruzifix, der die Worte: «Vater, in deine Hände empfehl ich meinen Geist» (Lukas 23, 46) auszusprechen scheint, verrät unverkennbar oberitalienischen Einfluß.

Schließlich ist noch das Porträt des Landammanns Johannes Sutter III im Rathaus zu nennen (Abb. 23), das aus der Reihe der übrigen Häupterbilder durch seine überragende Qualität derart heraussticht, daß es keinem andern einheimischen Maler als Johann Sebastian Hersche zugewiesen werden kann¹⁰⁷.

Im Grunde genommen summiert Johann Sebastian Hersche die Entwicklungstendenzen der appenzell-innerrhodischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Aufgewachsen im handwerklich biederem, ländlichen Manierismus eines Moritz Girtanner und seiner niederländischen Vorbilder – daran erinnern vor allem die Doppelszenen auf den Hochaltarbildern von Grimenstein und von St. Antonius im Rinkenbach –, gewinnt er durch seine Schulung bei Ercole Procaccini in Mailand, gemeinsam mit Christoph Storer, den Anschluß an die internationalen Strömungen des flämischen, spanischen und italienischen Barocks, die er als Hofmaler des Abtes von St. Gallen, in der gleichen Stellung wie vor ihm Dietrich Meuß, in die Ostschweiz leitet. Das reiche Œuvre und die beherrschte Komposition und Farbgebung sichern Johann Sebastian Hersche einen bedeutenden Platz in der schweizerischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen

AG I = RAINALD FISCHER / WALTER SCHLÄPFER / FRANZ STARK: *Appenzeller Geschichte*. Bd. I. *Das ungeteilte Land*. Herisau/Appenzell 1964.

AWGB = ERNST KELLER / JAKOB SIGNER: *Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch*. Bern/Aarau 1926.

LAA = Landesarchiv Appenzell.

Seicento lombardo = *Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*. Mailand 1973.

VENTURI = ADOLFO VENTURI: *Storia dell'Arte italiana*. IX. *La Pittura del Cinquecento*. Teil V, Mailand 1932. Teil VI, Mailand 1933. Teil VII, Mailand 1934.

¹ ADOLF REINLE: *Innerschweizerische und nordschweizerische Plastik im 17. Jahrhundert*. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 24, 1973, S. 293–314.

² AG I, S. 454–456. – HANS ROTT: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*. I. *Das Bodenseegebiet*. (Bd. 1) *Quellen*. Stuttgart 1933, S. 235f. (Bd. 2) *Text*. Stuttgart 1933, S. 191f.

³ LAA: Nach den Kirchenrechnungen ist Hagenbuch bis 1576 tätig, von 1584 an erscheint Rudolf Müller.

⁴ AG I, S. 456f. – ERWIN ROTHENHÄUSLER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*. Bd. I. *Der Bezirk Sargans*. Mitarbeit von D.F. RITTMAYER und B. FREI. Basel 1951. Die Kunstdenkmäler der Schweiz 25.

⁵ In modernisierter Form nach Manuskripten des 17. Jahrhunderts im Provinzarchiv der Schweizer Kapuziner in Luzern publiziert in: *St. Fidelisglöcklein* 1, 1912, S. 167.

⁶ LUDWIG WELTI: *Graf Kaspar von Hohenems 1573–1640*. Innsbruck 1963, S. 419f. Wortlaut nach Mitteilung L. Weltis an P. Adalbert Wagner 1958, Archiv des Kapuzinerklosters Appenzell.

⁷ WELTI, 1963 (vgl. Anm. 6). Der Fuhrlohn von 7 fl. an den Handelsherrn Furtenbach muß wohl, da er erst zwei Jahre später bezahlt wurde, auf ein anderes mailändisches Gemälde bezogen werden. Der Name des Malers von Bregenz ist noch nicht festgestellt. WELTI, 1963 (vgl. Anm. 6) schlägt den sonst als Glaser bezeugten Thomas Reich vor (S. 393–396). Nach brieflicher Mitteilung (7.10.1974) von Landesarchivar

Dr. Burmeister kommt am ehesten «Meister Jacob Reich, der Mahler» in Frage, der 1601 einen Betrag von 30 Kreuzern an die Glocken zu Bregenz stiftet. Der langjährige Hohenemser Hofmaler Hans Jakob Noppis tritt erst seit 1607 auf (WELTI, 1963 [vgl. Anm. 6], Register S. 568).

⁸ Notizen von P. ADALBERT WAGNER, Archiv des Kapuzinerklosters Appenzell.

⁹ Vor dem Majuskel-I des Vornamens ein Pentiment C oder G.

¹⁰ Auch in den Bildern von Freiburg und Zug nimmt Franziskus an der Beweinung Christi teil. Mailändische Parallele: Cerano. (*Seicento lombardo*, 1973, Kat.-Nr. 41.)

¹¹ Wichtigste Literatur zu Giulio Cesare Procaccini: NIKOLAUS PEVSNER: *Giulio Cesare Procaccini*. In: *Rivista d'Arte* 11, 1928, S. 321–335. – FORATTI-PEVSNER in: THIEME-BECKER, Bd. 27, 1933, S. 415f. – Neueste Zusammenfassung mit ausführlicher Literaturangabe: *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*. Mailand 1973 (Ausstellungskatalog).

¹² Kurze Erwähnung in: *Kunstführer durch die Schweiz*. Begründet von HANS JENNY. 5., vollst. neu bearb. Aufl. Hg. v. d. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Wabern 1971, S. 109; vom biographisch-historischen Standpunkt aus behandelt bei WELTI, 1963 (vgl. Anm. 6).

¹³ Die Stilentwicklung Giulio Cesare Procaccinis wird neuestens herausgestellt von MARIO VALSECCHI: *Schede lombarde per G.C. Procaccini*. In: *Paragone* 243, 1970, S. 12–35.

¹⁴ Zusammenstellung der datierbaren Frühwerke nach: *Seicento lombardo*, 1973. Die im folgenden in Klammern zitierten Kat.-Nr. beziehen sich auf diese Publikation. Vor 1602: Verklärung Christi, Mailand, San Marco.

1602–1607: Mailand, Santa Maria presso San Celso: Maleien in den Kapellen della Pietà und Santi Nazaro e Celso (Kat.-Nr. 65, Taf. 80).

1605–1620: Mailand, Broletto, Kapelle.

1609: Heiliger Sebastian, Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

1610: Wunder des heiligen Karl, Mailand, Dom (Kat.-Nr. 69–71, Taf. 84–86).

Nach 1610: St. Karl in der Glorie, Mailand, San Tomaso in Terr'Amara (Kat.-Nr. 75, Taf. 90).

- ¹⁵ CARLO ELLI: *La chiesa di S. Maria della Passione in Milano*. Mailand 1906, S. 55. Eine Abbildung der Replik in: COSTANTINO BARONI: *Sta. Maria della Passione*. Mailand 1938, Taf. 27.
- ¹⁶ ROBERTO PAOLO CIARDI: *Giovan Ambrogio Figino*. Florenz 1968. Kat.-Nr. 254, Abb. 156 r. unten.
- ¹⁷ Francesco Salviati, Florenz, Sta. Croce: VENTURI IX, 6, Abb. 90. – Bronzino, Florenz, Museo di S. Marco: VENTURI IX, 6, Abb. 39. – Pontormo, Florenz, S. Felicità: VENTURI IX, 5, Abb. 91. – Jacopino del Conte, Rom, S. Giovanni Decolato: VENTURI IX, 6, Abb. 133. – Federico Barocci, Perugia, Dom, 1567/69: VENTURI IX, 7, Abb. 491.
- ¹⁸ Besonders zu erwähnen als Vergleichsobjekte sind Tintoretos Kreuzigung in S. Cassiano, Venedig, von Dürers Graphik die Kreuzigung und Kreuzabnahme der kleinen Passion, und die Kreuzigung der Kupferstichpassion. In Mailand findet sich die Schrägstellung des Kreuzes bei dem eine Generation ältern Figino (vgl. Anm. 16: Kat.-Nr. 200f., Abb. 130f.). In der venezianischen Bibel, auf die wir zufällig in unserer Klosterbibliothek stießen, steigt Joseph von Arimathäa mit dem rechten Fuß voran die Leiter hinunter, beugt sein linkes Knie und umgreift mit dem rechten Arm den Leichnam Christi wie auf Procaccinis Retabel, allerdings ist der linke Arm Christi schon vom Kreuz gelöst. Um das gleiche zentrale Motiv ist eine völlig verschiedene Komposition aufgebaut.
- ¹⁹ Daniele da Volterra: VENTURI, IX, 6, Abb. 143. – P. P. Rubens. *Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen*. Hg. v. A. ROSENBERG. 3. Aufl. Stuttgart/Leipzig 1911. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 5. Bd., Abb. 60, 61.
- ²⁰ Conc. Trid. Sessio XXII, Cap. II, Can. III. Sessio XIII, Cap. IV, Can. III, und Cap. VI. – Weitere Bestimmungen über den Tabernakel im Caeremoniale Episcoporum 1, 12, 8 und Rituale Romanum 4, 1, 6.
- ²¹ Wir zitieren nach der ältesten uns zur Verfügung stehenden Ausgabe, Augsburg 1845, S. 24.
- ²² JOSEF JUNGMANN: *Missarum solemnia*. Bd. I. Freiburg 1962, S. 114–120, 191f.
- ²³ Zitiert bei KONRAD BURDACH: *Der Gral*. Darmstadt 1974, S. 369f. (Amalar) und S. 375 (Honorius).
- ²⁴ Zug: Grablegung von Dionys Calvaert, Bologna (Kunstdenkmäler Zug II, 1959, S. 328f.).
Freiburg: Beweinung. Der Tradition nach von einem der Caracci. Die Tradition gewinnt an Gewicht, wenn man weiß, daß im Kirchenestrich des Klosters Freiburg 1970 eine Kopie des 18. Jahrhunderts in der Größe des Originals entdeckt wurde. Restauriert durch F. Lorenzi, Kaltbrunn. Heute in der katholischen Pfarrkirche Altstätten SG (Kunstdenkmäler Fribourg III, 1959, S. 181).
Bremgarten: Kreuzabnahme (Kunstdenkmäler Aargau IV, 1967, S. 109).
Schüpfheim LU: Kreuzabnahme. 1716 durch Blitz zerstört.
Jetzt: Karl Borromäus (THADDÄUS VONARBURG: Kapuzinerkloster Schüpfheim. 1957, S. 34).
- ²⁵ WELTI, 1963 (vgl. Anm. 6), S. 419, Anm. 2. Heute in der Pfarrkirche Hiltensweiler, Kreis Tettnang (Baden-Württemberg).
- ²⁶ Archiv des Kapuzinerklosters Appenzell.
- ²⁷ FRANZ STARK: *Die appenzellischen Freiplätze in Mailand*. In: Heimat und Kirche 5, 1957, Nr. 7f.
- ²⁸ EDUARD WYMAN: *Historische Aufsätze*. Stans 1958, S. 275. – PAUL M. KRIEG: *Das Collegium Heleticum in Mailand nach dem Bericht des Nuntius Giovanni Battista Santonio*. In: Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte 25, 1931, S. 112–133.
- ²⁹ Daniele Crespi: Mailand, Pinacoteca Ambrosiana. 1621. (Seicento lombardo, 1973, Kat.-Nr. 130.) – Brera Nr. 403: 1626. (Seicento lombardo, 1973, Kat.-Nr. 141.)
Tanzio da Varallo: Varallo, Pinacoteca. 1634. (Seicento lombardo, 1973, Kat.-Nr. 169.)
C. Fr. Nuvolone (geb. 1609): Mailand, Brera Nr. 396. Auch von Giulio Cesare Procaccini ist ein Bild gleichen Inhalts, doch bewegterer und gedrängter Komposition, in der Curia Archivescovile zu Bergamo erhalten (Seicento lombardo, 1973, Kat.-Nr. 81).
- ³⁰ Seicento lombardo, 1973, Katalog der Zeichnungen, Nr. 9.
- ³¹ RAINALD FISCHER: *Appenzell und Vorarlberg*. In: Montfort 1972, S. 338–342.
- ³² LAA: Landrechnungen. – DORA FANNY RITTMAYER: *Kirchliche und weltliche Goldschmiedearbeiten in Appenzell Innerrhoden*. In: Innerrhoder Geschichtsfreund 2, 1964, S. 101.
- ³³ RAINALD FISCHER: *Der Maler Dietrich Meuß von Feldkirch im Dienste der Fürstabtei St. Gallen und des Landes Appenzell Innerrhoden*. In: St. Galler Geschichte und Kultur 2, 1972, S. 117–129. Dem dortigen Werkkatalog können wir neustens zwei Beweinungsbilder in der ehemaligen Luziuskapelle in der Kathedrale Chur beifügen, das eine ist mit «DM» signiert und von Poeschel erwähnt (E. POESCHEL: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*. Bd. VII. *Chur und der Umkreis der fünf Dörfer*. Basel 1948, S. 138); außerdem: eine große Altartafel «St. Benedikt» im Luzerner Kunsthändel mit Allianzwappen (in Gold schwarzes Mühlrad und in Silber Distelfink).
- ³⁴ Abgebildet bei WELTI, 1963 (vgl. Anm. 6), Taf. 42 unten (vor S. 417).
- ³⁵ FISCHER, 1972 (vgl. Anm. 33), S. 120. – Nach Überprüfung der verschiedenen Fassungen des Themas «Erscheinung Mariens an den heiligen Franziskus» sind wir zu der Überzeugung gelangt, daß in den meisten Fällen die im Rundschriften Papst Alexanders IV. an die Minderbrüder vom 3.5.1256 erwähnte Erscheinung auf dem Stigmatisationsberg La Verna dargestellt wird. Die bei Lukas Wadding zum Jahr 1215 überlieferte Legende, reicher ausgeschmückt in den Fioretti, gewinnt insofern Einfluß auf die Ikonographie, als von hier das Motiv der Maria kommt, die das Kind in die Arme des heiligen Franz legt. Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 6. *Ikonographie der Heiligen*. Rom 1974, Sp. 303, Nr. 50. In der Ausstellung *Seicento lombardo*, Mailand 1973, waren folgende Fassungen des Themas zu sehen: Cerano (Kat.-Nr. 58); Daniele Crespi (Kat.-Nr. 130).
- ³⁶ RAINALD FISCHER: *Ein Bildnis des Heiligen Fidelis von Sigmaringen aus seinem Todesjahr 1622*. In: Schwäbische Zeitung, 24.4.1974.
- ³⁷ AWGB, S. 93. – CARL RUSCH: *Beiträge zur Geschichte Innerrhodens (1600–1670): Aus der handschriftlichen Landeschronik des Johann Baptist Sutter*. Appenzell 1915, S. 15. – RAINALD FISCHER: *Eine spätgotische Reiterstatue des heiligen Martin im Frauenkloster Appenzell*. In: Innerrhoder Geschichtsfreund 12, 1966, S. 26–40.
- ³⁸ LAA: Ältestes Taufbuch.
- ³⁹ Auszüge aus Landrechnungen, Kirchenrechnungen und der Baurechnung des Frauenklosters im Kunstdenkmäler-Archiv Appenzell Innerrhoden (LAA).
- ⁴⁰ Zu Jakob Zimal vgl. ALBERT KNOEPFLI: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau*. Bd. III. *Der Bezirk Bischofszell*. Basel 1962, Register.
- ⁴¹ FISCHER, 1966 (vgl. Anm. 37), S. 26–40.
- ⁴² KNOEPFLI, III (vgl. Anm. 40), S. 312f., Abb. 261–263.
- ⁴³ AWGB, S. 119.
- ⁴⁴ Sicher nicht Johann Sebastian Hersche I, eher sein Sohn. *Schweizerisches Künstler-Lexikon*. Hg. v. C. BRUN. IV. Bd. Supplement. Frauenfeld 1917, S. 214. Auch AWGB, S. 124.
- ⁴⁵ Seicento lombardo, 1973; *Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Kat.-Nr. 218.
- ⁴⁶ Vgl. Anm. 43.

- ⁴⁷ RAINALD FISCHER: *Erbauungsliteratur als Quelle für die Ikonographie des 17. Jahrhunderts*. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 24, 1973, S. 274–281, bes. S. 279f.
- ⁴⁸ Br. Rufin von Baden berichtet über ihn: «Er hatte eine besondere Andacht zur heiligen Ursula und ihrer heiligen Gesellschaft. Deswegen hat er an den Orten, wo er wohnte, wo immer ich weiß, ihnen zu Ehren eine Gesellschaft aufgerichtet: zu Thann, Rheinfelden, Eyxel, Rapperswil und Appenzell... Er hat auch ein Büchlein gemacht von der heiligen Ursula und ihrer Gesellschaft.» St. Fidelisglöcklein 1, 1913, S. 173.
- ⁴⁹ Konrad Schiegg war 1614 bis zu seinem Tod 1629 Kaplan in Appenzell. FRANZ STARK, *900 Jahre Kirche und Pfarrei St. Mauritius Appenzell*, Appenzell 1971, S. 121.
- ⁵⁰ *Lexikon für Theologie und Kirche*. 2., völlig neubearb. Aufl. Bd. 8. Freiburg 1963, Sp. 312.
- ⁵¹ Vgl. Anm. 50, Bd. 9, Freiburg 1964, Sp. 558.
- ⁵² Siehe S. 68f.
- ⁵³ Carl Anton Eugster (um 1705–1780), Sohn des Malers Rudolf Eugster, von Oberegg, der bedeutendste Innerrhoder Maler des 18. Jahrhunderts; weder im AWGB noch im *Schweizerischen Künstler-Lexikon* genannt.
- ⁵⁴ Appenzellische Geschichtsblätter 5, 1943, Nr. 21.
- ⁵⁵ AWGB, S. 246.
- ⁵⁶ Die Kirche wurde 1590 geweiht, Hochaltarbild und Rahmen wurden 1606 angefertigt.
- ⁵⁷ Heimat und Kirche 3, 1938, Nr. 11.
- ⁵⁸ STARK, 1971 (vgl. Anm. 49), S. 25. Nachforschungen in den Rechnungsbüchern der Pfarrkirche ergaben neuestens als Datum der Wandgemälde die Jahre 1626–1628.
- ⁵⁹ AWGB, S. 20. Der Maler selbst wird nicht genannt.
- ⁶⁰ LAA: Landrechnungsbuch, Bd. 700f. Kirchenrechnungsbuch 1635–1660. Spitalrechnung 1627–1647. «etwz Wjenächtbilder» = einige Christkind- oder Krippendarstellungen.
- ⁶¹ LAA: Landrechnungen. Auszüge im Kunstdenkmäler-Archiv Appenzell Innerrhoden.
- ⁶² Kurze Zusammenfassung RAINALD FISCHER: *Eroberte Fahnen in Appenzell*. In: Appenzeller Volksfreund 22.6.1974. – Vgl. auch RAINALD FISCHER: *Neue Forschungen zu den Appenzeller Fahnen und den von den Appenzellern erbeuteten Feldzeichen*. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 32, 1975, S. 281–295.
- ⁶³ LAA: Landrechnungsbuch, Bd. 701, S. 73.
- ⁶⁴ HERODOT, 5. Buch, Kap. 25. Ebenso VALERIUS MAXIMUS, 6. Buch, Kap. 3.
- ⁶⁵ Die Rhoden sind kurz nach 1200 als Unterabteilungen des äbischen Amtes Appenzell entstanden. In den Freiheitskriegen dehnte sich die Einteilung in Rhoden auf das gesamte Land Appenzell aus.
- ⁶⁶ LAA: Landrechnungsbuch, Bd. 71, S. 73.
- ⁶⁷ K. SIMON: *Abendländische Gerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 1948, passim. – GUIDO KISCH, in: Zeitschrift für Schweizerisches Recht NF 72, 1953, Heft 6.
- ⁶⁸ Vgl. KONRAD ESCHER: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich*. Bd. IV. *Die Stadt Zürich*. 1. Teil. Basel 1939, S. 320.
- ⁶⁹ AWGB, S. 42 (Brülisauer), S. 337 (Johann Sutter II), S. 394 (Jakob Wyser).
- ⁷⁰ LAA: Landrechnungsbuch, Bd. 701, S. 367.
- ⁷¹ FISCHER, 1973 (vgl. Anm. 47), S. 274–281.
- ⁷² Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
- ⁷³ LAA: Landrechnungsbuch, Bd. 703. Rechnungsablage vom 27.4.1690.
- ⁷⁴ In Appenzeller Privatbesitz.
- ⁷⁵ LAA: Landrechnungsbuch, Bd. 703. 1688. – Ob die Kardinaltafel ein Porträt eines Kardinals oder die obengenannte
- Sentenzen- und Wappentafel Hans Bildsteins war, lässt sich nicht ermitteln.
- ⁷⁶ Geb. 9.12.1656 als Sohn Johann Konrad Geigers und dessen erster Frau Anna Maria Brülisauer. Geigers zweite Frau hieß Maria Magdalena Hanemann (Heirat vor 1663). Vgl. AWGB, S. 88–91.
- ⁷⁷ Vgl. Anm. 53.
- ⁷⁸ LAA: Taufbuch.
- ⁷⁹ AWGB, S. 124. – *Schweizerisches Künstler-Lexikon* (vgl. Anm. 44), Supplement, 1917, S. 214.
- ⁸⁰ LAA: Kirchenrechnungsbuch 1639–1647.
- ⁸¹ Zitiert nach *Schweizerisches Künstler-Lexikon* (vgl. Anm. 44), Supplement, 1917, S. 214.
- ⁸² Ercole Procaccini: THIEME-BECKER, Bd. 27, 1933, S. 414 (A. FORATTI). Christoph Storer: THIEME-BECKER, Bd. 32, 1938, S. 123–125 (F. THÖNE).
- ⁸³ Auszüge von Paul Staerkle aus dem Pfarrbuch St. Fiden; Nachlaß P. Adalbert Wagner im Archiv des Kapuzinerklosters Appenzell.
- ⁸⁴ LAA: Ehebuch Appenzell. Landrechnungsbuch, Bd. 70, Januar 1658.
- ⁸⁵ Wie Anm. 83.
- ⁸⁶ ERWIN POESCHEL: *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*. Bd. III. 2. Teil. *Das Stift*. Basel 1961, S. 62.
- ⁸⁷ (Vgl. Anm. 86), S. 288. Prof. Johannes Duft bereitet eine Publikation der Bilder Hersche-Wenzingers zum Gallusleben vor.
- ⁸⁸ Klosterarchiv Grimmenstein.
- ⁸⁹ POESCHEL 1961 (vgl. Anm. 86), S. 63. 89.
- ⁹⁰ POESCHEL (vgl. Anm. 86), S. 72.
- ⁹¹ POESCHEL (vgl. Anm. 86), S. 64.
- ⁹² POESCHEL (vgl. Anm. 86), S. 89.
- ⁹³ POESCHEL (vgl. Anm. 86), S. 64, 232.
- ⁹⁴ POESCHEL (vgl. Anm. 86), S. 64.
- ⁹⁵ JOSEF GRÜNENFELDER: *Beiträge zum Bau der St. Galler Landkirchen unter dem Offizial P. Iso Walser 1759–1789*. In: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung*, Heft 85, 1967, S. 114.
- ⁹⁶ *Schweizerisches Künstler-Lexikon* (vgl. Anm. 44), Supplement, 1917, S. 214.
- ⁹⁷ Vgl. Anm. 96.
- ⁹⁸ GRÜNENFELDER, 1967 (vgl. Anm. 95), S. 75–77.
- ⁹⁹ POESCHEL, 1961 (vgl. Anm. 86), Abb. 14.
- ¹⁰⁰ GRÜNENFELDER, 1967 (vgl. Anm. 95), S. 114.
- ¹⁰¹ *St. Gallus-Gedenkbuch* 1951, S. 38, 90–93, Abb. gegenüber der Titelseite.
- ¹⁰² POESCHEL, 1961 (vgl. Anm. 86), S. 288–290.
- ¹⁰³ GRÜNENFELDER, 1967 (vgl. Anm. 95), S. 75–77.
- ¹⁰⁴ Artikel *Odilia*, in: WETZER/WELTE: *Kirchenlexikon*. Bd. IX. Freiburg 1895, S. 685.
- ¹⁰⁵ Vgl. Abb. 18, 19.
- ¹⁰⁶ P.P. RUBENS. Klassiker der Kunst, 1911 (vgl. Anm. 18), Abb. 174: Interzession Mariä und verschiedener Heiliger vor dem zürnenden Christus (Pestbild), Lyon, Museum.
- ¹⁰⁷ AWGB, S. 394.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 2: Kapuzinerkloster Appenzell
- Abb. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23: Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaft Zürich
- Abb. 5, 11, 12, 17: Dr. P. Rainald Fischer
- Abb. 10, 16: Schweizerisches Landesmuseum Zürich