

Bilder zwischen Imagination und Wirklichkeit : zu zwei Alpenlandschaften von Tobias Verhaecht

Autor(en): **Boerlin, Paul H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **24 (1973)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BILDER ZWISCHEN IMAGINATION UND WIRKLICHKEIT: ZU ZWEI ALPENLANDSCHAFTEN VON TOBIAS VERHAECHT

von Paul H. Boerlin

Verschieden gestuft sind die Möglichkeiten im Verhalten des Künstlers gegenüber dem Bildgegenstand: Er kann die Dinge und Begebenheiten unserer Wirklichkeit «getreu» wiedergeben, so wie er sie sieht oder wie sie sich tatsächlich abgespielt haben (zum Beispiel Dürer in den mit dem Glastafelapparat gemalten Bildnissen oder Adolf von Menzel in seinem Bild der Krönung König Wilhelms I.) – er kann erfundene Wirklichkeit darstellen, Dinge, die zwar in der gemalten Form nicht existieren oder sich abgespielt haben, die aber so existieren oder sich abgespielt haben *könnten* (zum Beispiel Th. Géricault in seinem Bild das «Floss der Medusa») – und er kann schliesslich reine Gebilde der Phantasie entwerfen (zum Beispiel François Boucher den «Triumph der Venus» oder Klee die «Zwitschermaschine»). Solche Verschiebungen zwischen den Anteilen von Phantasie und Wirklichkeitsnähe innerhalb der Bildgestaltung lassen sich auch dort beobachten, wo es um die bildliche Darstellung unseres Lebensraumes geht: in der *Landschaftsmalerei*.

Ihre Entwicklung zur selbständigen Gattung hat sich in den Niederlanden vollzogen¹. Doch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bedarf diese neue Gattung noch immer eines Vorwandes, einer Rechtfertigung gewissermassen durch biblische oder mythologische Szenen, mag auch deren Bedeutung, aufs Ganze gesehen, schliesslich vollständig zurücktreten. Auch für Pieter Brueghel d. Ä. bleibt die Landschaft in den meisten Fällen der grossartig gesteigerte Schauplatz für Begebenheiten wie den Sturz des Ikarus, das Gleichnis vom Sämann oder die Bekehrung Pauli.

Zwei Elemente sind für die nach Brueghel vor allem von flämischen Malern getragene Entwicklung des autonomen Landschaftsbildes bedeutungsvoll: Einerseits wird nun die Weite der Welt mit besonderer Intensität erlebt. Der Typus der «Weltlandschaft» entsteht, bei dem ein erhöhter Standort erlaubt, in panoramaartiger Vision dem Blick des Betrachters möglichst viel von der Welt zu zeigen und ihn in fernste Fernen zu führen. Auf der anderen Seite fällt auf, dass bei der Mehrzahl der flämischen Landschaftsbilder des 16. Jahrhunderts Hochgebirgsformen dominieren. Offensichtlich haben die aufragenden Berge, Tannen und Felsformationen auf die an weite Ebenen gewöhnten Niederländer eine unwiderstehliche Faszination ausgeübt.

Nun kann zwar das Empfinden der niederländischen Maler für die räumliche Weite unschwer aus den landschaftlichen Gegebenheiten ihrer Heimat abgeleitet werden. Hingegen stellt sich die Frage, woher ihnen die Kenntnis jener Landschaftselemente kam, die Flandern und Holland nicht kennen, der hochgetürmten Gebirgsformationen, Tannenwälder, Wasserfälle, Passwege, tiefen Schluchten mit hohen Brücken etc. Man hat daher immer wieder die Annahme ausgesprochen, dass solche Bildelemente Auswirkungen fremder Natureindrücke seien und dass der Weg nach Italien manchen Maler durch die Schweiz und ihre Alpentäler geführt haben müsse.

In der Tat sind von verschiedenen, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geborenen niederländischen Malern Reisen nach Italien bezeugt: Paul und Matthäus Bril waren in Rom, Tobias Verhaecht in Florenz und Rom, und auch von Pieter Brueghel d. Ä. überliefert Karel von Mander einen Italienaufenthalt; bei anderen, zum Beispiel bei Joos de Momper, werden Italienreisen vermutet. Indessen ist es bisher kaum gelungen, genaue landschaftliche Situationen aus der Schweiz nachzuweisen, die als Vorbilder für die Gebirgsdarstellungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gedient haben könnten. Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden dann die bekannten Zeichnungen von Jan Hackaert (Amsterdam 1628–1699?), der 1653 erstmals in die Schweiz kam und hier zahlreiche, topographisch genaue Veduten aufgenommen hat² (Abb. 3).

Nun ist aber der Öffentlichen Kunstsammlung Basel vor zwei Jahren von der Sophie und Karl Binding-Stiftung ein Bild geschenkt worden, das in dieser Frage einen Schritt weiterführen könnte. Es handelt sich um ein Werk von *Tobias Verhaecht*, der von 1561–1631 in Antwerpen lebte, eine Cousine von Rubens, dessen erster Lehrer er war, heiratete und der in seiner Jugend längere Zeit in Rom und Florenz (hier im Dienste des Grossherzogs Ferdinand I. von Toscana) verbracht und also vermutlich die Schweiz durchquert hatte. Das Bild der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, eine Landschaft mit Burg, erinnert denn auch spontan an eine bekannte Gegend im Kanton Graubünden: an das vom Hinterrhein durchströmte breite Domleschg, an dessen einer Talseite auf hohem Felsvorsprung das Schloss Ortenstein aufragt³ (Abb. 1 und 2).

Allerdings kann keine Rede davon sein, dass hier etwa eine Vedute vorläge. Der Gebäudekomplex von Ortenstein ist im Einzelnen anders organisiert als die Burg auf dem Bild. Auch kann die Stadt im Hintergrund nicht, wie behauptet, Thusis sein. Aber: Wenn auch der Grundriss der dargestellten Burg nicht derjenige von Ortenstein ist, so erinnert doch ihre Silhouette um so mehr an das Bündner Schloss: die charakteristische Gruppierung von Wohntrakten um einen zentralen Bergfried; die parallele Ausrichtung der Satteldächer auf den wichtigsten Gebäudeteilen; und dann vor allem die typische Lage unmittelbar über dem Tal auf einem Felsvorsprung und das weitere Ansteigen der Talflanke hinter dem Schloss. Auch die dunkle Geländestufe, die im Bild den Mittel- vom Hintergrund trennt, hat zwar eine eminente kompositorische Bedeutung, widerspricht aber der topographischen Situation in keiner Weise. Im Gegenteil, auch im Domleschg schieben sich für den Blick von der Talsohle her dem Lauf von Strasse und Fluss immer wieder Felswände und Tannenhänge entgegen. Die Stadt im Tal (obwohl an sich ein geläufiges Requisit der flämischen Landschaftsmalerei) dürfte in diesem Zusammenhang ebenfalls eine bestimmte Bedeutung haben. An das viel zu kleine Thusis ist allerdings nicht zu denken, wohl aber an die Bischofsstadt Chur, die freilich in Wirklichkeit diesseits der Burg liegt, nicht jenseits wie im Bild, und die auch kein Gebäude wie den pantheonartigen Rundbau im Bilde besitzt. Relevant ist demnach nur die Tatsache des Vorhandenseins einer Stadt, nicht ihre gemalte Erscheinung.

Entscheidend für die Frage, ob Schloss Ortenstein die Anregung zu diesem Bild gegeben haben könnte, ist der Grad der Wahrscheinlichkeit dafür, dass Tobias

Verhaecht durch diese Gegend gekommen ist. Eigentliche Beweise lassen sich allerdings nicht beibringen, doch zeigt ein Dokument wie die «Romwegkarte» des Erhard Etzlaub aus dem Jahre 1500, eine Strassenkarte für die Rompilger aus dem nördlichen Europa also, dass der Weg von Antwerpen, der Heimatstadt Verhaechts, nach Italien über Aachen, Schlettstadt im Elsass, Basel, Rheinfelden, Zürich, Chur, Como nach Rom führte⁴. Von Chur aber war die begangenste Route, die «Untere Strasse», diejenige durch das Domleschg und das Hinterrheintal, über den Splügenpass und Chiavenna nach Como (die «Obere Strasse» ging ebenfalls durch das Domleschg, dann aber durch das Albulatal und das Oberhalbstein, über den Septimerpass durch das Bergell nach Chiavenna). Dass auch Verhaecht diesen Weg gegangen und also an Ortenstein vorbeigekommen ist, darf daher mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Dass er für topographische Gegebenheiten ein aufmerksames Auge besass, erweist ausserdem seine Zeichnung mit einer getreuen Ansicht des Inntales, nach der er 1615 mit leichten Veränderungen die Landschaft seines Bildes «Kaiser Maximilian in der Martinswand» gestaltet hat⁵.

Die Bedeutung des Bildes in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel lässt sich also dahin definieren, dass eine reale landschaftliche Situation und ein markantes Bauwerk Graubündens offensichtlich ihren Niederschlag in einem flämischen Bild gefunden haben, doch so, dass es nicht zu einer topographisch genauen Vedute kam. Vielmehr hat der Maler, der nachweislich Italien besucht hatte, verschiedene Elemente, denen er auf der Reise begegnet war, in freier Weise, aber unter Beibehaltung besonders charakteristischer Züge, zu einer eigenen Bildwirklichkeit zusammengefügt: das breite Flusstal mit der in einer Ausweitung gelegenen, beherrschenden Stadt, den vorspringenden, burgbekrönten Felssporn, die einprägsame, unverwechselbare Silhouette der Burg. Eine künstlerische Umsetzung also im Sinne Karel von Manders, der von Brueghel sagt: «Auf seinen Reisen hat er viele Veduten nach der Natur gezeichnet, so dass gesagt wird, er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und sie, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien, so nahe vermochte er in dieser und anderer Beziehung der Natur zu kommen» (1617)⁶. Für einmal ist in Verhaechts Gebirgslandschaft die Einwirkung der schweizerischen Landschaftsgegebenheiten auf die flämische Malerei zwischen Spätmanierismus und Barock greifbar geworden.

Bleibt in diesem Bild die Beziehung zur topographischen Wirklichkeit durchaus erkennbar, so lässt sich seine stilistische Position noch verdeutlichen, wenn wir ihm eine zweite Landschaft von Tobias Verhaecht gegenüberstellen, welche ebenfalls 1971 von der Öffentlichen Kunstsammlung Basel erworben werden konnte (Abb. 4). Beides sind in dem angedeuteten Sinne autonome Landschaften, nur durch wenige Staffagefiguren belebt, ohne jede Erzählung biblischen, mythologischen oder sittenbildlichen Inhalts, gemalt nur um ihrer selbst willen, aus Freude daran, ein Stück Welt zu erschaffen. In beiden Fällen ist das zugrundeliegende Inventar der Gestaltungselemente das gleiche: Felsen, Bergzüge, eine grosse Burg, Städte, Flusstäler. Aber die Komposition folgt verschiedenen Zielen. Im zweiten Bild schieben sich links und rechts vom Bildrand her rahmende Bergflanken vor, hintereinandergestaffelt und so die Illu-



Abb. 1. Schloss Ortenstein im Domleschg, Kanton Graubünden. Ansicht von Norden

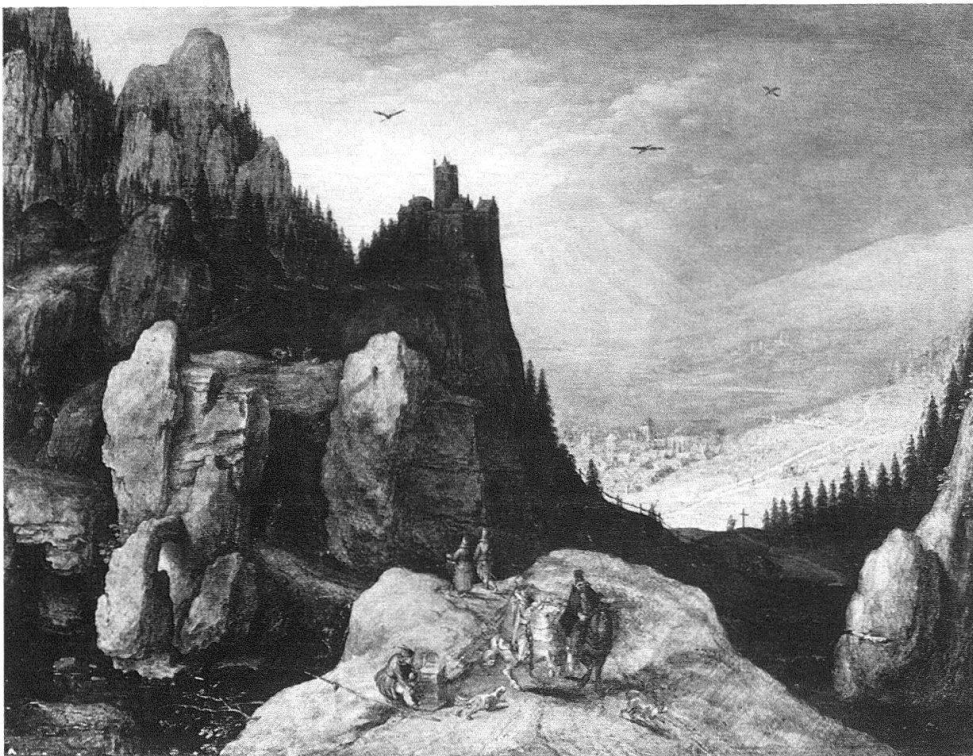


Abb. 2. Tobias Verhaecht (Antwerpen 1561–1631): Alpenlandschaft mit Burg.
Öl auf Eichenholz, 35,5 × 47,5 cm. Inv. Nr. G 1971.6.
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Geschenk der Sophie und Karl Binding-Stiftung, 1971

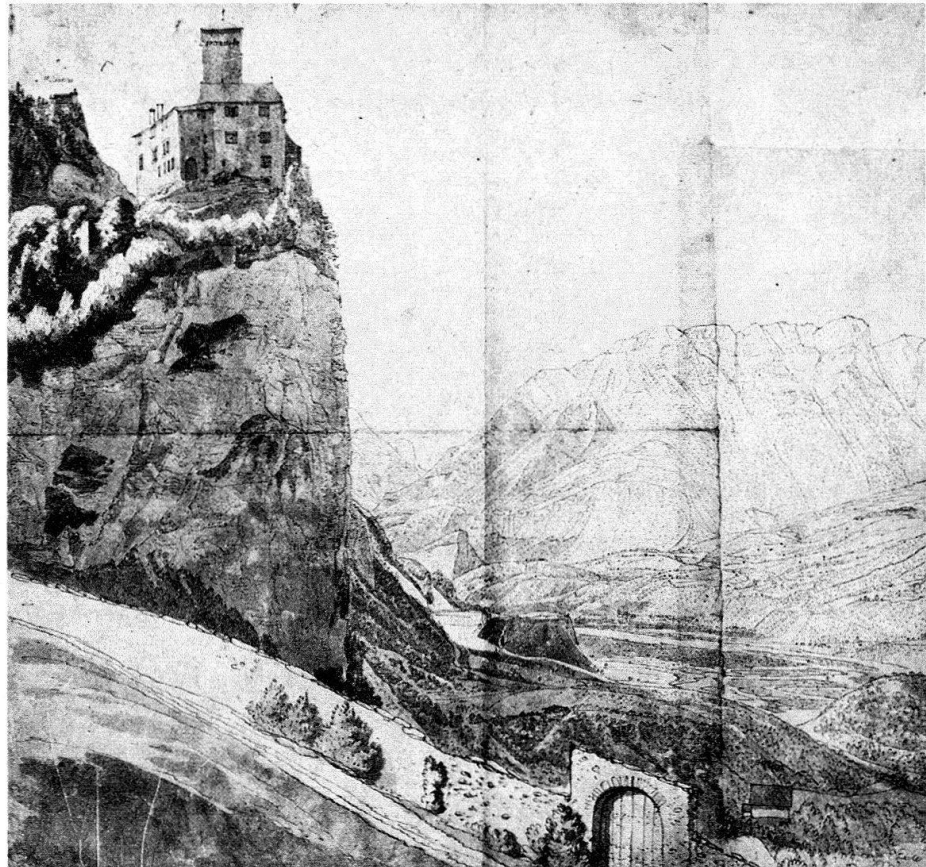


Abb. 3. Jan Hackaert (Amsterdam 1628–1699?): Schloss Ortenstein. Zeichnung von 1655 in der Nationalbibliothek Wien



Abb. 4. Tobias Verhaecht (Antwerpen 1561–1631): Phantastische Gebirgslandschaft. Öl auf Eichenholz, 41,5 × 65,5 cm. Inv. Nr. G 1971.2. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Ankauf mit einem Beitrag von Peter de Boer, Hergiswil

sion der räumlichen Tiefe erzeugend; zwischen ihnen dringt aus verdeckten Quellen Licht hervor. Im Mittelgrund, genau im Zentrum des Bildes, wird eine Burganlage auf einem Felsplateau sichtbar. An ihr vorbei schweift der Blick über das gewundene Flusstal in die in blauen Nebeln verdämmernde Ferne.

Auch hier beruhen die einzelnen Motive zweifellos auf Eindrücken, die aus der Natur selbst gewonnen wurden. Trotzdem gibt der Maler alles andere als ein getreues Abbild oder eine Nachahmung der Natur, sondern errichtet mit den durch Naturbeobachtung gewonnenen Einzelteilen eine erdachte Landschaft. Sie folgt eigenen Gesetzen, einer vorgefassten «idea», im Sinne der Theorien dieser Zeit: «Ich lache über diejenigen, die alles Natürliche gutheissen», «Man muss alles von dem ungeordneten Naturzustand zu einem geordneten zurückführen», schreibt Giovanni Battista Armenini (1530–1609) im Jahre 1587, und Vincenzo Danti (1530–1576) fordert, dass die Dinge so gemalt werden müssten, wie sie sein sollten, nicht wie sie sind⁷.

So werden auch die Einzelmotive keineswegs «getreu» wiedergegeben. Die Felsen des Bildes z. B., die gleichsam wie flüssige Lava herunterfliessen, gibt es so nicht. Verhaecht hat vielmehr die Besonderheiten der Naturgebilde «in exzentrischer Weise weitergedacht»⁸. Und da auch das Licht alles in einem Zustand seltsamer Unwirklichkeit erscheinen lässt, eignet einer solchen Landschaft jener Zug des Phantastischen, der ein Kennzeichen vieler flämischer Landschaftsbilder dieser Zeit ist.

Der Wirklichkeit ungleich viel näher steht jedoch Verhaecht im ersten Bild, obwohl, wie sich gezeigt hat, auch diese Landschaft eine *gebaute* Landschaft ist, insofern nicht die Sachlichkeit einer Vedute angestrebt, sondern die Wirklichkeit des Naturvorbildes dem Kompositionsgedanken untergeordnet wird: Gegenüber der «Phantastischen Gebirgslandschaft» ist der Bildaufbau energisch gestrafft und vereinfacht. Berghänge und Felswände des Vorder- und Mittelgrundes sind, unterstützt durch die Beleuchtung, zu *einer* grossen, dunklen, halbrunden Rahmenform zusammengefasst, und in diesem Ausschnitt erscheint, in stärkstem Kontrast, hell beleuchtet, der ferne Talgrund. Wird bei der «Phantastischen Gebirgslandschaft» die Raumtiefe allmählich erschlossen, so sind hier ein Nahbild und ein Fernbild unmittelbar miteinander konfrontiert.

Auch in diesem Bild verbindet Verhaecht mit den Landschaftsformen einen gewissen Stimmungsgehalt. Aber gegenüber dem Imaginären, Schwebenden der «Phantastischen Gebirgslandschaft» bringt hier die Zweiteilung der Bildfläche grösste Dramatik zum Ausdruck, die sich in der steil aufragenden Silhouette der im Gegenlicht erscheinenden, von der versteckten Sonne mit einer Aureole umgebenen Burg sogar zu einem gewissen Pathos steigert. Dem Geist, wenn auch nicht der künstlerischen Form nach, scheint mit diesem Bild innerhalb der flämischen Landschaftsmalerei ein frühes Anzeichen barocker Haltung vorzuliegen.

Man könnte sich daher fragen, ob in den aufgezeigten Unterschieden nicht ein Hinweis auf die relative chronologische Stellung der beiden Werke liege. Die Kompositionsform der vom Domleschg inspirierten Landschaft verweist das Bild in die Zeit um 1600. Andererseits ist die Tiefenerschliessung durch kulissenartig gestaffelte, bildparallele Landschaftselemente ein Prinzip, das schon im 15. Jahrhundert (etwa bei Dirk

Bouts) und im Anfang des 16. Jahrhunderts (bei Joachim Patinir und Herri met de Bles) angewendet wurde, so dass man versucht sein könnte, die «Phantastische Gebirgslandschaft» als das frühere Bild anzusehen.

Indessen ist unsere Kenntnis des Œuvres und der künstlerischen Persönlichkeit von Tobias Verhaecht noch so unklar, dass für eine Entscheidung die erforderlichen Kriterien fehlen.

Résumé

Dans la représentation figurative du paysage, on peut observer différentes attitudes de l'artiste à l'égard de son objet. La question de la limite entre l'imagination et la réalité se pose dans l'histoire de la peinture de paysage, particulièrement là où elle est devenue un genre en soi: dans les Pays-Bas. L'intensité de la sensation du paysage dans les Pays-Bas du XVI^e siècle se montre entre autres par la domination presque constante de l'élément montagneux. L'ancienne hypothèse prétendait que les formations montagneuses – étrangères aux Flamands et aux Hollandais – sont dues à des impressions de nature ressenties lors de voyages vers l'Italie (P. et M. Bril, T. Verhaecht, P. Brueghel le Vieux, J. de Momper). Mais jusqu'à maintenant, on ne pouvait pas en donner la preuve – pour les peintres de la fin du XVI^e siècle – par des exemples topographiquement identifiables. Un tableau de Tobias Verhaecht, donné en 1971 au Musée des Beaux-Arts de Bâle présente par contre des éléments reconnaissables du Domleschg dans les Grisons, identifiable grâce au Château d'Ortenstein qui s'élève sur un des versants de la vallée. La célèbre route de pèlerinage vers Rome, partant d'Anvers – la patrie de Verhaecht – par Aix-la-Chapelle, Sélestat, Bâle, Zurich, Coire et Côme passait à travers le Domleschg. L'allusion à la situation d'Ortenstein apparaît chez Verhaecht non pas comme une vue topographiquement exacte mais au contraire comme un assemblage d'éléments décisifs pour une nouvelle réalité picturale.

La comparaison du tableau «d'Ortenstein» avec le «paysage fantastique de montagnes» de Verhaecht – acquis également en 1971 – fait apparaître le tableau «d'Ortenstein», d'environ 1600, avec sa tension dramatique provoquée par la combinaison surprenante de plans proches et lointaines comme une manifestation précoce de l'esprit baroque. Par contre dans le tableau «paysage fantastique de montagnes», l'impression de profondeur spatiale est atteinte par l'ancien système de coulisses alternées.

Anmerkungen:

¹ Zur niederländischen Landschaftsmalerei: HEINRICH GERHARD FRANZ, «Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden», in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, III/IV (1968/69), S. 19–71. – MAX J. FRIEDLÄNDER, *Von Kunst und Kennerchaft*, Oxford/Zürich 1946, S. 99–109 («Die Landschaft»). – JOSEPH ALEXANDER GRAF RACZYŃSKI, *Die flämische Landschaft vor Rubens: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der flämischen Landschaftsmalerei in der Zeit von Brueghel bis zu Rubens* (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, I), Frankfurt a. M. 1937. – YVONNE THIÉRY, *Le paysage flamand au XVII^e siècle* (Les peintres flamands du XVII^e siècle, hrsg. von Leo van Puyvelde), Paris/Brüssel 1953.

² Über Jan Hackaert siehe S. STELLING-MICHAUD, *Unbekannte Schweizer Landschaften aus dem XVII. Jahrhundert: Zeichnungen und Schilderungen von Jan Hackaert und anderen holländischen Malern*, Zürich/Leipzig 1937.

³ Im *Auktionskatalog 192 der Galerie Fischer, Luzern* (26. November bis 2. Dezember 1968), S. 183, Kat. Nr. 3724, wird die Burg als Schloss Ortenstein bezeichnet und angenommen, die Stadt sei «vielleicht eine Erinnerung an den Anblick von Chur». In einem Brief der Galerie Julius Böhler, München, vom

15. November 1969 wird die Stadt als Thusis bezeichnet. – Über Ortenstein siehe ERWIN POESCHEL, *Das Burgenbuch von Graubünden*, Zürich/Leipzig 1930, S. 190–193, und ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, III, Basel 1940, S. 170–176.

⁴ Zu Etzlaub und seiner Romwegkarte siehe *Albrecht Dürer 1471/1971*. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 1971, S. 175–176, Kat. Nr. 318, und S. 401.

⁵ A. H. SCOTT-ELLIOT, «Tobias Verhaecht (1561–1631) – A view of the Inn valley with the Martinswand – Collection of A. P. Oppé, Esq., C. B.», in: *Old Master Drawings*, XIV (1939/40), S. 54–56, Fig. 14 und Pl. 49. – Das Bild befindet sich in Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 201.

⁶ CAREL VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Textabdruck nach der Ausgabe von 1617, hrsg. von Hanns Floerke, 2 Bde., München/Leipzig 1906, Bd. I, S. 255, 257.

⁷ RACZYŃSKI (wie Anm. 1), S. 19.

⁸ FRANZ (wie Anm. 1), S. 22.

Abbildungsnachweis: Öffentliche Kunstsammlung Basel: Abb. 2, 4. – Albert Steiner, St. Moritz: Abb. 1. – Bildarchiv der Öst. Nationalbibliothek: Abb. 3.

ERBAUUNGSLITERATUR ALS QUELLE FÜR DIE IKONOGRAPHIE DES 17. JAHRHUNDERTS

von P. Rainald Fischer

I

Der Frage nach den ikonographischen Quellen kommt eine besondere Bedeutung zu für jene Zeiten, die noch keine rechtliche Sicherung gegen Entlehnung oder Kopie kannten, für eine Geisteshaltung, die bewusst Abbilder eines bestimmten Urbildes schaffen wollte, und für Kunstbetriebe, deren biedere Meister weder durch Originalität schöpferischer Erfindung noch durch die Brillanz technischer Leistung über den braven Durchschnitt hinausragten. Für die religiöse Malerei des Manierismus und des Frühbarocks in der Schweiz spielt als Vermittlerin von Bildinhalt und Bildform die Erbauungsliteratur – in möglichst weitem Sinn genommen, von Kirchengeschichte und Heiligenleben bis zu Predigtwerken und Gebetbüchern reichend – eine wichtige Rolle. Wie scheinbar zufällige Funde oder systematische Suche ikonographische Probleme einer Lösung entgegenführen können, möchte ich anhand einiger Beispiele, vornehmlich aus dem Gebiet der Inventarisierung von Appenzell Innerrhoden, aufzeigen.

II

Im Besitz des Thurgauischen Museums Frauenfeld befindet sich eine allegorische Bildscheibe von 1615, gestiftet von Martin Gartenhauser, Pfarrer zu Appenzell und Chorherr zu Bischofszell (Abb. 1)¹. Sie dürfte vom Bischofszeller Glasmaler Hans Heinrich Bridler geschaffen worden sein; ein Appenzeller Glasmaler ist für diese Zeit nicht bekannt. Das Thema der Darstellung ist nach einem der lateinischen Erläuterungstexte der «Typus Catholicae Et Apostolicae Ecclesiae/Biblicis figuris et similit[udini]bus exornatus». Das Mittelstück zeigt die Katholische Kirche mit den Attributen des Kreuzes, der Petrusschlüssel und der päpstlichen Tiara, wie sie über die gekette-