

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: 21 (1961)

Heft: 2

Artikel: Ein frühgotisches Goldschmiedewerk in Appenzell

Autor: Fischer, Rainald

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164700>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Ein frühgotisches Goldschmiedewerk in Appenzell

Von P. RAINALD FISCHER

(TAFELN 27–32)

Beschreibung

In der Sammlung des Historischen Vereins im Schloss Appenzell wird eine Platte aus vergoldetem Kupfer mit einer getriebenen Darstellung des hl. Petrus aufbewahrt (Tafel 27)¹. Die Platte ist 165 mm hoch, 80 mm breit und 0,7 mm dick. Unten rechtwinklig, läuft sie oben in einem ungefähr in halber Höhe abgeschnittenen Spitzbogen aus. Den Bogenansatz markieren zwei ungleich starke und in verschiedener Höhe liegende Einzüge. Die linke untere Ecke ist stumpfwinklig abgeschrägt². In den vier Ecken sind Löcher für Nägel zur Befestigung auf einem Holzkern angebracht. Ein durchschnittlich 7 mm breiter, glatter Rand umzieht drei Seiten der Platte; der obere Rand ist ganz schmal. Der Hintergrund ist in Kreuzschraffen angelegt. Darin sind glatte, naturalistisch gebildete Eichenranken ausgespart, die in unregelmässiger Verteilung den Raum zwischen Rand und Figur füllen.

Die Figur des hl. Petrus wird durch einen umlaufenden, glatten Rand vom gravierten Hintergrund abgehoben. Sie steht nicht in der Mitte der Fläche, sondern etwas rechts und wendet sich leicht nach links, am stärksten der Kopf in Dreiviertelansicht. Hingegen sind die steif abgewinkelten Füße frontal wiedergegeben. Da eine Bodenlinie fehlt und der glatte Rand ringsum läuft, könnte man annehmen, die Gestalt sei schwebend gedacht. Diesem Eindruck widersprechen aber die breit und grätschig hingetzten Füße. Die Proportionen erscheinen gedrungen, obwohl die Gestalt schmale, abfallende Schultern zeigt, weil der Kopf überdimensioniert und das Relief aussergewöhnlich hoch ist (bis 18 mm).

Die Körperachse weist geringe, jedoch kunsthistorisch bezeichnende Abweichungen von der Senkrechten auf. Einer leichten Schräge des Kopfes antwortet die Gegenschräge des Oberkörpers; die derart hervorgerufene Bewegung wird im untern Teil der Figur von den Mantelfalten weiter geleitet, bremst indessen bei den Senkrechten der Tunika brüsk ab und wird erst wieder von der Schräge des rechten Unterschenkels aufgenommen. Eine konsequente Durchführung der gotischen S-Schwungung fehlt also. Rechter Arm und rechte Hand sind leise geschwungen – die Rechte trägt geschultert einen mächtigen Schlüssel mit einfachem Bart und konkaver Raute, deren Ecken in Kugeln enden –, der linke Arm ist schroff abgebogen, ebenso die zum Gestus des Redens oder Empfangens geöffnete Hand mit dem steil abgespreizten Daumen.

Der Oberkörper wölbt sich ruhig, fast faltenlos; starr stehen die senkrechten, breitstegigen Falten der Tunika über dem fast waagrechten untern Saum. Der unter dem rechten Arm heraufgenommene Mantel weist im Gegensatz zur Tunika schmale Stege und reichere Faltenbildung auf: Schüsselfalten, geschwungene Diagonalen und an den Säumen ondulierte Linien. Die Bewegung bleibt linear auf die Oberfläche beschränkt, erfasst nicht die darunterliegende knochenlose Körpermasse, und die ruhigen Umrisse der Figur fangen sie wieder auf.

¹ Katalog der Altertumssammlung im Schloss Appenzell, Nr. 249: «St. Petrus, in Kupfer und vergoldet, 13./14. Jhd. Gesch. der Familie Alois Broger.» – Die erste und bisher einzige Beschreibung im Appenzeller Volksfreund 1887, Nr. 69 nennt das Stück bereits «die Perle der Sammlung».

² Rechts und links vom Bild aus gesehen.

Einer gotischen Formel entspricht der Kopf: das Lockengekräusel der Corona, die welligen Strähnen des Kinnbartes, die mandelförmigen Augen und der lächelnde Mund.

Die schwankende Stillhaltung stellt die Petrusplatte in die Übergangszeit von der Romanik zur Gotik und verrät, dass es sich nicht um ein erstrangiges Werk handelt, sondern um die Arbeit eines älteren, traditionsgebundenen Meisters, der den neuen gotischen Bewegungsstil sich innerlich noch nicht zu eigen gemacht hat und die neuen Formen mehr äusserlich rezipiert.

Die äussere Form zwingt zum Schluss, dass die Petrusplatte zu einem Reliquiar gehörte, dessen übrige Teile heute unbekannt oder nicht mehr vorhanden sind. Die Löcher in den Ecken setzen einen Holzkern voraus. Die Einzüge und der abgeschnittene Spitzbogen deuten darauf hin, dass der Platte einst eine Architektur mit Säulchen, spitzbogigen Arkaden und Masswerk vorgelegt war, wie sie sich auf dem frühgotischen Kapellenschrein im Churer Domschatz findet (Tafel 28 a)³. Da der Appenzeller Petrus sich nach links wendet und die geöffnete Hand einen Geber oder Gesprächspartner erwarten lässt, kann es sich nicht um die Mittelfigur eines Reliquierschreines handeln. Auch in Chur steht Petrus unmittelbar rechts neben einem thronenden Christus. Aus der Tatsache, dass die Spitzbogenansätze nicht auf gleicher Höhe stehen, kann man nicht allzuviel folgern. Die vorgelegte Architektur konnte diese Ungleichheit leicht überdecken.

Herkunft

Die Petrusplatte gelangte zwischen 1879 und 1887 als Geschenk der Familie Alois Broger zur Platte in die Sammlung des Historischen Vereins Appenzell, am ehesten im Jahre 1881, als das Familienhaupt starb⁴. Weiter zurück lässt sich die Besitzerreihe nicht verfolgen. Doch stammt die Platte sehr wahrscheinlich aus dem Appenzeller Kirchenschatz. Hauptmann Alois Broger (1835–1881) hat die Petrusplatte als Erbstück erhalten oder sie, als er 1873 das Haus zur Platte ersteigerte, dort vorgefunden⁵. Brogers Vater, Landesbauherr Josef Anton Broger, war von 1828–1840, unmittelbar nach dem Neubau des Schiffs der Pfarrkirche, Kirchenpfleger gewesen⁶. So ist es leicht möglich, dass er damals in irgendeinem Abstellraum das Reliquiarfragment entdeckt und erworben hat. Das Haus zur Platte hatte vorher einer Familie Streule gehört. Die letzten Vertreterinnen dieses Zweigs, die «Plattenjungfern» Anna Maria Amalia und Maria Franziska Josefa, starben 1863, bzw. 1873. Ihre ledigen Brüder Karl Jakob Nikolaus (1784–1864) und Jakob Anton (1786–1862) waren Pfrundenpfleger gewesen, und der Urgrossvater Johann Baptist Streule (1693–1762) hatte von 1738–1747 als Kirchenpfleger geamtet⁷. Bei der Ersteigerung von 1873 mochte wohl auch ein Teil des Inventars an den neuen Besitzer übergegangen sein. So oder anders wird der Reliquienrest, dem keine liturgische Bedeutung mehr zukam, aus der Kirche in die Hand eines Pflegers gekommen sein.

Die Möglichkeit des Erwerbs aus dem Kunsthandel scheint deshalb ausgeschlossen, weil sich bei den Familien Streule und Broger keine eigentlichen antiquarische oder sammlerische Neigungen zeigten⁸.

Tatsächlich führt der Weg über die Annahme der Herkunft aus kirchlichem Besitz weiter. In einem Inventar der Pfarrkirche Appenzell aus dem Ende des 16. Jahrhunderts findet neben einem silbernen, vergoldeten Kreuz und einem unten verglasten Reliquiar «ein anders täfelin mit vergüllten maswerchlin oben hin» Erwähnung, das sehr wohl mit dem in der Beschreibung

³ E. Poeschel, KDM Graubünden I 87, VII 169–171. Schon die erste Beschreibung gab den Hinweis auf den Churer Schrein (App. Vfid. 1887, 69).

⁴ Vgl. Anm. 1. Koller-Signer, Appenzellisches Wappen- und Geschlechterbuch, S. 36.

⁵ J. Signer, Chronik der Appenzell I.-Rh. Liegenschaften, Bez. Appenzell, Appenzellische Geschichtsblätter 1941 nr. 18.

⁶ Koller-Signer AWGB 36.

⁷ App. Geschbl. 1941, Nr. 17f.

⁸ Mündliche Mitteilung von Dr. Albert Rechsteiner, einem ausgezeichneten Kenner der appenzellischen Dorf- und Familiengeschichte.

erschlossenen identisch sein könnte. Die drei Stücke waren in einem Schrank auf der Empore versorgt⁹, also wohl schon damals ausser Gebrauch. Der Ausdruck «täfelin» muss hier als Reliquiar, nicht etwa als kleines Bild verstanden werden. Ein «täfelin, unden verglasert» ergibt für eine Bildtafel keinen rechten Sinn. Zudem wurden die beiden Stücke am gleichen Ort wie ein Vortrags- oder Reliquienkreuz aufbewahrt. «täfelin» im Sinne von Reliquiar wird auch in des Luzerners Schilling Beschreibung der Burgunderbeute gebraucht¹⁰. Die «maswerchlin» zeugen, dafür, dass das Reliquiar noch einigermaßen intakt war.

Im ältesten Missale der Pfarrkirche Appenzell¹¹ ist am untern Rand des Blattes 74v ein Reliquienverzeichnis eingetragen. Der Schriftcharakter weist auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und zwar eher gegen 1250 hin.

«Hec sunt reliquie sanctorum, que in argentea capsula recondite sunt: Marie virginis, Johannis Baptiste, Petri, Pauli, Jacobi apostolorum, sancte Crucis, de sepulcro Domini, Stephani protho[martyris], Mauricii, Laurentii, Innocentium, XI mille virginum, Osualdi, Nicolai, Cuonradi episcopi, Galli, Othmari, Magni, Ambrosii episcopi, Marie egyptiace, Gangolfi martyris, Agathe martyris, Mar[garete] martyris, Georgii martyris, Blasii martyris, Martini episcopi, Cothehardi episcopi.»

Zwei Dinge in diesem Reliquienverzeichnis sind für unsere Untersuchung von Wichtigkeit. Die Pfarrkirche Appenzell war im Besitz von Reliquien des hl. Petrus. Das ist ein wertvolles Indiz dafür, dass auf dem Reliquiar sich auch eine Darstellung des Apostelfürsten befand. Andererseits wird das Reliquiar ein silbernes Behältnis genannt. Es kann also mit der kupfervergoldeten Petrusplatte nicht identisch sein, ganz abgesehen davon, dass die Petrusdarstellung im Schloss stilistisch unmöglich in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts passt. Aber das im Verzeichnis erwähnte Reliquiar kann sehr wohl der unmittelbare Vorgänger des frühgotischen Schreines gewesen sein, dessen einzig bekannter Rest die Petrusplatte bildet.

Das Reliquienverzeichnis von 1240–1250 ergibt einen «terminus a quo» für die Datierung der Petrusplatte. Es lässt auch vage Schlüsse für den ikonographischen Bestand des einstigen Reliquiars zu. Jedenfalls ist eine Darstellung des Kirchenpatrons Mauritius anzunehmen.

Kunsthistorische Einordnung

Das Dorf Appenzell besass in den Jahren um 1300 sicher keinen Goldschmied, der ein solches Reliquiar hätte anfertigen können. Nicht einmal im nahen St. Gallen sind für diese Zeit Goldschmiede erwähnt. Die Nennung eines Goldschmiedes im äbtischen Städtchen Wil im Jahre 1294 steht so vereinzelt da¹², dass es als unmöglich erscheint, ihm bestimmte Werke zuzuweisen. Wenn die Äbte und der Konvent von St. Gallen um diese Zeit ihre Siegel in der Bischofsstadt Konstanz herstellen liessen¹³, wenn selbst das ziemlich entfernte Chur den frühgotischen Reliquienschein von dort bezog¹⁴, ist es zum mindesten sehr wahrscheinlich, dass auch das Appenzeller Reliquiar aus der Bodenseestadt stammte, die damals ein blühendes Goldschmiedehandwerk aufwies.

Methodisch muss also die Einreihung der Petrusplatte in die seeschwäbische Kunst um 1300 versucht werden.

Als Vergleichsobjekt stehen zunächst mehrere Reliquiare zur Verfügung, die im Konstanzer

⁹ Undatiertes Inventar, nach der Schrift zwischen 1570 und 1590 anzusetzen, im Landesarchiv Appenzell B XVI Fasz. 44, publiziert durch Franz Stark in: Heimat und Kirche im Appenzellerland 11 (1946) 1.

¹⁰ Schweizerisches Idiotikon Bd. 12, 510–515.

¹¹ Depositum im Landesarchiv Appenzell. Die Kopie der Urkunde von 1071 (Appenzeller Urkundenbuch I Nr. 18) im selben Missale ist in einer ähnlichen, aber etwas ältern Schrift geschrieben.

¹² D. F. Rittmeyer, Zur Geschichte des Goldschmiedehandwerks in der Stadt St. Gallen, St. Galler Neujahrsblatt 1930, S. 5.

¹³ A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes I (1960), S. 357, 361.

¹⁴ Ilse Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz (1929/30) Anm. 29, Werkkatalog Nr. 313.

Bereich entstanden sind¹⁵. Im Münsterschatz von Konstanz, der seine mittelalterlichen Kostbarkeiten in der Reformation verlor, hat sich als kärglicher Rest ein Tragreliquiar in Hausform aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erhalten, das einem Goldschmied Konrad Hauser zugeschrieben wird (Tafel 30a). Die nahe Reichenau besitzt zwei prachtvolle frühgotische Schreine. Radolfzell weist für die gleiche Zeit einen von Kuppel und drei Türmen überhöhten Schrein der drei Hausherrn auf. Auf Grund stilkritischer Vergleiche konnte A. Ohm drei einander ähnliche Reliquienkästchen nach Konstanz lokalisieren: Eines wird in der Pfarrkirche zu Scheer an der Donau (ehemals im Bistum Konstanz) aufbewahrt (Tafel 31a), während die andern in Amsterdamer Privatbesitz und in die Walters Art Gallery, Baltimore, abgewandert sind (Tafeln 31b und c).

Der Johannes-und-Paulus-Schrein auf der Reichenau (Tafel 30c) wird zwar von A. Ohm nicht unter den Konstanzer Arbeiten aufgeführt und von H. J. Heuser einer oberrheinischen Werkstatt zugewiesen. A. Knoepfli nimmt ihn aber wieder für Konstanz in Beschlag. Heusers Gründe genügen kaum, die Konstanzer Herkunft dieses Reichenauer Schreins zu erschüttern. Die Verwendung des gleichen Modells für das Lamm-Gottes-Medaillon auf den Schmalseiten und für das St.-Trudperter Kreuz ist eine zu schmale Vergleichsbasis. Eine gewisse Ähnlichkeit der Evangelistenmedaillons mit jenen des St.-Blasier Buchdeckels um 1265 lässt sich genügend mit Werkstattwanderung oder Schuleinfluss erklären. Vom freiburgisch-oberrheinischen zum konstanzisch-seeschwäbischen Kreis führen manche Brücken. Die Stilverwandtschaft mit dem Kleinen Hausherrenschrein in Radolfzell und die vielseitigen Parallelen zur Konstanzer Plastik, Glasmalerei und Buchillumination um 1300 weisen neben rein historischen Gründen der Beziehungen der Reichenau zur Bischofsstadt den Johannes-und-Paulus-Schrein klar einer Konstanzer Goldschmiedewerkstatt zu (Tafeln 29b und 30c)¹⁶.

Der Stilvergleich kann zunächst von den Petrus-Einzelgestalten ausgehen, die sich auf der Längsseite des Churer Kapellenschreins und auf einer Schmalseite des Reichenauer Johannes-und-Paulus-Reliquiars finden (Tafel 29a und b). Beide haben mit dem Appenzeller Petrus den grossen, breiten Kopf mit dem stark ausgeprägten Hinterhaupt, den mandelförmigen Augen und der breiten Nase gemeinsam. Schon die Kopfform stellt also den Appenzeller Petrus in die Reihe der Konstanzer Goldschmiedewerke. Doch ist er sicher die stilistisch früheste der drei Darstellungen. Da ist nämlich vom gotischen S-Schwung noch sozusagen nichts zu spüren, während der Churer Petrus mit dem stark ausladenden Oberkörper und der Reichenauer mit seiner weich geschwungenen Kurvatur fortschrittlichere Züge aufweisen. Infolge des grossen Kopfs wirken die Proportionen des Appenzeller Petrus gedrückt, sie längen sich bei den andern Beispielen zusehends.

Das Verhältnis von Hals und Kopf zur Körperlänge beträgt bei der Figur in Appenzell 1:3,67,

¹⁵ Um die Hinweise nicht unnötig zu komplizieren, stellen wir hier die kunstgeschichtliche Literatur über die Konstanzer Goldschmiedekunst um 1300 zusammen.

Allgemeine Darstellungen: I. Schroth, *Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein*, Katalog 1948. – A. Ohm, *Hochgotische Goldschmiedearbeiten in Südschwaben*, Diss. phil., Frbg. i. B. 1951 (Maschinenschrift). – A. Knoepfli, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes I* (1960) 354–368. Nach Anm. 809 bereitet H. J. Heuser in Hamburg eine umfassende Publikation über die Konstanzer Goldschmiedekunst vor.

Einzeldarstellungen: Amsterdam: O. v. Falke, *Gotische Grubenschmelzarbeiten*, Pantheon 7 (1931) 341–345. – Baltimore: M. Ch. Ross, *Austrian gothic enamels and metalwork*, *Journal of the Walters Art Gallery* 1938, 70–83. – Chur: KDM Graubünden VII 169–171. Vgl. auch Anm. 12. – Konstanz: Münsterschatz: J. Eschweiler, *Ein spätromantisches Reliquiar*, *Bodenseebuch* 1947, 28 ff. – H. Reiners, *Das Münster U. L. Frau zu Konstanz* 1955, 539 f. – Konstanz, *Pelagiusscheibe*: J. Eschweiler, *Die Goldscheiben des Konstanzer Münsters*, Pantheon 32 (1944) 81 ff. – H. Reiners *1. c.* 419–424. – Radolfzell: J. Eschweiler, *Die Hausherrenreliquiare im Radolfzeller Münsterschatz*, *Hegau* 1956, 77–93. – Reichenau, *Markusschrein*: J. Eschweiler, *Der Markusschrein der Reichenau*, Pantheon 31 (1943) 134–141. – Reichenau, *Johannes-und-Paulus-Schrein*: C. Gröber in: *Kultur der Reichenau 872–901*. – Scheer: W. v. Matthey, *Die KDM des Kreises Saulgau* 1938, 133 (Reihe: *Die KDM in Württemberg*).

¹⁶ H. J. Heuser, *Freiburger Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Diss. phil. Frbg. i. Br. 1948 (Maschinenschrift) S. 130 ff. – Knoepfli (vgl. Anm. 13), S. 364.

in Chur 1:4,2, und in Reichenau 1:4,82. So steht der Appenzeller Petrus vor dem Churer und dem Reichenauer Vergleichsobjekt.

Auch ikonographisch scheint der Appenzeller Petrus einen ältern Typus zu repräsentieren. Der Mantel ist einfach über die Schultern gelegt und vorn offen, der Schlüssel mit dem rautenförmigen Ende geschultert. Der Churer Petrus hält den Schlüssel aufrecht in der Linken; der Bart zeigt bereits ein komplizierteres Motiv¹⁷; als weiteres Attribut tritt das Buch hinzu. Beim Reichenauer Petrus fällt der Mantel mit reichen Faltenmotiven kaselartig von den Schultern; der Schlüssel mit reichem Bart zeigt statt der Raute einen Ring. Doch darf aus diesen ikonographischen Unterschieden allein noch keine Entwicklungslinie gezogen werden, da es sich um verhältnismässig geringfügige Varianten handelt.

Andere Züge stellen nämlich den Appenzeller Petrus näher zum Johannes-und-Paulus-Schrein als zum Werk im Churer Domschatz: so die additiv angesetzten Füße – in Chur sind sie nach vorn gerichtet und stehen auf einer Bodenplatte –, die ondulierten Säume und runden Falten – in Chur sind sie nervöser und teilweise gebrochen –, und der mit Blattranken gefüllte Hintergrund – in Chur steht die Figur vor glattem Grund. Man darf also wohl für den Appenzeller Petrus einen Werkstattzusammenhang mit dem Johannes-und-Paulus-Schrein annehmen.

Wohl aus derselben Werkstatt oder Schule dürften die heute roh ausgeschnittenen Figuren des Kleinen Hausherrenschreins in Radolfzell stammen (Tafel 28*b*). Beim Bischof Theopontus ist die Bauchpartie in ähnlicher Weise wie beim Appenzeller Petrus stark vorgewölbt. Die Tünicen fallen in steilen, unten nicht umgebogenen Falten, die Mantelsäume sind in weichen Linien geschwungen und die Hände, allerdings nicht so stark, abgewinkelt. Die Darstellung des jugendlichen heiligen Senesius ist andererseits der der weichen jungen Märtyrer auf der andern Schmalseite des Reichenauer Schreins sehr nahe verwandt (Tafel 30*c*). Als zeitliche Reihenfolge innerhalb des gleichen Werkstattzusammenhangs setzen wir deshalb an: Appenzeller Petrusplatte – Kleiner Hausherrenschrein, Radolfzell, – Johannes-und-Paulus-Schrein, Reichenau.

Ausser den Schreinfliguren darf noch ein anderes Konstanzer Goldschmiedewerk zum Vergleich herangezogen werden, eine der grossen Rundscheiben, die einst den Chorgiebel des Konstanzer Münsters zierte, mit dem Halbfigurenbild des hl. Pelagius. Der linke Arm und die linke Hand dieser Figur und die des Appenzeller Petrus sind nämlich in ähnlicher Weise abgebogen. Doch ist die Appenzeller Figur um einen Grad straffer und steifer.

Der Schrein im Churer Domschatz hat die Form einer halben Kirche mit einem Querschiff (Tafel 28*a*). Die Appenzeller Petrusplatte dürfte in einem ähnlichen, wenn auch etwas bescheideneren architektonischen Rahmen gestanden haben. Eine reduzierte Form des Kapellenschreins findet sich im Reliquiar von Scheer (Tafel 31*a*). Sonst bevorzugt das Bodenseegebiet die Hausform mit Walmdach und Wänden ohne plastisch-architektonische Gliederung. Der Markusschrein auf der Reichenau verwendet zwar Spitzbogen und Masswerk, aber nur als Soffitten. Es scheint, als ob die seeschwäbische Goldschmiedekunst eine Zeitlang die von Frankreich und vom rheinischen Gebiet einströmende Mode des Kapellenschreins mitgemacht, dann aber sich auf die schlichtere gewohnte heimische Form besonnen habe.

Der Verlust einer ganzen Reihe von Denkmälern erlaubt keinen sichern Schluss. Die Entwicklung in den Darstellungen auf den Schreinen geht von der Einzelfigur zur Szene. Chur und wohl auch Appenzell stehen am Anfang; der Johannes-und-Paulus-Schrein vereinigt schon mehrere Figuren auf einem Relief, bevorzugt aber noch, wo möglich, die Einzelfigur, so bei der Kreuztragung und Geisselung¹⁸; der Markusschrein bringt Szenen in lyrisch weicher Erzählung.

¹⁷ Hier sind ältere Abbildungen (Futterer [vgl. Anm. 14] 313 und G. Mayer, *Gesch. des Bistums Chur I*, Beilage 7) zu vergleichen, da bei den neuern der obere Teil des Schlüssels abgebrochen ist.

¹⁸ In der Frage der Entwicklung des deutschen Andachtsbildes wird die Reduktionstheorie heute eher abgelehnt. Siehe Knoepfli (vgl. Anm. 13) 391. Dem Johannes-und-Paulus-Schrein kommt in dieser Beziehung grosse Bedeutung zu.

Der Hintergrund der Appenzeller Petrusplatte ist mit Eichenlaub ornamentiert. Eichen-, Reben-, Ahorn- und Lindenlaub sowie anderes Blattwerk wird in der Konstanzer Goldschmiedekunst um 1300 mit Vorliebe verwendet. Ebenfalls als Hintergrund für Einzelfiguren tritt es am Johannes- und Paulus-Schrein und am Scheerer Kästchen (Tafeln 29b, 30c u. 31a) auf. Am Churer Reliquiar (Tafel 28a) und am Markusschrein ziert es die Arkaden, bzw. Rahmenleisten. Am Johannes- und Paulus-Schrein, an den Kästchen in Konstanz und Baltimore füllt es die Zwickel und an den in Konstanz, Radolfzell, Amsterdam und Baltimore ganze Platten auf der Rückseite (Tafeln 30a,b u. 31b,c). Meist stehen die Bäume oder Zweige glatt vor trambolierem Hintergrund. Kreuzschraffen wie in Appenzell finden sich unseres Wissens nur noch am Nimbus des thronenden Christus auf dem Churer Schrein. Die Kästchen in Baltimore und Scheer kehren das Verhältnis um: Hier sind die Ranken und Blätter trambolier, der Hintergrund glatt. Die gepressten Eichen- und Rebzweige auf den Rahmenleisten des Markusschreins stehen vereinzelt.

Den Anfang der Entwicklung bildet das Konrad-Hauser-Kästchen in Konstanz (Tafel 30a). Auf den viereckigen Platten streben knorrige Eichenäste mit sich teilweise überschneidenden Zweigen und rundlichen Blattenden diagonal nach oben. Eicheln finden sich hier noch nicht. Das krautartige Gewächs in den Zwickeln, dessen sich überschneidende Blätter die Struktur der Zweige überwuchern, ist von anderer Hand, wohl Gesellenarbeit. In den Zwickeln des Reichenauer Johannes- und Paulus-Schreins breiten sich dicke Äste mit viel Eicheln und spitzen Blattenden dekorativ aus. Überschneidungen fehlen fast völlig. Das Laubwerk neben den Heiligenfiguren auf den Schmalseiten ist wohl aus Raumgründen mehr rankenartig gestaltet (Tafel 29b). Den Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet der Kleine Hauserenschrein in Radolfzell. Hier sind naturalistische Gestaltung der Einzelheiten (pralle Blätter, spitzkugelige Früchte, knorrige Eiche, schmiegsame Linde) und dekorative Gesamtwirkung in vollendeter Harmonie vereint (Tafel 30b). Die nächste Stilstufe bezeichnet das Kästchen in Amsterdam (Tafel 31c). Aus kurzem dickem Stamm wachsen dünne Zweige, deren Anordnung sich bereits der Symmetrie nähert. Rein dekoratives und symmetrisches Laubwerk schmückt die Kästchen in Scheer und Baltimore (Tafel 31a und b).

Die Entwicklung des Laubwerks in der Konstanzer Goldschmiedekunst um 1300 geht also vom Naturgebilde zum Ornament, vom Unregelmässigen zum Regelmässigen, vom Gleichgewicht zwischen Fläche und Blattwerk über den Vorrang des Laubwerks zum Übergewicht der Fläche. Die Appenzeller Petrusplatte steht in dieser Entwicklungreihe zwischen dem Konstanzer Kästchen und dem Johannes- und Paulus-Schrein, näher bei diesem, wie die rankenartige Bildung der Zweige und Äste sowie das Vorkommen einer einzelnen Eichel beweisen. Die Häufung der Blätter bis zum «horror vacui», die asymmetrische Verteilung und die nicht ganz geschickten Überschneidungen bestätigen den Eindruck, dass die Platte einem zweitrangigen Meister zuzusprechen ist.

Der Vergleich der Petrusplatte mit den Konstanzer Goldschmiedewerken ergibt, dass sie in nahem Stilzusammenhang mit dem Johannes- und Paulus-Schrein und dem kleinen Radolfzeller Reliquiar steht und zeitlich zwischen diese beiden Werke einerseits und das Konrad-Hauser-Kästchen andererseits einzureihen ist. Das Tragreliquiar des Konrad Hauser ist im Figurenstil noch eindeutig romanisch. Es wird von der Forschung um 1250 angesetzt. Der Reichenauer und der Radolfzeller Schrein sind voll und ganz dem «dolce stile nuovo» verpflichtet und werden ins erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert, der ebenfalls in Betracht zu ziehende Churer Schrein neuestens kurz vor 1300¹⁹. So kommt also für die Appenzeller Petrusplatte die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts in Betracht. Innerhalb dieses Zeitraums ist einer Spätdatierung eher der Vorzug zu geben, da es sich, wie schon bei der Beschreibung erörtert wurde, um das Werk eines zweitrangigen Künstlers handelt, der die neuen Formen nur zögernd rezipiert. Für die

¹⁹ So Ohm und Knoepfli. H. Wentzel möchte aus dem Vergleich mit Glasmalereien der Zeit die Reichenauer Schreine um ein Jahrzehnt später datieren (ZAK 14 (1953) 174f., bes. Anm. 41). Zum Datierungsproblem überhaupt: Knoepfli (vgl. Anm. 13), S. 359.

Datierung sind also die fortschrittlichsten Elemente, der weiche Faltenstil und die gotische Kopf- form, massgebend. Wenn ein so wenig fortschrittliches Werk wie die Pelagiusscheibe aus histo- rischen Gründen (Dachbrand des Konstanzer Münsters 1299) erst um 1300 angesetzt wird, darf man auch für die Appenzeller Petrusplatte das Ende des 13. Jahrhunderts annehmen.

Eine gesicherte Datierung ist vor allem deshalb schwierig, weil die Appenzeller Petrusplatte vor der Reihe der bekannten frühgotischen Reliquiare steht und mit dem ziemlich weit zurückliegen- den Konrad-Hauser-Kästchen nur die Eichenblattdekoration gemein hat. Zur genauern Datierung müssen deshalb auch die Siegel herangezogen werden. Wir beschränken uns dabei auf die Siegel, die in Konstanz zwischen 1250 und 1300 angefertigt wurden²⁰. Die Siegel erlauben es, durch ihre relativ genaue Datierbarkeit, die Stil Tendenzen eines gewissen Zeitraumes klar aufzuzeigen. Und da die kirchlichen Siegel als Bild meist Einzelgestalten, Stand- oder Sitzfiguren, aufweisen, lässt sich an ihnen die Entwicklung des Falten- und Bewegungsstils und der Proportionen am leichtesten ablesen.

Für die Zeit um die Jahrhundertmitte ist in Konstanz ein starrer Stil kennzeichnend mit fron- talen und symmetrischen Einzelgestalten und säulenhaften Standfiguren, deren Tunikafalten wie Kannelüren aussehen. Die besten Beispiele dieses Stils sind die Siegel des Dompropstes Konrad und des Domthesaurars Berchtold von Hohenfels mit der Figur eines Klerikers, der Palme und Buch und im Fall des Thesaurars noch zwei Schlüssel als Attribut trägt (Tafel 32a)²¹. Dem gleichen Meister dürfte das St.-Galler Konventsiegel mit dem sitzenden hl. Gallus, das an Urkunden von 1277–82 hängt, zuzuweisen sein (Tafel 32e).

Gegen Ende der 1260er Jahre kommt Bewegung in die starren Figuren, zunächst durch das Ausschwingen der einen Hüfte, so dass in den Falten der Tunika ein Diagonalzug entsteht. Als Beispiel sei das Siegel des Domdekans Heinrich 1267 und seines Nachfolgers Walko genannt (Tafel 32b)²². Aber erst im folgenden Jahrzehnt erfolgt der eigentliche Durchbruch des «dolce stile nuovo». Die sanfte Kurvatur der Gestalt des Klerikers auf dem Siegel des Dompropstes Heinrich (Tafel 32c)²³ und die schlanken Proportionen des Konventsiegels von Katharinental (ab 1277) kennzeichnen diese Stilstufe. Die gleiche lyrische Grundhaltung verkörpert der Kleriker auf dem Siegel des Propstes Rupert zu St. Stephan (Tafel 32d)²⁴. Die Machart ist allerdings etwas gröber und flauer. Das 9. Jahrzehnt bringt mit dem Meister des Münsterlinger Konventsiegels (Tafel 32f) eine Bereicherung des Faltenstils mit schwungvollen Linien und starker Schatten- bildung. Der Kopf der Madonna ist noch auffallend gross proportioniert. Der Schwung der Faltenlinien und der wellig gebrochenen Säume erreicht seinen Höhepunkt beim Meister, dem das St.-Galler Konventsiegel von 1294 und das Siegel Bischof Heinrichs von Klingenberg zu- gesprochen werden müssen (Tafel 32g und b).

Neben den Meistern des Siegelschnittes, die den Fortschritt der Stilentwicklung repräsentieren, gehen aber andere Handwerker einher, die nur sehr zögernd nachkommen. Ganz bäuerlich derbe Kerbschnittformen zeigt das Siegel des Domherrn Albrecht von Castell aus den 90er Jahren²⁵. Die Appenzeller Petrusplatte, deren Mantelsaum bereits den Meister der Klingenger Siegel voraussetzt, steht, was Körperachse und Proportionen betrifft, dem Petrus auf dem zweiten Siegel des Domdekans Rudolf von Hewen (ab 1288) am nächsten (Tafel 29c)²⁶. Doch sind hier

²⁰ Wir möchten hier Herrn Stadtarchivar Dr. Feger und seinen Mitarbeitern für die grosszügige Bereitschaft und Hilfe bei der Benützung der Konstanzer Siegelsammlung unsern verbindlichen Dank aussprechen.

²¹ REC = Regesta Episcoporum Constantiensium Bd. I–II, Register: Dompropst Konrad, REC 1254–75, Siegel v. 1261–67, Domthesaurar Berchtold v. Hohenfels, REC 1262–78, Siegel 1265.

²² Domdekan Heinrich, REC 1266–69, Siegel 1269, Domdekan Walko, REC 1270–79, Siegel 1270–75.

²³ Dompropst Heinrich (v. Klingenberg), REC 1276–79, Siegel 1276–79.

²⁴ Propst Rupert zu St. Stephan, REC 1280–1283, Siegel 1282.

²⁵ Domherr Albrecht v. Castell REC 1294–1309, Siegel 1290.

²⁶ Domdekan Rudolf von Hewen, REC 1282–1315, zweites Siegel 1288. Ein erstes Siegel von 1282 verwendet den Stempel des Vorgängers Walko mit neuer Umschrift.

die Diagonalfalten des Mantels noch plastischer gebildet. Ein anderer Petrus, auf dem Siegel des Thesaurars Rudolf von St. Stephan (Tafel 29d)²⁷, gehört bereits dem neuen Jahrhundert an und hat in seinen gelängten Proportionen, dem durchkomponierten S-Schwung und den kurvigen Säumen die romanischen Relikte völlig überwunden. Die Formel der rechten Hand des Appenzeller Petrus findet sich schon auf dem Siegel des Leutpriesters Erlewin von St. Johann bei Johannes dem Evangelisten im Gegensinne (Tafel 29e)²⁸.

Der Vergleich mit den kirchlichen Siegeln ergibt klar, dass der Appenzeller Petrus nicht vor dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts angesetzt werden kann. Er bestätigt auch die Feststellung, dass es sich um einen zweitrangigen Meister retardierenden Charakters handelt.

Nur beiläufig sei auf vergleichbare Werke der Malerei hingewiesen. Die fehlende Schwungkraft und Schönheit der Körperlinie stellen den Appenzeller Petrus in die Nähe des ältern Meisters der Chorfenster von Münchenbuchsee²⁹. Allerdings sind dort die Proportionen gestreckter, die Kopftypen hagerer. Die erhaltenen Teile des Buchseer Petrus zeigen ähnliche Faltenmotive im Mantel und den langen Schlüssel mit der Raute. Leider ist die Partie von den Knien abwärts nicht original, so dass ein näherer Vergleich nicht mehr möglich ist. Der glatte Rand zwischen Figur und Blattwerk beim Appenzeller Petrus findet sich auf einem andern Glasgemälde wieder, der Verkündigungsszene von Frauenfeld/Oberkirch³⁰.

Wenn der Stilvergleich die Datierung der Appenzeller Petrusplatte auf das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten macht, so darf zum Schluss nochmals zu rein historischen Erwägungen gegriffen werden. Es gibt ein Ereignis in der Appenzeller Geschichte, das am leichtesten die Anschaffung eines neuen Reliquiars erklärt, nämlich die Verbrennung des Dorfes durch werdenbergisch-habsburgische Truppen am 11. November 1291, während die appenzellischen Krieger unter dem Abt Wilhelm von Montfort dem Bischof Rudolf von Konstanz die Stadt Buchhorn erobern halfen³¹. Ob dabei die Kirche von Appenzell auch dem Feuer zum Opfer fiel, wird in den Quellen nicht erwähnt. Nach L. Birchler muss der wehrhafte romanische Turm auf die Zeit des Wiederaufbaus um 1300 zurückgehen. Dann wäre eine Einäscherung der Kirche für 1291 gesichert³². Zwar konnte das alte pergamentene Missale vor dem Brande gerettet werden. Eine Zerstörung des romanischen Silberschreins liegt aber durchaus im Bereich der Möglichkeit. Der Wiederaufbau ist sehr wahrscheinlich noch unter Abt Wilhelm von Montfort (1281–1301) in Angriff genommen worden. Nicht nur weiss Vadian zu berichten, Abt Wilhelm habe sich sehr um Gottesdienst und Kirchenzierden im Kloster angenommen³³. Derselbe Abt liess die 1289 teilweise zerstörte Burg Clanx nach 1298 wieder neubefestigen³⁴. Zwar weiss J. Signer in seiner Geschichte der Pfarrkirche Appenzell zu berichten, der Wiederaufbau der Pfarrkirche hätte bis 1315 auf sich warten lassen. Er stützt sich dabei, ohne die Quelle zu nennen, auf eine Notiz in der Chronik des P. Desiderius Wetter, im Februar 1315 hätten sich 25 Bauern zusammengetan und bei Abt Heinrich II. angehalten, eine eigene Kirche erbauen zu dürfen, der Abt habe ihnen einen Baumeister bewilligt, am Montag vor Ostern sei der erste Grundstein gelegt worden, und am Gallentag habe man zum erstenmal wieder Messe gelesen³⁵. Diese Chronikstelle ist fälschlicherweise auf Appenzell bezogen worden.

²⁷ Thesaurar Rudolf von St. Stephan, REC 3, Siegel 1308.

²⁸ Pleban Erlewin von St. Johann, REC (Erdwin!) 1284, Siegel 1276.

²⁹ E. J. Beer, Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jhds. 1956. bes. S. 102f., 112–115. Abb. Tafeln 51–57.

³⁰ A. Knoepfli, KDM Thurgau I, S. 81–91.

³¹ P. Diebold, Wilhelm von Montfort-Feldkirch, 83. Neujahrsblatt St. Gallen 1943, S. 18.

³² L. Birchler, St. Stephanskapelle, Heimat und Kirche im Appenzellerland, 1953, Nr. 6.

³³ Chronik der Äbte von St. Gallen, ed. E. Götzinger 1875, 362.

³⁴ Diebold (vgl. Anm. 31) 22.

³⁵ Heimat und Kirche im Appenzellerland, 1936, Nr. 10. Beiträge zur Gesch. Innerrhodens 1300–1730 aus der handschriftlichen Landeschronik des Conventualen P. Desiderius Wetter. S. A. App. Vfad. 1912, S. 5.

Der Passus «eine eigene Kirche erbauen zu dürfen» setzt nicht die Wiederherstellung einer abgebrannten Kirche, sondern eine Neuerrichtung voraus und könnte vielleicht auf Gais bezogen werden, dessen Kirche 1333 erstmals urkundlich bezeugt wird³⁶. Der Nachfolger Abt Wilhelms, Heinrich II. von Ramstein (1301–1317), kommt als Wiederhersteller der Kirche von Appenzell weniger in Betracht. Wird doch von ihm berichtet, er habe die Gotteshausleute unter starken Steuerdruck gesetzt, weil die Abtei wegen der Bautätigkeit und der kriegerischen Unternehmungen seines Vorgängers in Schulden geraten war³⁷. Die Stiftung eines neuen Reliquiars ist jedenfalls nicht einem der einheimischen Ministerialgeschlechter, sondern der Abtei St. Gallen zu verdanken, der die Pfarrkirche von Appenzell seit 1253 inkorporiert war und die deshalb für den Unterhalt der «fabrica» die Verantwortung trug³⁸. Diese historischen Überlegungen erlauben es deshalb, die Appenzeller Petrusplatte zwischen 1291 und 1301, und zwar eher gegen das Ende der kleinen Zeitspanne, zu datieren.

Erst aus der Zusammenschau der historischen und kunstgeschichtlichen Argumente kann die Appenzeller Petrusplatte als der Rest eines frühgotischen Reliquiars mit architektonischem Rahmen gewürdigt werden, das wohl von Abt Wilhelm von Montfort nach der Zerstörung Appenzells beim Wiederaufbau der Pfarrkirche gestiftet wurde und von einem Konstanzer Goldschmied zweiten Ranges, der Beziehungen zur Werkstatt des Johannes-und-Paulus-Schreins auf der Reichenau und des Kleinen Hausherrenschreins in Radolfzell hatte, um 1300 angefertigt sein dürfte.

³⁶ Appenzeller Urkundenbuch I Nr. 66. Auf eine Untersuchung, der geschichtlichen Glaubwürdigkeit der Wetter-Chronik können wir uns hier nicht einlassen.

³⁷ Vadian, Chronik der Äbte, ed. Göttinger 1875, 403.

³⁸ Appenzeller Urkundenbuch I Nr. 26.

BILDNACHWEIS

Tafel 27, 32 b–b Photos Schweiz. Landesmuseum, Zürich.

Tafel 28 a, 29 a Photos F. Engesser, Feldmeilen ZH.

Tafel 28 b, 30 b Photos Sutter, Radolfzell.

Tafel 29 b Photo Th. Keller, Reichenau.

Tafel 29 c–e, 32 a Photos Kuttruff, Konstanz.

Tafel 30 a, c Bildarchiv Photo Marburg.

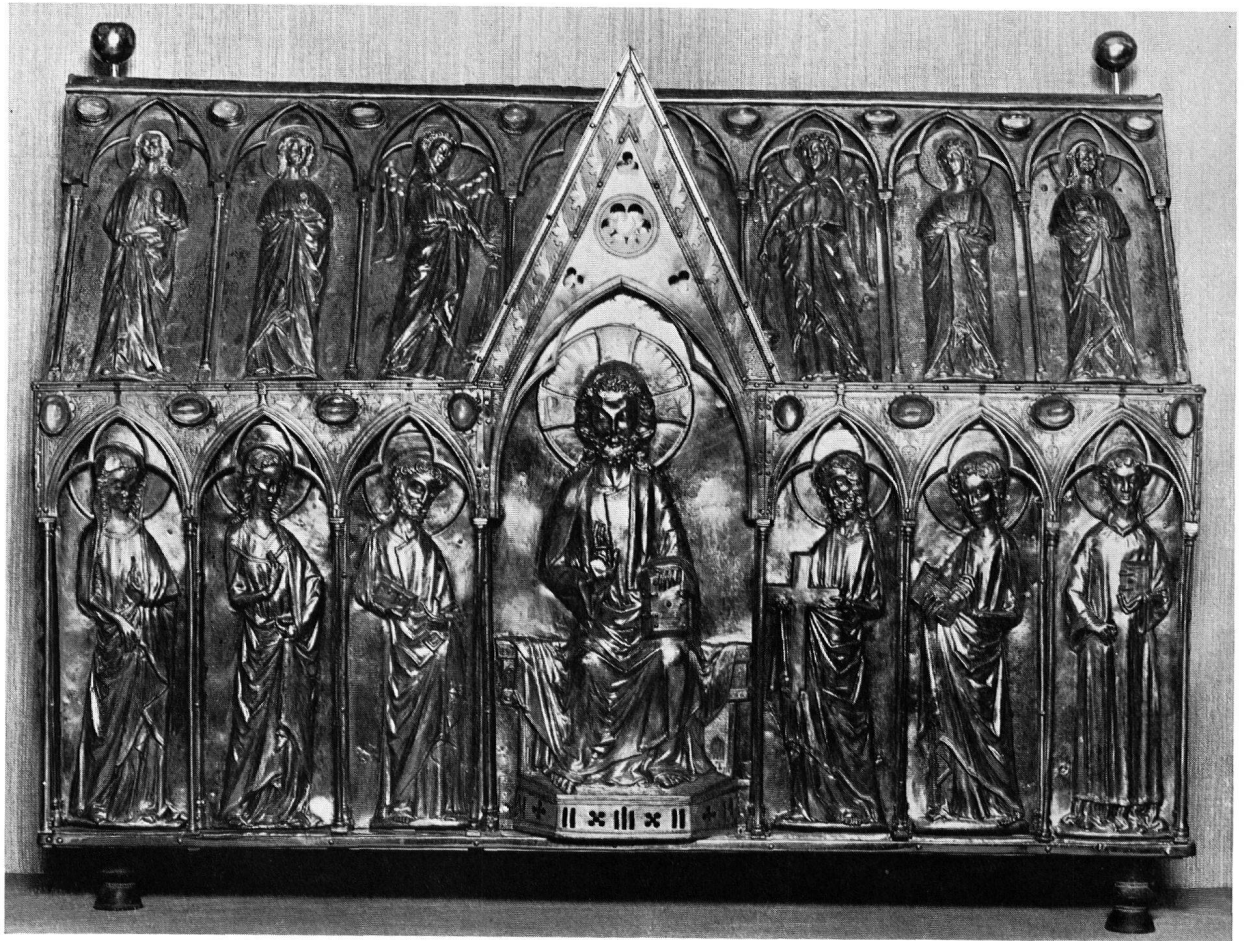
Tafel 31 a Reproduktion aus Kunstdenkmäler Württemberg, Kreis Saulgau (1938), Tafel 102.

Tafel 31 b Reproduktion aus «The Journal of the Walters Art Gallery», 1938, p. 71, fig. 3.

Tafel 31 c Reproduktion aus «Pantheon», VIII, 1931, S. 343, Abb. 4 b.



Petrus, Kupfer vergoldet, H. 165 mm. – Appenzell, Sammlung des Historischen Vereins.



a



b

a Frühgotischer Kapellenschrein. Chur. Domschatz (vgl. auch Tafel 29 a).
b Madonna zwischen den hll. Theopontus und Senesius. Vom sog. Kleinen Hausherrenschrein. Radolfzell, Pfarrkirche (vgl. auch Tafel 30 b).



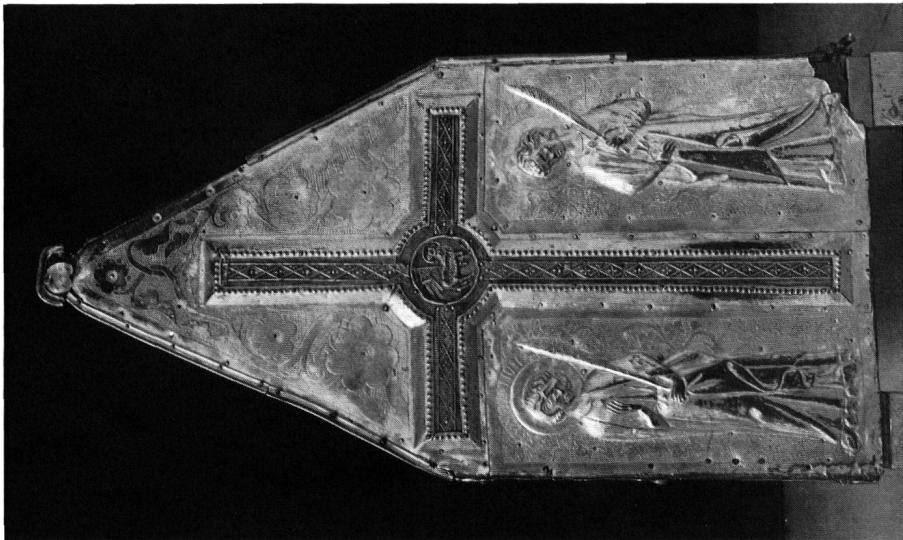
a-d Petrusdarstellungen auf Schreinen und auf Konstanzer Siegeln: *a* Petrus vom Kapellenschrein in Chur (vgl. Tafel 28*a*). *b* Petrus vom sog. Johannes-und-Paulus-Schrein, Reichenau-Mittelzell. *c* Siegel des Rudolf von Hewen, Domdekans, 1288. *d* Siegel des Rudolf, Thesaurars zu St. Stephan, 1308. *e* Siegel des Erlewin, Leutpriesters zu St. Johann, 1276.



a



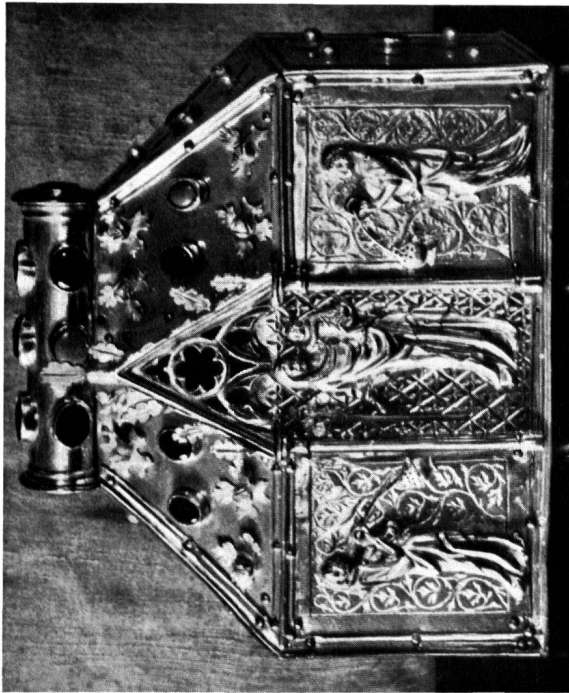
b



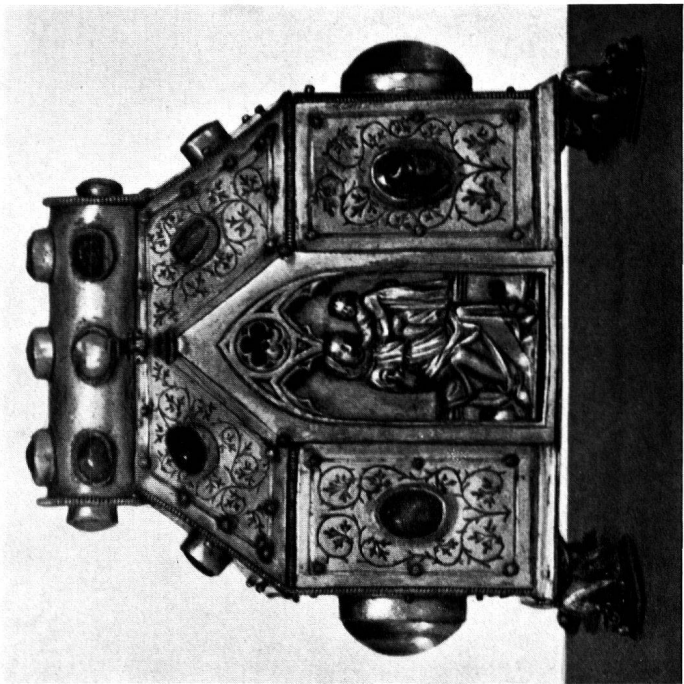
c

a Verkündigung, vom sog. Konrad-Hauser-Kästchen. – Konstanz, Münsterschatz.
b Rückseite des sog. Kleinen Hauserrenschreins. – Radolfzell, Pfarrkirche (vgl. auch Tafel 28b).
c Schmalseite des sog. Johannes-und-Paulus-Schreins. – Reichenau-Mittelzell (vgl. auch Tafel 29b).

ZU P. R. FISCHER: EIN FRÜHGOTISCHES
GOLDSCHMIEDEWERK IN APPENZEL



a



b



c

a-c Frühgotische Reliquienkästchen: a Kästchen in der Pfarrkirche zu Scheer a. d. Donau. b Kästchen in der Walters Art Gallery in Baltimore. c Kästchen in Privatbesitz Amsterdam.

ZU P. R. FISCHER: EIN FRÜHGOTISCHES GOLDSCHMIEDEWERK IN APPENZEL



a-h Konstanzer Siegel: a Konrad, Dompropst, 1261-1267. b Walko, Domdekan, 1270-1275. c Heinrich, Dompropst, 1276-1279. d Rupert, Propst zu St. Stephan, 1282. e St. Gallen, Konvent, 1277-1282. f Münstertingen, Konvent, 1277. g St. Gallen, Konvent, 1294. h Heinrich von Klingenberg, Electus, 1294.