

**Zeitschrift:** Rorschacher Neujahrsblatt  
**Band:** 68 (1978)

**Artikel:** Figürliche Reliefplastik in Mariaberg : ein Streifzug durch die Stillandschaft der Spätgotik  
**Autor:** Anderes, Bernhard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-947444>

### **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:** 17.10.2024

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

# Figürliche Reliefplastik in Mariaberg

## Ein Streifzug durch die Stillandschaft der Spätgotik

Bernhard Anderes

Wer immer sich mit spätgotischer Kunst im Bodenseeraum beschäftigt, sieht sich einer Fülle von Kunstwerken, aber auch von Meisternamen gegenüber, die einen kaum entwirrbaren Knäuel bilden. Einige wenige signierte oder archivalisch gesicherte Werke ragen wie Eisbergspitzen aus einem Meer anonymen Kunstschaffens heraus. Dies gilt für die Malerei und für die Plastik. Der kunsthistorische Drang nach stilistischer Einordnung und nomenklatorischer Etikettierung ist löblich, aber auch gefährlich. Man presst die spärlichen archivalischen Nachrichten über Gebühr aus und kommt leicht in Versuchung, die überlieferten Namen als die bedeutendsten Vertreter in der damaligen Kunstszene zu werten und ihr Werkverzeichnis anzureichern<sup>1</sup>. Dabei erfahren wir in der Regel nur von jenen Meistern Genaueres, die sich öffentlicher Aufträge erfreuten (Seckelmeisterrechnungen), Rechtshilfen in Anspruch nahmen (Notariatsregister) oder mit dem Gesetz in Konflikt kamen (Ratsprotokolle), um nur einige Aspekte zu nennen. Aber in diesen Quellen ist von Kunst wenig die Rede. Zudem waren viele der zu Ansehen und Rang gekommenen Meister nicht Künstler, sondern Unternehmer, die einer Werkstatt vorstanden oder die künstlerischen Arbeiten weiterverdingten<sup>2</sup>. Dieser Unsicherheitsfaktor ist bei den Bildhauern besonders ausgeprägt, weil ja der Fassmaler in der Regel den künstlerischen Schliff gab. Zudem sind die Grenzen zwischen Tischmacher, Steinmetz und Bildhauer fließend.

Dieser Problematik stehen wir auch in Mariaberg gegenüber. Die archivalische Lage ist verhältnismässig dürftig, wenn wir auch der Überzeugung sind, dass noch nicht alle Quellen erschöpft sind. Wir erfahren zwar, dass bereits 1481 (?) der Bayer Erasmus Grasser von München (um 1450–1518), einer der bedeutendsten Meister der Spätgotik

in Süddeutschland, die «visierung und mustri» vornahm und dem Bauplatz bis mindestens zum Jahre 1515 treu blieb<sup>3</sup>, dass er demzufolge auch fast die ganze bildhauerische Tätigkeit überwachte. Nur die erst 1519 erfolgte Einwölbung des südlichen Kreuzgangarmes geschah nach seinem Tod<sup>4</sup>. Wir wissen verhältnismässig gut Bescheid über die Werkmeister Bernhard Richmann von Staad bei Rorschach (bis 1498) und Lienhard Richmann (bis 1522) sowie dessen Sohn Augustin Richmann, können aber nichts über die eigentlichen Reliefkünstler in Erfahrung bringen. Es sei uns deshalb erlaubt, die noch immer unübersichtliche Aktenlage fürs erste ausser acht zu lassen, um rein stilistische Überlegungen anzubringen.

Es ist bis heute zwar gelungen, mittels sorgfältiger Inventarisierung der rund 100 verschiedenen Steinmetzzeichen (insgesamt 1682, Abklatsche im Heimatmuseum in Rorschach) gewisse Spuren zu andern Bauplätzen zu verfolgen, z. B. zur katholischen Pfarrkirche St. Martin in Arbon, zur zweischiffigen Hallenkrypta in der Pfarrkirche St. Mauritius in Appenzell<sup>5</sup> oder zur Kreuzkirche in Uznach<sup>6</sup>, um nur einige mit Steinmetzzeichen besonders «gesegnete» Beispiele zu nennen; aber die Fäden laufen doch wohl weiter nach Osten und Norden, wahrscheinlich sogar in die Bauhütten von Admont und Regensburg<sup>7</sup>. Wir möchten aber davor warnen, das verschiedenortige Vorkommen einzelner Steinmetzzeichen in dem Sinn überzubewerten, dass die migrierenden Steinmetzen eo ipso auch zu den baukünstlerischen Kräften gehörten<sup>8</sup>.

In der an sich reichhaltigen, aber einseitig statistischen Literatur über die Bauplastik in Mariaberg fehlt bis heute eine Stilanalyse, wie sie jüngst für die Wandmalerei der Renaissance angestellt wurde<sup>9</sup>. Auch wir sind zurzeit nicht in der Lage, den spätgoti-





Beschädigte Halbfigur der Schmerzensmutter  
am Portal, um 1513.



Mater dolorosa.



Ecce homo.



Hl. Gallus.



Hl. Otmar.



Hl. Benedikt.



Hl. Scholastika.



Hl. Wiborada.





Ostkreuzgang, Gewölbekonsole, um 1490.



Ostkreuzgang, Gewölbekonsole, um 1490.



Arbon, St. Martin. Schlussstein, um 1490.



Arbon, St. Martin. Schlussstein, um 1490.



Fischingen, Klosterkirche. Grabmal der hl. Idda, Sandsteinrelief, dat. 1496.



Freising, Dom. Beweinungsgruppe, spätgotische Sandsteinfiguren 1492 von Erasmus Grasser, Christus um 1440.



schen Kunstbetrieb in Schwaben und Altbayern zu überblicken, zumal die Inventarisierung der Kunstdenkmäler dort – wie auch in der Ostschweiz – erst lückenhaft durchgeführt ist. Gesamtdarstellungen süddeutscher Plastik der Spätgotik sind unseres Wissens seit den zwanziger Jahren kaum mehr erschienen<sup>10</sup>. Aber auch die monographische Literatur, die zur Zeit der Inventarisationstätigkeit Poeschels in Graubünden so lebhaft sprudelte<sup>11</sup>, ist in jüngster Zeit eher spärlich. Unser Streifzug ins stilistische Gelände beschränkt sich deshalb weitgehend auf die östliche Schweiz, wo wir – mindestens was den Kanton St.Gallen anbetrifft – den Bestand an spätgotischen Denkmälern einigermaßen überblicken. Der Gegenstand unserer Betrachtung ist die figürliche Reliefplastik in Marienberg, die innerhalb weniger Jahre, d. h. zwischen 1513 und 1519 entstanden ist. Das bauliche Konzept geht bekanntlich auf Fürstabt Ulrich Rösch (1463–1491) zurück, der nach dem Klosterbruch 1489 bis zu seinem Tod die ganze Anlage wieder unter Dach brachte. Der Innenausbau war aber erst im Kapitelsaal bis in die Wölbungen gediehen (Schlusssteine mit Wappen Rösch), während anderswo die Wölbung erst vorbereitet war, z. B. im Ostarm, wo gewisse Anfänger heraldisch an Rösch erinnern. Unter Abt Gotthard Giel von Gielsberg (1491–1504) geschah bekanntlich nicht viel (Einwölbung der Eingangspartie und der Küche im Nordtrakt). Erst unter dem kunstverständigen Abt Franz Gaisberg (1504–1529) wurde das Unternehmen zu Ende geführt. Der im Kreuzgang vorbestimmte Wölbeplan wurde übernommen mit Ausnahme des Nordarms, wo die Jochfolge für die spielerischen Netzgewölbe verändert wurde<sup>12</sup>.

Bevor wir auf die Reliefplastik eintreten, muss ein Wort zu deren Erhaltungszustand gesagt werden. Anlässlich des Bildersturms 1529 sind vor allem mechanische Zerstörungen gemacht worden, die z. T. fast «reliquiarisch» überliefert wurden (Inscription über dem Refektoriumsportal). Abgeschlagene Nasen an gewissen Kopfreiefs der Schlusssteine erinnern an mutwillige Stockschläge. Bis ins 19. Jahrhundert, als Marienberg die Umfunktionierung als Lehrerseminar erfuhr, scheint nicht viel an der Erscheinungsform der Bauplastik geändert worden zu sein. In den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde das ganze Lapidarium, Plastik und Architekturteile, mit grauer Ölfarbe überstrichen, die 1927 unter Seminardirektor Vinzenz Morger durch die

Steinmetzen Preims (Schlusssteine) und Oswald (Rippen) wieder entfernt wurde (mit Ausnahme des Refektoriums). Die Freilegung geschah offensichtlich sowohl chemisch als auch mechanisch. Die meisten Steine zeigen Spuren von Überarbeitung mit einem feinen Meissel, z. T. auch Ritzungen<sup>13</sup>. In der neuesten Restaurierungskampagne blieben die Schlusssteine weitgehend unberührt<sup>14</sup>. Ob die Reliefplastik ursprünglich farbig gefasst war, lässt sich bis heute nicht nachweisen. Vielleicht gibt die bevorstehende Restaurierung der zurzeit noch übermalten Refektoriumreliefs darüber Aufschluss.

Die noch ins 15. Jahrhundert zurückreichende Bauplastik ist für unsere stilistische Untersuchung wenig aufschlussreich<sup>15</sup>. Die meisten skulptierten Gewölbeanfänger im Ostkreuzgang sind beschädigt. Zu erkennen sind einige Köpfe; aber nur das von einem Bären gehaltene Rösch-Wappen, die Büste eines Engels mit Bandrolle und ein männlicher Kopf mit breitem Gesicht und kräftig ausgebildeter Augenpartie sind noch einigermaßen stilrelevant (Abb. 9–10). Wir möchten die Vermutung von Seitz wiederholen, dass dieser Kopf ein Künstlerporträt ist; denn Gewölbeanfänger sind häufig zur Selbstdarstellung des Werk- oder Baumeisters benützt worden<sup>16</sup>. Unter den heraldischen Schlusssteinen im Kapitelsaal, wo das Rösch-Wappen in verschiedenen Variationen dominiert, ist nur derjenige mit dem liegenden Engel, Kreuz und Dornenkranz figürlich behandelt, so dass man wenig zum Stil aussagen kann. Beachtlich vielleicht die Bearbeitung des Reliefrandes mittels fischgrätiger Scharrierung, die anscheinend nur an älteren Werkstücken festzustellen ist, während sie später zugunsten einer einfachen Schrägscharrierung verschwindet<sup>17</sup>. Möglicherweise gehen auch einige der Wappenpaare mit der altertümlichen Tartschenform im Refektorium, u. a. diejenigen der eidgenössischen Schirmorte und der st.gallischen Vogteien auf Abt Ulrich Rösch oder zumindest auf sein Konzept zurück; denn die heraldische Manifestation ist für diesen Kirchenfürst besonders symptomatisch<sup>18</sup>. Weitere Wappen deuten allerdings mit Bestimmtheit auf Abt Gaisberg, u. a. sein eigenes und dasjenige des deutschen Reichs.

Doch wenden wir uns der figürlichen Reliefplastik der Zeit von 1513 bis 1519 zu! Die früheste Gruppe ist diejenige im Refektorium, beginnend mit der im Bildersturm havarierten Halbfigur der Leidensmutter über dem Portal (Abb. 1). Leider ist das

Gesicht zerstört; aber der Faltenstil des Mantels und des Kopftuchs ist noch erkennbar: knittrige, zackig verlaufende Gräte, geohrter S-förmiger Saum, Bordüre mit Zickzackmuster, auf dem Mieder rätselhaft Buchstaben MAKIZ<sup>19</sup>. Wohl von gleicher Hand sind die Schlusssteine im Innern des Refektoriums um 1513 entstanden: Christus, Maria, Gallus, Otmar, Benedikt, Notker, Kolumban, Martin, Scholastika und Wiborada (Abb. 2–8). Die frontal dargestellten Halbfiguren heben sich in gotischen Vierpassfeldern mit Eckzwickeln ab, ein eher altertümliches Kompositionsschema: auffallende Gewandfiguren mit sich ähnelnden Gesichtern. Einzig Christus als *Ecce homo* und der hl. Gallus tragen individuelle Züge. Vor allem letzterer fällt durch seinen kraftstrotzenden rundlichen Kopf mit der modischen Bartkrause und den kugeligen Augen auf. Fast möchte man an ein Porträt denken und den oben erwähnten Kopf im Ostkreuzgang (Abb. 9) in Vergleich stellen. Die ausgeprägten Gewandfiguren erinnern an oberrheinisch-burgundische Stilgewohnheiten, die zum Beispiel in der Nachfolge des in Konstanz tätigen Niklaus Gerhaert von Leiden spürbar werden<sup>20</sup>, aber auch im Werk Erasmus Grassers zum Durchbruch kommen, etwa im Heiliggrab im Dom zu Freising<sup>21</sup> (Abb. 14). Zum Vergleich bietet sich auch die 1496 entstandene Liegefigur der hl. Idda in der Klosterkirche Fischingen (Abb. 13) an, die übrigens ihrerseits Parallelen zum Stil Grassers aufweist<sup>22</sup>. So trägt zum Beispiel die hl. Wiborada die gleiche Kopftracht und den gleichen Buchbeutel wie die hl. Idda, ist aber durch das geneigte Haupt gefühlsbetonter, verinnerlichter. Sollte sich eine direkte Spur zu Erasmus Grasser anzeigen? Unmöglich ist die Vermutung nicht, zumal sich der Münchner Künstler gerade für das Jahr 1513 in Rorschach nachweisen lässt.

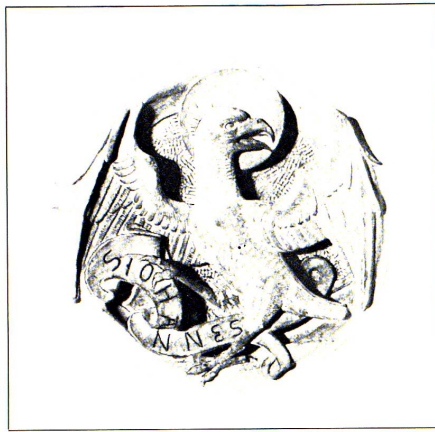
Die Schlusssteine im Ost-Kreuzgang sind um 1514 entstanden (Datum auf dem Medaillon der hl. Katharina). Sie stellen die vier Evangelistensymbole und die 14 Nothelfer dar und enden mit einem Wappen des Abtes Franz Gaisberg in der Südostecke (Abb. 15–23). Auch hier stellen wir einen hohen Grad stilistischer Übereinstimmung fest, obwohl möglicherweise zwei Hände zu unterscheiden sind. Für einmal trägt sogar ein Relief, das erwähnte Abtwappen, ein Meisterzeichen<sup>23</sup>. Es scheint nur dieses eine Mal vorzukommen und ist wegen des relativ schlechten Erhaltungszustandes gerade dieses Steins auch nicht eindeutig zu lesen.

Erwähnenswert ist vielleicht, dass ein ähnliches Zeichen im nördlichen Seitenschiff der Johanneskirche in Schaffhausen vorkommt<sup>24</sup>. Das Dreiwappenrelief (Abb. 17) mit Gallus-Bär, Toggenburger Dogge und Geissbock, verbunden durch drei liegende Putten, ist radial angeordnet, eine originelle heraldische Abwandlung des Trinitätsmotivs, wobei die Wappenbilder so zusammengestellt sind, dass sie ein gleichschenkliges Dreieck bilden<sup>25</sup>. Der Stil weist schon deutlich in die Renaissance. Hier ist offenbar ein junger Meister am Werk, dem wir möglicherweise auch die beiden Medaillons des hl. Christophorus (Abb. 20), wo das Jesuskind als Putto erscheint, und des hl. Achatius (Abb. 22) zuweisen dürfen. Letzteres ist wohl die beste künstlerische Leistung innerhalb dieser Schlusssteinserie, weshalb wir ihm den Notnamen Achatius-Meister geben<sup>26</sup>. Vielleicht hat er auch die vier Evangelistensymbole geschaffen, die aber den überarbeitenden Meissel der zwanziger Jahre deutlich spüren lassen. Viele der Nothelfermedaillons, vor allem die weiblichen Heiligen (Abb. 23), sind eher typisierend. Die drei letzteren gleichen sich wie Schwestern. Eine formale Eigenheit sei noch erwähnt: Die Schriftrollen sind am Ende dekorativ aufgeschlitzt und verschlauft. Das Schriftbild ist unregelmässig, fast etwas derb. Die verballhornende Schreibweise der Namen, z. B. Egilius statt Aegidius, Christofelus statt Christophorus und die Kurzform St.Mang statt Magnus, hat einen volkstümlichen, ja lokalsanktgallischen Unterton. Der Stil des Achatius-Meisters lässt uns eine ungewöhnliche Spur verfolgen. Gewisse Stilmerkmale finden sich nämlich in ausgeprägter Form im plastischen Werk des in Freiburg und Bern als Brunnenbildhauer bekannten Hans Gieng wieder<sup>27</sup>. Zu vergleichen sind die bärtigen Köpfe gewisser Brunnenfiguren, z. B. der Samson auf der Place Notre Dame in Freiburg. Obwohl die Brunnenplastik erst in den vierziger Jahren entstand und ganz der Renaissance angehört, ist doch eine stilistische, ja physiognomische Verwandtschaft zum Kopf des hl. Christophorus in Marienberg festzustellen. Noch stärker ist aber die Ähnlichkeit zu den Schlusssteinen und Gewölbeanfängern des spätgotischen Chorgewölbes in der Pfarrkirche Tifers (Abb. 27–30), wo man in den Heiligen Petrus, Andreas, Jakobus d. Ae., Johannes und Matthäus geradezu jüngere Brüder der Marienberger Heiligen zu erkennen glaubt. Die Herkunft Giengs aus dem St.Galler Kunstbetrieb ist nicht so unwahrschein-





Matthäussymbol, um 1514.



Johannessymbol.



Wappen des Abtes Franz Gaisberg.



Hl. Pantaleon.



Hl. Vitus.



Hl. Christophorus.



Hl. Dionysius.



Hl. Achatius.



Hl. Katharina, 1514.



Vergleichsbeispiele in Arbon, Stein am Rhein und Tafers FR



Hl. Konrad, Holzmedaillon aus Schloss Arbon, 1515, Schweiz. Landesmuseum Zürich.



Evangelist Matthäus, Holzmedaillon aus Schloss Arbon, 1515, Schweiz. Landesmuseum Zürich.



Stein am Rhein. Schlussstein mit hl. Martin im Gewölbe bei St. Agatha, um 1521.



Tafers, Kirche St. Martin, hl. Andreas.



Tafers, hl. Petrus, Gewölbekonsolle.



Tafers, hl. Johannes, Zwickelfigur im Gewölbe



Tafers, hl. Johannes Ev., Schlussstein.





Christus.



Hl. Petrus.



Hl. Jakobus.



Hl. Philippus.



Hl. Simon.



Hl. Bartholomäus.



Muttergottes.



Hl. Benediktus.



Hl. Gallus, 1519.

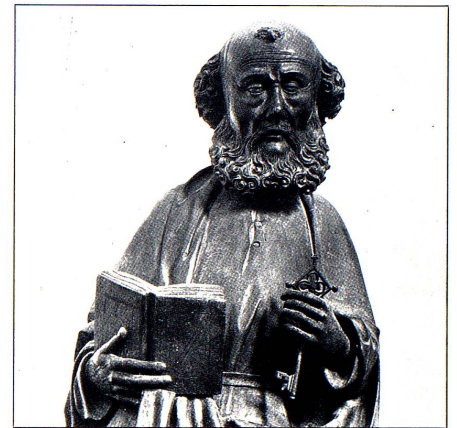




Dinhard. Ref. Kirche, hl. Petrus



Dinhard. Hl. Petronilla, um 1520.



Diessen. Hl. Petrus von Erasmus Grasser.

Disentis, Mompe Medel. Spätgotischer Schrein in der Art von Jörg Kändler, um 1520.



Konstanz, Münster. Orgeltribüne, Abhängling.



Konstanz. Orgeltribüne, Abhängling, um 1517.



lich, hat ihm doch schon Strub eine schwäbische Heimat attestiert. Zudem holt Abt Diethelm Blarer den alternden Meister noch 1557 nach St.Gallen «ime zewercken ein zytt lang», ohne dass man Genaueres erfährt.

Die Schlusssteine im südlichen Kreuzgang (Abb. 31–39), umfassend Christus, die Zwölf Apostel, die Muttergottes, das Wappen Gaisberg und St.Galler Heilige, sind alle um 1519 entstanden (datiert auf den Reliefs des hl. Jakobus d. J., des hl. Gallus und des Abtwappens). Die Apostel (ohne Paulus, aber mit Mathias) sind gleichsam umschlungen von Schriftrollen mit Sätzen des Glaubensbekenntnisses in deutscher Sprache<sup>28</sup>. Die schönste ikonographische Parallele mit schwäbisch tingiertem Credo-Text (z. T. sogar wörtlich!) findet sich in der gemalten Apostelreihe an den Schiffswänden der reformierten Frauenkirche in Memmingen, E. 15. Jahrhundert<sup>29</sup>. Wir sind überzeugt, dass alle Reliefs im Südarm von gleicher Hand geschaffen wurden. Deutlicher als im Ostarm ist in diesen Gesichtern die schwäbische Beseelung, ein melancholischer, ja grämlicher Grundzug zu spüren. Charakteristisch sind hier die Verdünnung, teils Überschneidung der Rahmenprofile, das Hinterlegen des Kopfes mit einem kreisrunden Heiligenschein und der schwungvolle Verlauf der Schriftbänder. Wir glauben auch Anlehnungen an den Parallelfaltenstil eines Jörg Kändel von Biberach feststellen zu können. Auch die Kopftypen finden sich in dessen Umkreis wieder (Abb. 43). Weitere Charakteristika: virtuose Steinbearbeitung, feinste Profile, Details und Binnenzeichnung, eine geradezu «graphische» Oberflächenbehandlung. Die Gesichter sind im Ausdruck eher blass und stereotyp. Immerhin dürfte auch dieser Meister noch direkten künstlerischen Kontakt mit dem Bildhauer Erasmus Grasser († 1519) gehabt haben. So scheint das Petrushaupt ohne die Grasser-Vorbilder u. a. in Diessen (Abb. 42) nicht denkbar.

Die Medaillons im Westarm, die fast ausschliesslich geometrisierende und symbolhaltige (arma Christi) aufweisen, sind von einem oder mehreren Meistern geschaffen, die einer bescheideneren Qualitätsstufe angehören und mit figürlicher Reliefplastik schlecht vertraut waren. Eine Ausnahme bildet das Schweisstuchrelief Christi (Abb. 46), das Reliefsteinen in der Pfarrkirche St.Martin in Arbon von 1490 (Abb. 47) und in Balgach (Abb. 48) ähnelt. Angesichts des im Westarm abfallenden künstlerischen Niveaus und des Fehlens figürlicher Darstel-

lungen sei die Vermutung aufgeworfen, die Einwölbung habe vor 1513 oder nach 1519, d. h. ausserhalb des Zeitraums stattgefunden, als die grossen Bildkünstler auf Marienberg weilten; denn der kunstsinnige Abt Franz Gaisberg hätte sonst die etwas derbe Reliefplastik wohl kaum zugelassen, wenn ihm bessere Kräfte zur Verfügung gestanden wären<sup>30</sup>. Überraschend auch, dass in den hier anliegenden Wölberäumen, dem sogenannten Sommerrefektorium und Gesindesaal, fast keine plastische Schmuckelemente vorkommen.

Nach dieser kurzen Charakterisierung der drei grossen Stilgruppen innerhalb der figürlichen Reliefplastik sei der Versuch nach einer künstlerischen Standortbestimmung gewagt. Wir nehmen es voraus: Etwas mit Marienberg Vergleichbares hinsichtlich Auftrag, Fülle und Umfang, haben wir im schwäbischen Bodenseeraum und in der Schweiz nicht gefunden. Marienberg kann mit Recht als der letzte spätgotische Klosterbau (nicht nur Umbau!) in der Schweiz bezeichnet werden. Wir sind überzeugt, dass die in Rorschach tätigen Meister auch andere, noch vorhandene Werke hinterlassen haben, die bis heute noch nicht eruiert sind. Wir vermuten auch, dass unsere Mariaberger Künstler wie andere Bildhauer (Jakob Russ, Erasmus Grasser, Augustin Henkel u. a.) sowohl Stein als auch Holz bearbeiteten. Und fast möchte man glauben, dass die Feinziselierung, z. B. am Rand des Muttergottesmedaillons oder gewisse Hinterhöhlungen in den Reliefs des Ostkreuzganges auf Gewohnheiten der Schnitzkunst hindeuten. Dies trifft auch für die «peitschengeschlagene» Kontur der Schriftbänder zu. Wir möchten unsere Vergleichsbeispiele in der Folge auch in der Holzplastik suchen.

Sehen wir uns vorerst auf jenen Bauplätzen um, wo Bauplastik überhaupt gefragt war. Wir werden feststellen, dass sie auch gesamtschweizerisch damals gar nicht so häufig waren. Den Steinmetzzeichen zufolge stammen die Steinmetzen im spätgotischen Chor der Pfarrkirche St.Martin im nahen Arbon aus der Mariaberger Bauhütte. Der Konstanzer Bischof als Landesfürst hat sie um 1490 geholt<sup>31</sup>. In jenem eleganten Gittergewölbe befinden sich drei figürliche Schlusssteine: St.Martin, die Muttergottes (Abb. 11) und ein Engel mit zwei übergrossen tubaähnlichen Wappenzeichen (Abb. 12). Ein vierter Schlussstein von einem im 18. Jahrhundert abgebrochenen Chorjoch zeigt das Antlitz Christi (in der südlichen Schiffswand beim Seitenaltar ein-



gemauert (Abb. 47). Trotz der neuen Übermalung spürt man die altertümlichere Stilstufe. Das ungefasste Schweisstuchrelief kann jedoch mit dem oben bereits erwähnten Schlussstein im Westkreuzgang von Marienberg verglichen werden, ohne dass wir die Übereinstimmungen überbewerten wollen.

Als nächste wichtige Station wäre das Münster in Konstanz zu betrachten, zumal Abt Franz Gaisberg aus der Konzilsstadt stammte<sup>32</sup>. Die noch im 15. Jahrhundert hier entstehende, stark flämisch-oberrheinisch beeinflusste Steinplastik eignet sich jedoch nicht zum Vergleich. Auch die jüngere Stilstufe unter Bischof Hugo von Hohenlandenberg (1496–1529), bzw. dem Münsterbaumeister Lorenz Reder, bieten wenig vergleichbare Anhaltspunkte. Zu verschieden ist beispielsweise die virtuose und phantastische Bauplastik an der Orgeltribüne, ein Paradebeispiel des Übergangsstils zur Renaissance. Hingegen verdienen die Medaillons an den abhängenden Stabbündeln unsere Aufmerksamkeit, zeigen sie doch profane weibliche Halbfiguren (Abb. 44, 45) mit einer gewissen Ähnlichkeit zu den Köpfen im südlichen Kreuzgangarm in Rorschach. Vergleichbar sind auch die Schriftbänder, die von den Damen – fast liebevoll – angefasst werden<sup>33</sup>.

Eine gewisse Verwandtschaft finden wir auch in den Schlusssteinen, der Muttergottes, der hl. Martin (Abb. 26) und Georg im Schwibbogen bei St. Agatha in Stein am Rhein, um 1521<sup>34</sup>. Das dort identifizierte Steinmetzzeichen, begleitet von den Initialen M und T, kommt zwar in Marienberg nicht vor, ähnelt aber den bei Seitz unter den Nummern 9 und 10 aufgeführten Zeichen. Die Ausführung ist derber, der Meisselschlag weniger präzise. Die gleiche Feststellung machen wir bei den beiden Reliefabschlusssteinen im 1518 vollendeten Kreuzgang des Klosters St. Georgen, darstellend die Wappen des Abtes David von Winkelsheim und von Schwaben<sup>35</sup>.

In Schaffhausen müsste uns vor allem die Reliefplastik aus dem Kreis des aus Konstanz zugezogenen Augustin Henkel in der Kirche St. Johann beschäftigen, was aber angesichts der teils wild übermalten Schlusssteine wenig einbringt<sup>36</sup>. Wir werden aber weiter unten nochmals auf Henkel zurückkommen.

In Wil SG, wo an der Kirche St. Nikolaus seit 1478 Meister Bernhard Richmann von Rorschach verpflichtet war, ist wenig figürliche Bauplastik erhalten. Nur im Chor der

Pfarrkirche St. Peter, datierbar 1498, finden sich sechs Schlusssteine mit den hl. Paulus, Gallus, Petrus, der Muttergottes und des Ecce homo, begleitet vom unbekanntem Werkmeisterzeichen im Schild. Die Halbfiguren, auch diese neu bemalt, heben sich nur wenig plastisch ab und sind völlig anders geartet. Auch das Muttergottesrelief einer Verkündigungsgruppe über dem fragmentarisch erhaltenen Wandtabernakel hilft uns nicht weiter. Bemerkenswert immerhin die Spuren originaler Polychromie.

Eine weitere Gruppe von Schlusssteinen treffen wir im spätgotischen Chor der Stiftskirche Schänis an, datierbar um 1506, aber auch diese ohne künstlerische Bezüge zu Rorschach<sup>37</sup>. Das gleiche gilt für die Überreste an Bauplastik in der Pfarrkirche Rapperswil, bzw. in der südseitigen Turmsakristei. Die Konsolengel gehören einer eher burgundischen Stilrichtung des mittleren 15. Jahrhunderts an, während der Ecce homo über dem Sakristeiportal vielleicht etwas jünger ist, aber für unsere Betrachtung nicht in Frage kommt<sup>38</sup>. Schliesslich möchten wir noch auf zwei figürliche Schlusssteine in Dinhard ZH hinweisen – innerhalb des Kantons Zürich Raritäten –, welche die Heiligen Petrus und Petronilla (Abb. 40, 41) zeigen und auf Schriftbändern mit «Hene Bachman» bezeichnet sind, um 1520 entstanden. Ob dies ein Künstlername ist, bleibt abzuklären<sup>39</sup>. Die Reliefs, die leider 1932 überarbeitet wurden, sind wieder in die Nähe von Marienberg zu rücken, wenn sie auch derber und künstlerisch weniger anspruchsvoll sind.

Um den Fragenkomplex und unsere Optik noch zu erweitern, sei noch auf die damals grössten Produktionsstätten an Bauplastik in der Schweiz hingewiesen, nämlich St. Oswald in Zug mit dem Ableger in St. Wolfgang bei Hünenberg<sup>40</sup>, das Berner Münster<sup>41</sup> und die Collégiale St. Nicolas in Freiburg i. Ue.<sup>42</sup>, wo überall schwäbische Meister nachzuweisen sind. Auf den kleinen Nebenschauplatz Tafers bei Freiburg haben wir schon oben aufmerksam gemacht, wo Konsolen und Schlusssteine des spätgotischen Chors überaus stark an Marienberg, bzw. an unsern Achatius-Meister erinnern, obwohl möglicherweise mehrere Jahrzehnte dazwischen liegen<sup>43</sup>.

Die Freude an der Bauplastik hat auch im Wallis einen fruchtbaren Boden gefunden, vor allem im Zusammenhang mit dem berühmten Bauherrn Kardinal Matthäus Schiner und seinem Hofbaumeister Ulrich Ruffiner, zu erwähnen die grossartigen Relief-

lapidarien in St-Théodule in Sitten, in Raron und Glis<sup>44</sup>.

Nach diesem Abstecher in die «Fremde» möge uns noch eine andere, mit der Bauplastik verwandte Kunstgattung beschäftigen: die hölzernen «Schlusssteine» in den Stabwerkdecken. Sie finden sich an flachen Holzdecken in profanen Räumen, die in der Art spätgotischer Netzgewölbe mit Rippen überzogen und mit Reliefmedaillons geschmückt sind. Erhalten haben sich zwei solche Decken aus dem Klauserschen Haus in Luzern, datiert 1523<sup>45</sup>, beide im Schweiz. Landesmuseum, und eine weitere im Zunfthaus zur Schmiden in Zürich<sup>46</sup>. Alle drei Decken sind Werke des Zürcher Bildhauers Hans Küng. In die gleiche Gruppe, wenn auch von anderer Hand geschaffen, gehören auch die Stabwerkdecke der untern Abtstube im Davidbau von St. Georgen in Stein am Rhein, 1508–11, und das Relief König Davids in der Wohnstube von Abt David von Winkelsheim, 1511<sup>47</sup>, sowie zwei weitere Decken im Schloss Arbon, gestiftet 1515 von Bischof Hugo von Hohenlandenberg, eine davon im Schweiz. Landesmuseum<sup>48</sup>. Im Hinblick auf Marienberg entpuppen sich vor allem einige figürliche Medaillons aus Arbon im Landesmuseum als überraschende Vergleichsstücke, etwa die Halbfiguren der Muttergottes, der Apostel Petrus und vor allem Konrad und Matthäus (Abb. 24, 25). Vielleicht sind diese noch nie à fonds behandelten Bildwerke, in denen die Renaissance fulminant zum Ausbruch kommt (vor allem in den Halbmedaillons mit Puttenszenen) ein Bindeglied zum Werk des aus Ravensburg stammenden Jakob Russ d. Ae., welcher den Rathaussaal in Überlingen schuf<sup>49</sup>, und Jakob Russ d. J., dem man zwanglos als Meister des Renaissance-Chorgestühls im Münster Bern bezeichnen kann<sup>50</sup>, aber auch zu jenem oben erwähnten Augustin Henkel aus Konstanz, der kurz vor 1499 nach Schaffhausen gezogen war, dort als Künstler zu Rang und Namen kam und 1511 – vielleicht auf Vorschlag Kaiser Maximilians persönlich – als Bildhauer nach Innsbruck gerufen wurde, um die Vorlagen für die zweite Gruppe der Bronzestatuen am Maximilians-Grabmal in der Hofkirche anzufertigen<sup>51</sup>. Uns scheint dieser Augustin Henkel eine Schlüsselfigur der Renaissance am Bodensee, möglicherweise aber auch in Marienberg zu sein. Leider bleibt es uns im Rahmen dieser Arbeit versagt, in diesen Fragenkomplex einzudringen.

Nach dieser schnellen Umschau in der





Marienberg, Westkreuzgang, Christuskopf.



Arbon, St. Martin. Schlussstein, um 1490.



Balgach, ref. Kirche. Schlussstein, um 1500.



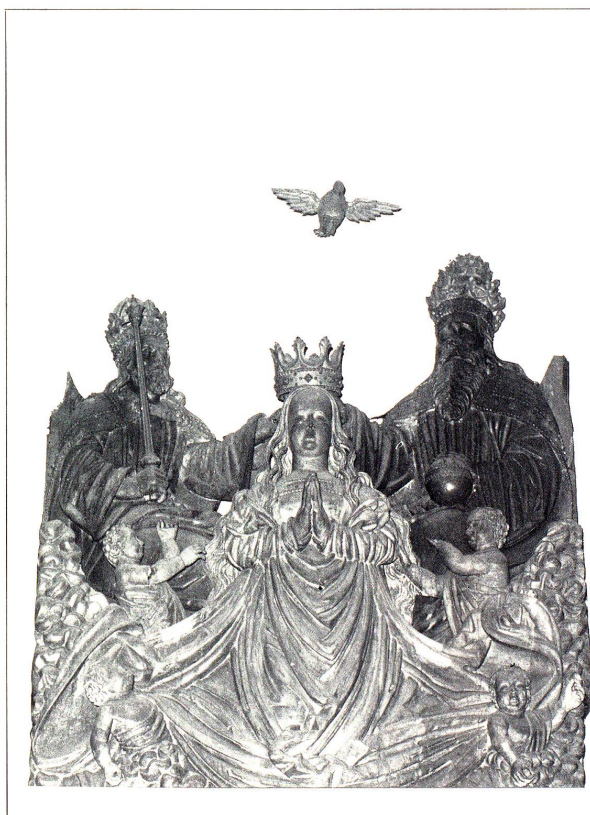




Links:  
Blarer-Altar, Renaissance-Retabel, um 1555, aus  
Schloss Wartensee, Schweiz, Landesmuseum Zürich.

Gallus und Otmar, Holzrelief mit Abtwappen Blarer,  
1555, Schweiz, Landesmuseum Zürich.

Wil, Liebfrauenkapelle bei St. Peter.  
Gnadenstuhlrelief aus Sandstein, um 1550/40.



Hohenems, Pfarrkirche, Schreingroup Maria  
Krönung, um 1550, im Renaissance-Hochaltar.

Krönung Mariä, Renaissance-Retabel aus Altstätten,  
um 1550/40, Hist. Museum St.Gallen.




spätgotischen Bauplastik des frühen 16. Jahrhunderts können wir feststellen, dass Marienberg eine hervorragende Stellung einnimmt, zumal Reformation, Barock und das 19. Jahrhundert im heutigen Kanton St.Gallen die Werke der Spätgotik stark dezimiert haben. Aus der Zeit von Abt Franz Gaisberg (1504–1529) gibt es überhaupt nichts Vergleichbares mehr, es sei denn die Buchmalerei, die aber thematisch und stilistisch ihre eigenen Wege geht<sup>52</sup>. Erst unter Abt Diethelm Blarer (1531–1564) regt sich wieder künstlerisches Leben aus dem Trümmerfeld des Bildersturms. Es seien hier einige Werke angeführt, die wenigstens einen Ausblick auf das Stilgefälle erlauben. Mittlerweile ist ja die Renaissance zum Durchbruch gekommen, welche ein neues Kunstverständnis, ein bewusst distanzierendes Verhältnis zur Gotik schuf. Dies zeigt sich beispielsweise im Bibliotheksbau im Kloster St.Gallen, den Abt Diethelm 1551–53 an die Hand nimmt. In das noch immer gotische Rippengewölbe werden nun keine figürlichen, sondern rein heraldische Schlusssteine von renaissancehafter Prägung eingesetzt<sup>53</sup>. Das zeitlich und örtlich zu Marienberg nächste Werk ist der Blarer-Altar um 1535 aus dem Schloss Wartensee im Schweiz. Landesmuseum (Abb. 49)<sup>54</sup>. Dass mittlerweile eingeebte Auge wird überraschende stilistische Übereinstimmungen zum Meister von 1519 feststellen, z. B. die Köpfe der beiden Pestheiligen Sebastian und Rochus, die noch immer den nachdenklichen, leicht grämlichen Ausdruck haben, die altertümliche Scheibe des Heiligenscheins, die Haartracht und der Faltenstil. Ohne die Parallelität zu überfordern, wollen wir doch auf kalligraphische Übereinstimmungen im Schrifttyp hinweisen, das A mit «Firstbalken» und vor allem das an der Rückseite geöffnete D.

Seit man das im Kunsthandel aufgetauchte, heute neben dem Blarer-Altar im Landesmuseum hängende Holzrelief mit den hl. Gallus und Otmar, datiert 1535 (Abb. 50) kennt, weiss man auch, dass Abt Diethelm auf vorzügliche künstlerische Kräfte zurückgreifen konnte. Dieses Schnitzwerk gehört zum besten, was kurz nach der Reformation an sakraler Plastik in der Schweiz entstanden ist. Die von Lapaire angestellten Vergleiche u. a. mit dem Blarerschen Pietàrelief in Bischofszell, dem Imfeld-Retabel im Schweiz. Landesmuseum, aber auch mit der gleichzeitigen Buchmalerei, wollen wir nicht wiederholen<sup>55</sup>. Hingegen blieb ein Holzrelief der Marienkrönung (Abb. 52) aus

der seit 1359 dem Galluskloster inkorporierten Pfarrkirche in Altstätten SG, jetzt im Historischen Museum St.Gallen, unbeachtet<sup>56</sup>. Das leider jüngst überfasste Relief aus den frühen dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts ist vielleicht ein weiteres Kettenglied zum Werk eines bis heute noch nicht namentlich fassbaren, aber sicher im Raum Rorschach–St.Gallen tätigen Künstlers. Die Renaissancecrankenmotive auf den Pilastern des Thronessels, aber auch der Faltenstil – mit Anlehnung an den Parallelfaltenstil eines Kändel (Abb. 43)<sup>57</sup> – stellen dieses Relief aus dem Altstättler Hochaltar in nächste Nähe zum Blarer-Retabel. Der Bildtypus folgt dem gemalten Frührenaissance-Retabel von 1516 in der Pfarrkirche St.Peter in Wil, Matthäus Gutrecht d. J. zugeschrieben<sup>58</sup>, und wiederholt sich im Marienkrönungsrelief im Hohenemser Hochaltar (Abb. 53)<sup>59</sup>. Wie gleichzeitig, d. h. in den dreissiger Jahren entstehende Steinplastik aussieht, zeigt ein Gnadenstuhlrelief (Abb. 51) mit originaler Polychromie in der Liebfrauenkapelle bei St.Peter in Wil. Die Freiheit und Eleganz der Meisselführung haben sich verloren.

Wir sind uns bewusst, dass wir auf unserm Streifzug durch die Stilgefilde der Spätgotik im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts zwar viele Probleme, Zusammenhänge, Spuren und sogar Namen angetippt haben, aber nirgends konkrete Aussagen oder Antworten geben konnten. Unser Blickwinkel ist viel zu eng, als dass wir zum Stil, bzw. zu den in Frage kommenden Meistern in Marienberg ein abschliessendes Urteil ablegen könnten. Wir sind aber zur Überzeugung gekommen, dass die Steinmetzen von den wenigen Bildhauern klar zu trennen sind, d. h., dass die künstlerischen Kräfte nicht innerhalb der Marienberger Bauhütte zu suchen sind, sondern mit grosser Wahrscheinlichkeit von aussen hergeholt wurden. Am ehesten dürften sich diese Bildhauer aus dem Umkreis Erasmus Grassers rekrutiert haben, dessen Stil in die figürliche Reliefplastik eingeflossen ist. Es wird aber noch sehr viel Quellenforschung, aber auch umfassende Inventarisationsstätigkeit dies- und jenseits des Bodensees und Rheins benötigen, bis man die Marienberger Plastik noch enger einkreisen, vielleicht sogar mit diesem oder jenem Künstler in Verbindung bringen kann. Eines geht schon heute hervor: Marienberg ist nicht nur ein einzigartiges Denkmal spätgotischer Klosterbaukunst, sondern auch ein glanzvolles Zeugnis der schwäbisch orientierten Plastik im Spätmittelalter.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Solche Zuweisungs-marathone aufgrund überlieferter Meisternamen hat beispielsweise Hans Rott vorgenommen: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jh.; Bodenseegebiet: Bd. I, die kunstgeschichtlichen Quellen, Bd. II, Text. Stuttgart 1955.
- <sup>2</sup> Über den Werkstattbetrieb vgl. H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1925.
- <sup>3</sup> Philipp Maria Halm, Erasmus Grasser. Studien zur süddeutschen Plastik III. Augsburg 1928. – Halm kannte die eigenhändigen Quittungen von Grasser aus den Jahren 1510, 1515 und 1515 im Stiftsarchiv noch nicht. – An dieser Stelle sei Herrn Dr. Vogler am Stiftsarchiv für die Bemühungen in der Quellensuche herzlich gedankt.
- <sup>4</sup> Zur Baugeschichte vgl. Hans Seitz, Marienberg im Aufbau und der alldesche Hütten- und Bruderbund gefreiter Steinmetzen von 1459. Rorschacher Njbl. 1965, vor allem S. 28–50 (mit Literatur und Quellenangaben). Die von Seitz zuweilen überinterpretierten Quellen werden von Albert Knoepfli ins rechte Licht gerückt im Restaurierungsgutachten für die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (Manuskript) und in: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. Bd. 2 (Baukunst). Sigmaringen/Stuttgart/München 1969, vor allem S. 144f. Zur Filiation der Bauhütten im Zusammenhang mit dem Münsterbau St.Gallen vgl. Albert Knoepfli, Ein Wölbungsplan für den spätgotischen Hallenchor der Benediktiner-Stiftskirche St.Gallen. Schaffhauser Beiträge zur Vaterländischen Geschichte 48 (1971), S. 12–58.
- <sup>5</sup> Gültige Mitteilung von P. Rainald Fischer, Luzern.
- <sup>6</sup> Anderes. Kdm. Kt. St.Gallen IV. Der Seebezirk. Basel 1966. Tafel der Steinmetzzeichen S. 621f.
- <sup>7</sup> Seitz, op. cit., sowie: Der Reichtum der Rorschacher Schlusssteine und ihrer 45 Brustbildnisse: eine Selbstbesinnung des aufsteigenden Bürgertums auf Christus und Persönlichkeit, Natur und Technik. Rorschacher Njbl. 1967, S. 7–52, mit Tabelle der Steinmetzzeichen auf S. 10f.
- <sup>8</sup> Zum Beispiel lässt sich das Zeichen  (Seitz Nr.11) auch in der Müslikapelle im Ranft (um 1487), am Turm der St.Martinskirche in Chur (um 1505 bis 1509), in Safien-Platz GR (1510) und in Illanz (St.Margrethenkirche, 1518) verfolgen, von Poeschel sogar als Illanzer Meister bezeichnet. In leicht variiert Form finden wir das Zeichen auch am Chor von Schänis (um 1506/07) und am Felder-Bau der St.Oswaldkirche in Zug (hier sogar im Zusammenhang mit Bauplastik).
- <sup>9</sup> Albert Knoepfli, Die Malerei im Kapitelsaal auf Marienberg. Rorschacher Njbl. 1977, S. 17–40.
- <sup>10</sup> Die neueste Zusammenfassung von Hans Koepf, Schwäbische Kunstgeschichte, 4 Bände. Konstanz und Stuttgart 1961–1965 (mit Literaturverzeichnis).
- <sup>11</sup> Zahlreiche Artikel über die Syrlin, Russ, Strigel, Kändel, Henkel, Singisen u. a. im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde» und in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» (dreissiger und vierziger Jahre).
- <sup>12</sup> Den Hinweis verdanke ich Herrn Loesch, Bauführer im Architekturbüro Albert Bayer, St.Gallen.
- <sup>13</sup> Auskunft von Bildhauer Anton Rausch, Rorschach.
- <sup>14</sup> Da und dort wurden restliche Farbspuren entfernt und absandende Steine gefestigt. Kopien nur für unfürliche Werkstücke.
- <sup>15</sup> Beste Zusammenstellung bei Seitz, Rorschacher Njbl. 1967, S. 48–51.
- <sup>16</sup> Vgl. Kurt Gerstenberg, Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters. Berlin 1966.



<sup>17</sup> Diese ältere Steinbearbeitung findet sich beispielsweise auch an einer jüngst aufgefundenen spätgotischen Nische in der zum Kreuzgang gerichteten Süd- wand des Chores der heutigen Kathedrale St.Gallen, um 1480. Hier auch ein Hans Haggenberg zuzu- schreibendes Fresko mit der Leidensmutter und dem hl. Otmar.


<sup>18</sup> Vgl. Anderes, Hans Haggenberg im Dienste des Fürststabes Ulrich Rösch (1463–1491), in: Festschrift Paul Staerke, St.Galler Kultur und Geschichte II (1972).

<sup>19</sup> Gerade hier sind Ritzspuren der Überarbeitung zu erkennen. Vielleicht Verballhornung des Namens MARIA.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Wolfgang Deutsch, Die Konstanzer Bild- schnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nik- laus Gerhaert, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 81 (1965), S. 11–57, 75–129.

<sup>21</sup> Halm, Grasser (op. cit.), Abb. 54, 55, aber auch 100 und 101.

<sup>22</sup> Albert Knoepfli, Kdm. Kt. Thurgau II, Basel 1955, S. 159f., Abb. 124f. — Zu vgl. die weiblichen Assi- stenzfiguren beim Heiligen Grab in Freising, oder der «tote Toggenburger» mit den Moriskentänzern in München.

<sup>23</sup> Seitz, Steinmetzzeichen Nr. 61. 

<sup>24</sup> Reinhard Frauenfelder, Kdm. Kt. Schaffhausen, Basel 1951, Steinmetzzeichen Nr. 79, S. 468.

<sup>25</sup> Zur Darstellungsart vgl. Reallexikon zur Deut- schen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1957, S. 414f., (Dreifaltigkeit). — Ein Dreihäsenmedaillon findet sich im Rathaus Chur, 1494 (Erwin Poeschel, Kdm. Kt. Graubünden VII, Basel 1948, Abb. 519).

<sup>26</sup> Vgl. auch Anderes, Der Kanton St.Gallen, Bildende Kunst und Kunstgewerbe, Aarau 1974, S. 97f.

<sup>27</sup> Vgl. Marcel Strub, Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler et Hans Gieng, Fribourg 1962 (éditions universitaires). — Damals wa- ren in Freiburg i.Ue. noch andere Bildhauer aus dem schwäbischen Raum tätig: z. B. Gyliau Aetterli (genaue Herkunft unbekannt) und Martin Gramp aus Lindau. — Vgl. dazu auch Heribert Reiners, Burgundisch-Alemannische Plastik, Strassburg 1945.

<sup>28</sup> Das ikonographische Motiv geht letztlich auf einen Pseudo-Augustinischen Sermo des 6. Jahrhun- derts zurück, wonach die Apostel vor ihrer Trennung gemeinsam das Credo verfassten (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1957, S. 825 (Apostel)).

<sup>29</sup> Auch in den andern spätgotischen Wandmalereien dieser Kirche sind die Spruchbänder geradezu ein Leitmotiv.

<sup>30</sup> Bis jetzt in die Zeit um 1517/18 datiert.

<sup>31</sup> Hinweis von Albert Knoepfli. — Vgl. Kunstführer durch die Schweiz, Bd. I, Bern 1971, S. 655.

<sup>32</sup> Paul Staerke, Zur Vorgeschichte von Abt Franz Gaisberg von St.Gallen 1501–1529, Separat aus «Ost- schweiz» 1948.

<sup>33</sup> Heribert Reiners, Das Münster unserer Lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955, S. 588f., Abb. 550f. — Das Motiv der dekorativen Schriftrolle wird vor allem auch in der Flachschnitzerei der Spätgotik gepflegt. Vgl. Rudolf Rahn, Über Flachschnitzereien in der Schweiz, Festgabe auf die Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1898, S. 171–206.

<sup>34</sup> Frauenfelder, Kdm. Kt. Schaffhausen II, Basel 1958, S. 184, Abb. 242–244.

<sup>35</sup> opus cit., S. 166, Abb. 215, 216.

<sup>36</sup> Frauenfelder, Kdm. Kt. Schaffhausen I, Basel 1951, S. 194ff. mit Abbildungen.

<sup>37</sup> Anderes, Kdm. Kt. St.Gallen V, Basel 1970, S. 206 bis 211.

<sup>38</sup> Anderes, Kdm. Kt. St.Gallen IV, Basel 1966, Abb. 279–281.

<sup>39</sup> Zürcher Denkmalpflege, 7. Bericht 1970–74, I. Teil, Zürich 1975, S. 55 mit Abb. (Bericht von Walter Drack).

<sup>40</sup> Linus Birchler, Kdm. Kt. Zug II; Josef Grünen- felder, Schweizerische Kunstführer: Kirche St.Oswald 1975, Kirche St.Wolfgang — Hünenberg 1976.

<sup>41</sup> Luc Mojon, Kdm. Kt. Bern IV (Das Berner Mün- ster), Basel 1960.

<sup>42</sup> Marcel Strub, Kdm. Kt. Fribourg II, Basel 1956.

<sup>43</sup> Der Chorbogen trägt die Jahrzahl 1554; aber in den Rechnungen werden Bauarbeiten in den dreis- siger Jahren erwähnt (Strub, Geiler et Gieng), op. cit., S. 250 (Nr. 171f.).

<sup>44</sup> Vgl. Walter Ruppen, Die Kirche St.Roman, in: Raron-Burg und Kirche, Basel 1972, S. 55–88.

<sup>45</sup> Adolf Reinle, Kdm. Kt. Luzern, Basel 1954, S. 154 bis 157, Abb. 118 bis 121.

<sup>46</sup> Konrad Escher, Kdm. Kt. Zürich IV, Die Stadt Zürich I, Basel 1959, S. 455f.

<sup>47</sup> Frauenfelder, Kdm. Kt. Schaffhausen II, Stein am Rhein, Basel 1958, S. 105–106, Abb. 151–157, S. 148, Abb. 194.

<sup>48</sup> Beschrieben von Johann Rudolf Rahn, Die mittel- alt. Architektur- und Kunstdenkmäler des Cantons Thurgau, Frauenfeld 1899, S. 26–28, Tf. I, II.

<sup>49</sup> Vgl. L. Volkmann, Der Überlinger Rathaussaal des Jakob Russ, Berlin 1954.

<sup>50</sup> Vgl. Fritz Harzendorf, Jakob Russ, der Meister des Überlinger Rathaussaales, Schriften des Vereins zur Geschichte des Bodensees, Heft 65 (1958), S. 54. — Monjon verzichtet auf eine Zuweisung (op. cit. Anm. 41, S. 375–387).

<sup>51</sup> Vgl. dazu Max Bendel, Das Maximilian-Grabmal in Innsbruck und der Schaffhauser Bildschnitzer, Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte 5 (1945), S. 257–244. — Ergänzungen von Wolfgang Deutsch (op. cit., S. 72–102).

<sup>52</sup> Vgl. Alfred A. Schmid, Die Buchmalerei des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz, Olten 1954, S. 15ff., S. 17ff.

<sup>53</sup> Erwin Poeschel, Kdm. Kt. St.Gallen III, Die Stadt St.Gallen, Basel 1961, S. 87 und 500, Abb. 25–35.

<sup>54</sup> Ilse Baier-Futterer, Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Katalog des Schweiz. Landesmuseums in Zürich, Zürich 1956, S. 79, Tf. 56.

<sup>55</sup> Claude Lapaire, Un relief daté de 1555 et la sculpture sur bois du second quart du XVIe siècle en Suisse alémanique, Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte 28 (1971), S. 185–195, mit zahlrei- chen Abbildungen.

<sup>56</sup> Vgl. Anderes, Zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Nikolaus in Altstätten, Festschrift 1976, S. 15, Abb. 57.

<sup>57</sup> Vgl. Luise Böbling, Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz, An- zeiger für Schweizerische Altertumskunde 54 (1952), S. 28–58.

<sup>58</sup> Anderes, Kleiner Kunstführer: Wil SG (1970).

<sup>59</sup> Dagobert Frey, Die Kunstdenkmäler des politi- schen Bezirks Feldkirch, Wien 1958, S. 584, Abb. 405.

#### Abbildungsnachweis

Kunstdenkmälerarchiv St.Gallen (Anderes): 1, 11, 12, 45, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 55.  
Hans Labhart / Josef Schubiger / Johannes Seitz (vgl. Rorschacher Nbl. 1967, S. 52): 2–10, 15–25, 51–59, 46.  
Schweiz, Landesmuseum Zürich: 49, 50.  
Jacques Thévoz, Fribourg: 27–50.  
Thurgauer Denkmalpflege, Frauenfeld: 15.  
Zürcher Denkmalpflege, Zürich: 40, 41.  
Repros: 14, 24, 25, 26, 42.





*F. Pecht u. d. Ant. gr.*

*Lith. v. J. A. Pecht in Göttingen.*

*Eberle del.*

RORSCHACH  
von Süden.

Rorschach von Süden.  
Stich von F. Pecht, ca. 1850,  
nach der Natur gezeichnet.