

**Zeitschrift:** Rheinfelder Neujahrsblätter  
**Herausgeber:** Rheinfelder Neujahrsblatt-Kommission  
**Band:** - (1963-1964)

**Artikel:** Die gotischen Plastiken Rheinfeldens  
**Autor:** Dürst, Hans  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-895002>

#### Nutzungsbedingungen

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

#### Conditions d'utilisation

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

#### Terms of use

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

**Download PDF:** 15.01.2026

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

demonstrieren, wessen sie fähig ist. In der Altstadt aber finden unsere modernen Bauten keinen Platz, da sie im Gegensatz zu den Bauten vergangener Jahrhunderte aus anderen Materialien und von ganz anderer Art sind. Schliesslich hängen wir in unseren Museen die Werke abstrakter Maler unserer Zeit nie neben Werke gotischer oder barocker Meister. Dass aber eine guterhaltene Altstadt nie zum Museum werden darf, hat man in verschiedenen Schweizer Städten mit Erfolg gezeigt.

H. R. Heyer, Basel

## Die gotischen Plastiken Rheinfeldens

Gegen zehn kirchliche Bauten besass die Stadt Rheinfelden im Mittelalter. Die meisten davon dürften mit einem oder mehreren plastischen Kultbildern, wenn nicht sogar mit ganzen Schnitzaltären ausgestattet gewesen sein. 21 Altäre sind allein für die Martinskirche urkundlich belegt. Zählt man noch die Architekturplastik an oder über Portalen, beispielsweise die Hausaltäre und die sicher vorhandenen, wenn auch selteneren profanen Bildwerke hinzu, dann können wir in unserer Vorstellungskraft den mittelalterlichen Bilderreichtum erahnen. Rheinfelden hat das Glück gehabt, keinen reformatorischen Bildersturm über seine Gotteshäuser hereinbrechen und die requirierten Altäre stossweise wie im benachbarten Basel verbrennen zu sehen. Ohne diesen dezimierenden Eingriff muss aber der ehemals reiche Bestand durch kriegerische oder andere Katastrophen zerstört, dem Wurm verfallen und ausgedient durch neuere Schöpfungen ersetzt, verschenkt und in neuerer Zeit auch in den Handel verkauft worden sein. Denn der jetzt noch nachweisbare Bestand umfasst lediglich 13 Plastiken oder Plastikgruppen aus dem beginnenden 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Davon sind acht in Rheinfelden noch selbst zu finden, zwei bewahrt das



Abbildung 1

Historische Museum Basel, eine das Augustinermuseum von Freiburg im Breisgau und eine Zweiergruppe das Schweizerische Landesmuseum Zürich auf. Nicht berücksichtigt werden hier die aus der nächsten Umgebung Rheinfeldens stammenden Plastiken. Die erhaltenen Dokumente gotischer Schnitzer- und Steinmetzenkunst verteilen sich zeitlich so günstig, dass der Stilablauf im Zeitraum von zweihundert Jahren in groben Zügen wenigstens anschaulich wird.

Die älteste und erste Statue unserer Reihe ist eine *Maria mit Kind* (Abb. 1) aus rotem Sandstein, die sich heute im Fricktaler Museum befindet. An oder in welchem Bau sie ursprünglich angebracht war, ist bisher nicht bekannt geworden. Ausser den abgebrochenen Kronenzacken und den etwas bestossenen unteren Falten hat sich die ausgezeichnete Arbeit unbeschädigt erhalten. Die stehende Muttergottes hält auf dem linken Arm den Knaben; mit der rechten Hand streckt sie ihm die Bibel hin. Kaum merklich unterscheidet der Künstler das Spiel- vom Standbein, dessen beschuhter Fuss unter dem Gewand hervorschaut. Die gekrönte Himmelskönigin trägt ein Kopftuch, einen Rock und einen Mantel, den ein Tasselriemen über der Brust zusammenhält.

So schlicht Haltung und Bewegungsmotive sind, so weiss der Meister das Repräsentationsbild einfallsreich zu gestalten und innerhalb des streng gezogenen Umrisses eine lebendige Vielfältigkeit zu entwickeln. Die Anordnung des vordapierten Mantels gliedert die Statue in drei vertikale Teile. Knapp und faltenlos liegt das Gewand am Oberkörper an, um nach dem Mantelstück in um so zahlreicheren senkrechten Parallelfalten bis auf den Boden zu fallen. Vermittelnd und kontrastierend legt sich der vornübergezogene Mantel dazwischen. Er wird sowohl von den steilen Faltenzügen erfasst, wie über dem rechten Knie geglättet und gestrafft, schliesslich noch mit einem eigenen Faltenlauf, nämlich den kurvigen Schlüsselfalten, ausgezeichnet. Diese tektonisch differenzierte Steigerung bringt die statuarische Unbeweglichkeit zum Leben. Noch ein anderes meisterhaftes Kunstmittel ist zu entdecken. Halb spielerisch, halb ernst greift der Christusknabe, dessen glattes Gewand sich

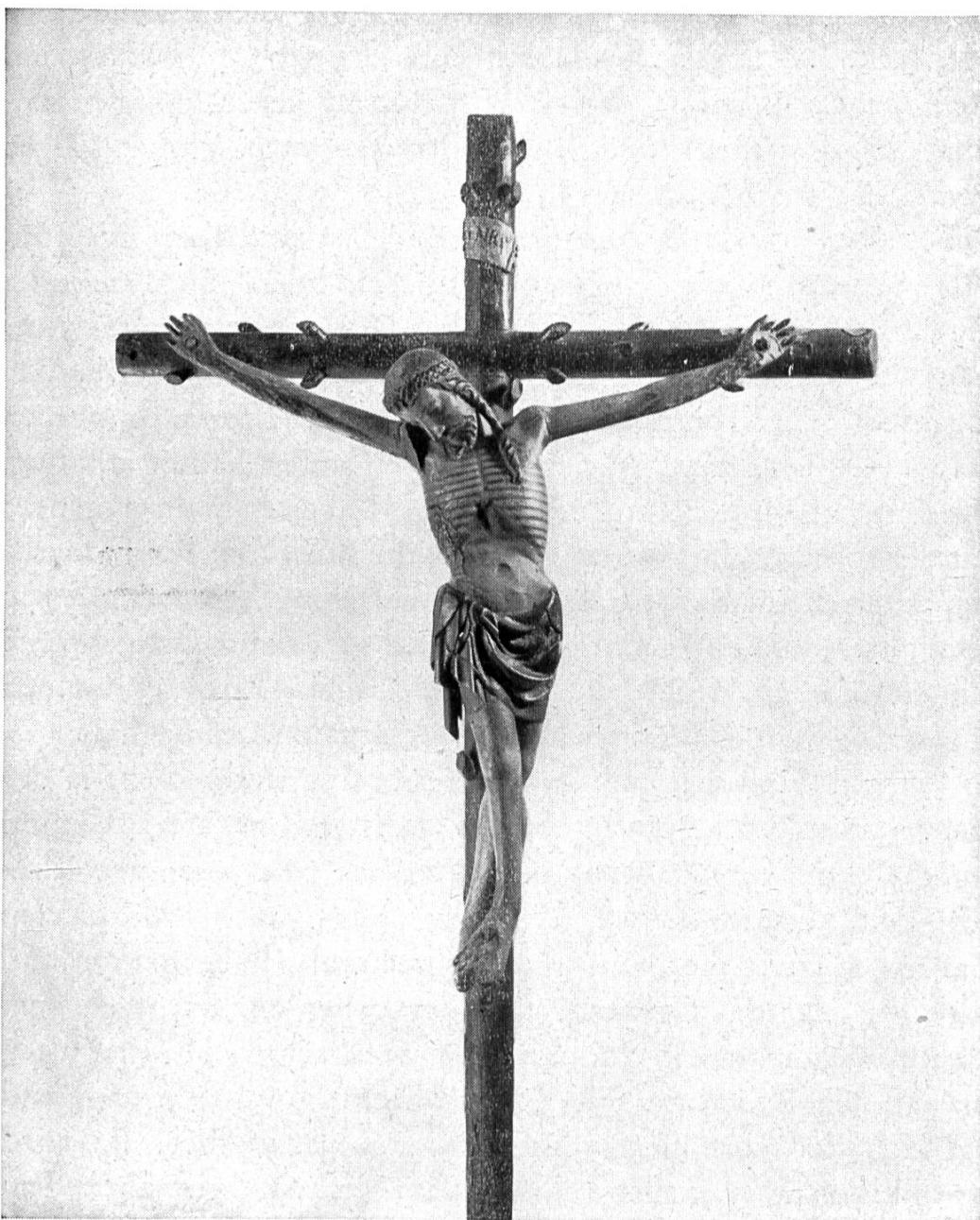


Abbildung 2

der faltenlosen oberen Stoffpartie der Maria anpasst, in die Seiten des hingehaltenen Buches. Das Buch und beide Hände von Mutter und Kind sind kreuzförmig wie die Speichen eines Rades angeordnet. So entsteht nicht nur ein Rotationszentrum, sondern wird auch eine enge äussere und innere Beziehung der beiden Gestalten sichtbar gemacht.

Die feinste Oberflächenbehandlung ist dem mütterlichen Gesicht vorbehalten geblieben. Gewelltes, feinsträhniges Haar und das rahmende Kopftuch zeigen die kleinteiligsten Formen. Das geglättete Gesicht erhält seinen charakteristischen Ausdruck durch eine hohe gewölbte Stirn, schmale, etwas hervorquellende Augen, eine lange feine Nase und den kleinen lächelnden Mund. Es ist die Physiognomie einer zufriedenen jungen Mutter.

Die plastische Qualität dieses Steinbildes ist von einfachster aber wirkungsvoller Art. Wir können uns im Kern eine Säule vorstellen. Nach aussen grenzt eine harte, gradlinige Silhouette die Figur gegen den Raum ab. Sehr deutlich gibt sich die stereometrische Vereinfachung in dem blockhaft gearbeiteten Kind zu erkennen.

Im ganzen haben wir es also mit einem Bild statuarischer Festigkeit zu tun, das eine Anzahl Einzelzüge belebt und bereichert. Wie sehr diese Einzelzüge additiv aneinandergefügt, zugeordnet aber nicht einer einheitlichen Wirkung untergeordnet sind, wird deutlich, wenn wir die folgenden Werke betrachten.

Was Marias schön drapiertes Gewand verhüllt, gibt sich beim *Kruzifix* (Abb. 2) zu erkennen: die Figuration des Körpers. Das aus Nussbaum gefertigte und mit seiner originalen Fassung erhalten gebliebene Kruzifix wird heute in der Sakristei der Martinskirche aufbewahrt. An ein Astkreuz geheftet, hält Christus den dornengekrönten Kopf seitlich gesenkt. Eine lange Haarlocke fällt auf die Brust. Die Beine sind übereinandergeschlagen, die Füsse von einem einzigen Nagel durchbohrt. Die hagere Gestalt ist nicht ohne Eleganz. Geschmeidig schwingt die linke Körperhälfte aus, bei den übereinandergeschlagenen Füßen beginnend, im schmalen Haupt und den dünnen zerbrechlichen Armen endend. Die kurvige Elastizität der an- und abschwellen-

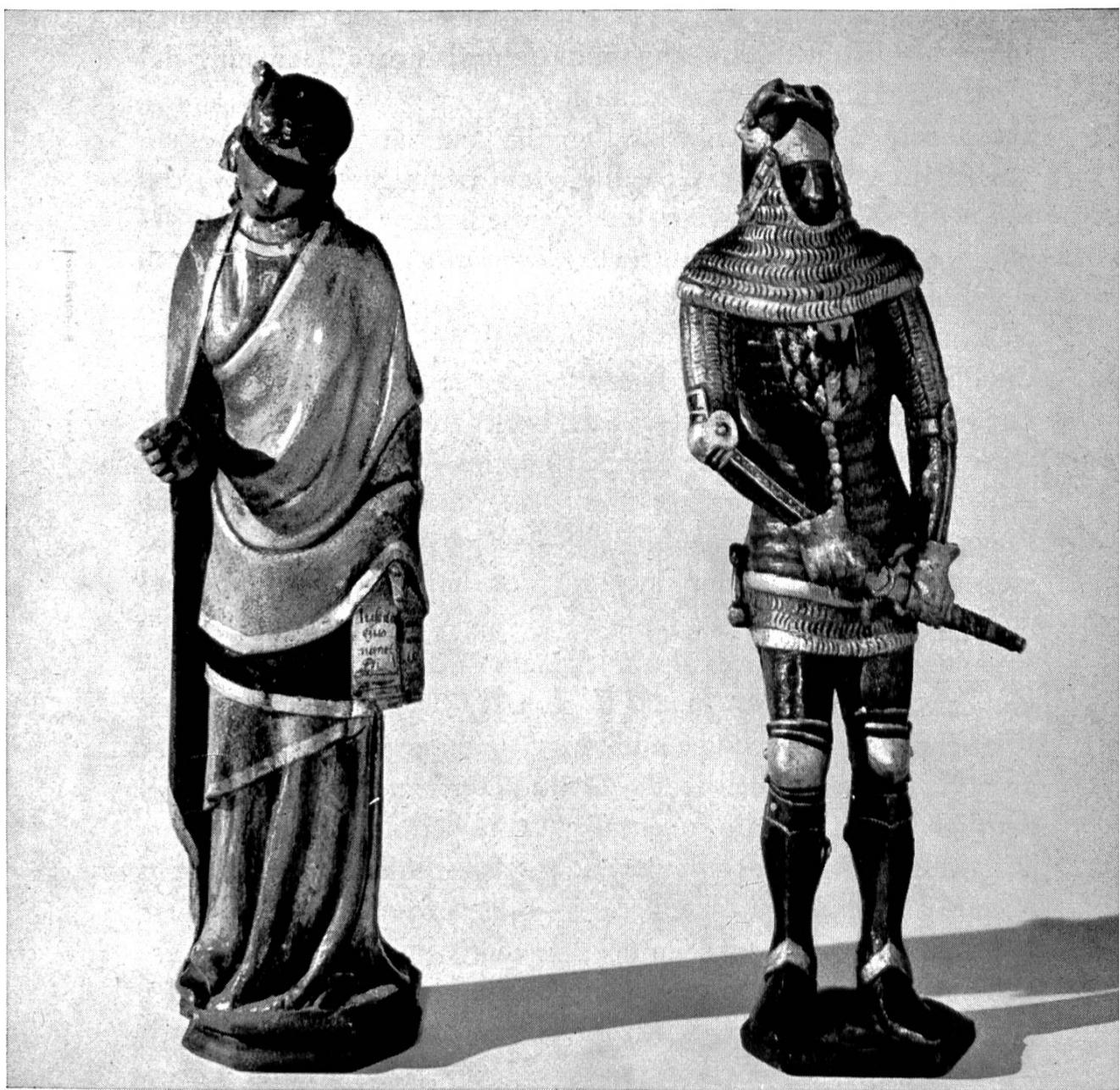


Abbildung 3

den Umrisslinien zeugt davon, dass der Körper sich mit organischem Leben zu erfüllen beginnt. Das bewegliche Gewachsene klingt auch in dem einzigen durchgehenden Bewegungszug an, dem bereits ein Anflug raumlicher Qualität eigen ist. Die über-einandergeschlagenen Beine, die rechte vorstehende Hüfte und das vorgeneigte Haupt bestimmen den tordierenden Verlauf. Einige Ansätze naturalistischer Detailbeobachtung, wie die Andeutungen von Muskeln und Gelenken oder die eingezogene Bauchpartie fördern den organischen Eindruck. Im einzelnen aber bleibt die Anatomie in der Art des parallel gerippten Torsos der Oberflächenbeschreibung verpflichtet.

Christus am Kreuz – ein Bild des Leidens. Doch wird die Qual des Gemarterten mit äusserster Zurückhaltung geschildert. Ein stilles, einsam nach innen gekehrtes Leiden fordert vom Andächtigen eine ähnlich gestimmte Versenkung.

Ein Menschenbild von verwandter Ausformung treffen wir in zwei aus einem Altarganzen verbliebenen Eichenholzfigürchen, die die «*Synagoge*» und einen *Ritter* darstellen (Abb. 3). Sie sind gleichfalls in der Sakristei der Martinskirche zu finden. Die Fassung beider stammt aus dem 18. Jahrhundert. Die ergebene Haltung der besiegt «*Synagoge*» – ihr muss eine «*Ecclesia*», die siegreiche christliche Kirche als allegorische Frauengestalt gegenübergestellt gewesen sein – ist in ihrem Gehalt dem leidenden Christus durchaus verwandt. Sie hielt in der rechten Hand ursprünglich den gebrochenen Schaft einer Fahne. Die Linke zeigt das aufgeschlagene Alte Testament. Gegenüber der neuen Lehre ist sie blind, und daher verhüllt eine Binde ihre Augen. Die Krone, von der nur noch ein kleines Stück vorhanden ist, rutscht vom gesenkten Haupt. Über dem Kleid trägt sie einen Mantel, dessen Saum und Faltenbahnen die Gestalt in wenigen grossen Zügen umschreiben. Der enganliegende Stoff hebt die betont schlanken Proportionen hervor. Neben die Maria gehalten, empfindet man unter der stofflichen Hülle einen fein bewegten ranken Körper, so, als wäre der Organismus unter der Stoffschale lebendig geworden. Welcher Art diese Agilität ist, gibt der Gerüstete zu erkennen. Er ist gewappnet mit Helm – das auf-



Abbildung 4

schlächtige Visier ist beschädigt – mit einer daran angehängten, bis über die Schultern fallenden Halsberge, einem langen Kettenhemd, einem spangenbesetzten Lentner, mit Arm- und Beinschienen, Kacheln und Stulpenhandschuhen. Aus der schützenden Panzerung nach dem Feind spähend, ist er eben im Begriff, sein Schwert zu ziehen. Vom angehängten Dolch ist nur noch der Griff vorhanden. Die Rüstung und vor allem der satt umschliessende Lentner sorgen auch hier für die Hervorhebung der schlanken Statur. Der Ritter wird handelnd, bewegt vorgestellt. Er hat den Kopf seitlich gedreht, sein rechter, leicht abgewinkelte Arm packt den Schwertgriff, die linke Hand hält die Schneide. Zwar bleiben die Aktionen zurückhaltend, fast ängstlich und unsicher. Der Ritter steht wenig stabil auf seinen Beinen. Doch versucht der Schnitzer bei beiden Gestalten einen transitorischen Moment, den Bruchteil eines Bewegungsablaufes zu geben. Bei der «Synagoge» ist es die herabrutschende Krone, beim Ritter der Augenblick, in dem er vom Leder zieht.

Die flüssige Eleganz der Falten erreicht eine polyphonere Ausformung bei einer *sitzenden Muttergottes* (Abb. 4) im Augustinermuseum von Freiburg im Breisgau. Ihre Provenienz aus Rheinfelden ist allerdings nicht sicher nachweisbar. Die Thronende stützt mit der linken Hand den Christusknaben, der nach ihrem Kopftuch greift. In der heute fehlenden rechten Hand hielt sie wohl ein Zepter oder einen Granatapfel. Lose hängt ein Mantel bis über die Knie herab. Ein Zipfel davon ist über den rechten Arm geschlagen.

Noch immer ist die Gestalt von schlanken Proportionen, die aber unter den überlagernden Stofffluten kaum mehr erkennbar sind. Lediglich die Schultern, die Knie und ein Stückchen Kontur des Oberkörpers zeichnen sich durch. Die breitere Anlage des Kultbildes ist nicht allein im Sitzmotiv begründet. Wenn wir die nach aussen verschobene Lage des Kindes mit der Sandsteinmaria oder die auffahrende Silhouette mit den straff geführten Umrissen der beiden vorhergehenden Statuetten vergleichen, so werden die neuen Absichten evident. Sie zeigen sich im Einzelnen beispielsweise in der Verselbständigung eines herabhängenden



Abbildung 5

Mantelzipfels oder – noch treffender – in der ausfahrenden Bewegung des Kindes. Diese Indikationen im formalen Bereich führen zu einem veränderten Gehalt. Die immer noch klassisch zu nennende Repräsentation der zuerst betrachteten Muttergottes hat hier einer bürgerlich intimen Behäbigkeit Platz gemacht. Die Schilderung zielt nicht mehr auf ein distanziert feierliches Standbild, sondern auf eine häusliche Szene ab.

Diese bisherige Plastikgruppe gehört dem 14. Jahrhundert an. Während die Sandsteinmuttergottes zeitlich am Anfang steht, etwas jünger als das Grabmal der Königin Anna im Basler Münster sein muss, und um 1320/30 entstanden sein dürfte, ist die thronende Maria ans Ende der Reihe um die Jahrhundertwende einzureihen. Der Ritter kann dank seiner Rüstung auf 1370/80 datiert werden und ist mit dem wenig jüngeren Georg am Basler Münster vergleichbar. Der Kruzifixus gehört ungefähr der Jahrhundertmitte an.

Erstes plastisches Dokument des neuen Jahrhunderts ist wiederum eine *stehende Muttergottes* (Abb. 5), die im Historischen Museum in Basel aufbewahrt wird. Die erhaltene originale Fassung macht sie besonders wertvoll. Die Bemalung zeigt goldenes Haar, silbernes, jetzt oxidiertes Kopftuch, hellblauen Mantel mit Goldborten und hellrotem Futter und einen Purpurrock. Was die thronende Maria auszeichnete, formuliert ein jüngerer Künstler hier noch deutlicher. Die Belebung des Statuarischen findet seinen unverkennbaren Ausdruck in der S-förmig gekrümmten Haltung. Die funktionelle Begründung der ausschwingenden Hüfte ist in der klaren Differenzierung von Stand- und Spielbein gegeben. Das linke Bein ist das Stand-, das unter dem Stoff wahrnehmbare das Spielbein. Der Richtungswechsel von Unterkörper, Oberkörper und Kopfhaltung ergibt die zu dieser Zeit vielfach verwendete S-Kurve. Mit der Andeutung von zwei ungefähr lotrechten Falllinien – in diesem Beispiel der Kindskörper und der über den rechten Arm geworfene Mantelzipfel – verstärkt sich das schwingende Standmotiv. Entscheidend am Eindruck mitbeteiligt ist natürlich die Faltenführung. Die Stoffzüge wer-



Abbildung 6

den den Hauptrichtungen angepasst. Die plastische Steigerung der Schüsselfalten gegen die ausgeschwungene Hüfte betont auf andere Art das Bewegungsmotiv. So erscheinen die Fusspunkte der Faltenparabeln gegeneinander verschoben, und es tritt ein räumliches Moment auf. Denn die fehlenden Äste ergänzen wir optisch gegen die Rückseite der Figur zu und verfolgen in der Vorstellung die umlaufenden Falten. Der Anfang dieser plastischen Möglichkeit war bereits bei der «Synagoge» spürbar. Eine Klärung der funktionellen Zusammenhänge des bewegten Organismus durch das Gewand dürfen wir nicht erwarten. Der Mantel veranschaulicht wohl das Bewegungsschema, aber über die entscheidenden Gelenkstellen spielt er souverän hinweg.

Die «aufgebrochene» Silhouette – zum Beispiel durch flattrige Mantelsäume, tiefe Unterschneidungen, sogar Durchbrüche, das weiter vorgesetzte oder wie hier fast ganz aus dem Umriss der Mutter herausgeholtene Kind – deutet gleichfalls auf die Zunahme räumlicher Formulierungen hin. Die Oberfläche öffnet sich den malerischen Schatten- und Lichtwirkungen.

Das Christuskind ist nackt und seine Physiognomie mit der kaum ausgeformten Nase überzeugend einem Kleinkind nachgebildet. Aber trotz diesen naturalistischen «Intimitäten» hat sich die Schilderung von der etwas hausbackenen Idylle des älteren Kultbildes entfernt. Marias Blick geht in die Ferne, und ihr Ausdruck wird nicht durch ein feines Lächeln, sondern durch einen Anflug von Sorge bestimmt. Dieser Charakterisierung werden wir bei späteren Marienbildern wieder begegnen. Vor erst aber sind noch drei Architekturplastiken näher anzusehen. Aussen an der Johanniterkapelle, seitlich über dem Portal steht die Figur des *Johannes Baptista* (Abb. 6). Sie wird überdacht von einem polygonalen Baldachin und steht auf einem Sockel, in den das Wappen des Ordens und des Komturs und Bauherrn Johannes Lösel eingemeisselt ist. Die originale, an Beinen und Händen ziemlich beschädigte Statue befindet sich heute im Kapelleninnern. Den Täufer bekleidet ein Rock, den ein Strick in der Hüfte zusammenschnürt. Das Gewand reicht nur bis zum Schienbein und gibt die nackten Beine zu erkennen. Beide Hände



Abbildung 7

halten das Alte Testament. Auf dem Buch ist das Agnus Dei – das Lamm Gottes – gelagert. Lang herabwallende Haare und Bart rahmen das leicht geneigte Haupt. Wenige Akzente gliedern den plastischen Block. Die Rockpartie wird unten durch die zuerst gerade, dann schräg abgewinkelte Kante des Saumes, oben durch die ebenso deutliche, eingeschnittene Linie des angezogenen Strickes begrenzt. Lediglich drei tiefer eingeritzte vertikale Falten ziehen sich über das glockenförmige Volumen des unteren Körpersegmentes hin. Der markant abgesetzte obere Statuenteil wirkt sowohl durch die Überschneidungen der Arme wie die enge Fältelung über der Gürtung etwas reicher. Aber die herbe, grosszügige Form behält ihre Geltung. Eine Erklärung kann sich auf den erhöhten Standort und die damit verbundene Fernansicht, noch mehr aber auf den Charakter des Wüstenpredigers berufen. Das schmale, ausgemergelte Gesicht mit den vorstehenden Backenknochen und dem ungepflegten Haarwuchs künden ebenso wie der schlichte Rock vom asketischen Leben des Propheten. Vom schmiegamen Bewegungsfluss der Maria ist hier nichts zu spüren. Aber im Vergleich mit ihr hat die Sandsteinfigur gerade dank der Vereinfachung an plastischer Dichte gewonnen und wölbt sich kräftig aus dem Hintergrund nach vorne. Gedrungenes, fülliges Volumen kennzeichnet auch die *zwei Könige* (Abb. 7) aus Sandstein, die von einer Anbetungsgruppe übrig geblieben sind und heute die Vorhalle von St. Martin schmücken. Die bauschigen, üppig drapierten Stoffe sind wieder da, nur überfluteten sie Körper von massiv plastischer und gleichzeitig beweglicher Bauart. Der linke König mit dem weiten breitbordigen Mantel weist auf den Leitstern hin. Als Geschenk bringt er einen Deckelpokal zur Krippe. Ähnlich der Mohr: mit beiden Händen trägt er ein in Gold oder Silber gearbeitetes Trinkhorn. Seine Bekleidung besteht aus einem Hemd, einem weitärmligen, kurzgeschürzten Wams und anliegenden Beinkleidern. Beide Könige tragen hohe Kopfbedeckungen. Stand- und Spielbein werden deutlich unterschieden. Die Haltung des bärtigen Königs wird durch seinen ausschwingenden Körper, den zeigenden Arm und den seitlich gehaltenen Pokal bestimmt.

Schwere hochwandige Faltenbahnen unterstreichen den Bewegungsrhythmus. Ein von oben nach unten durchlaufender Faltenkamm folgt ungefähr der Körpermittellinie und trennt die bewegtere von der unbewegteren Seite. Dagegen ist das stoffarme Wams des Mohren knapper gefältelt. Senkrechte Falten strahlen von der Gürtelschnalle aus. Ein reicheres Faltengefüge bleibt den bauschigen Ärmeln vorbehalten, während die sattsitzenden Beinkleider nur beim rechten Knie kurze Falten aufweisen.

Ausgezeichnet versteht es der Bildhauer mit verschiedenen Stoffarten und Bekleidungsstücken zu spielen und sie in ihrer Wirkung gegenseitig zu steigern. Am Eindruck gefestigter, sicherer Statuarik ist die Hervorhebung horizontaler «Klammergeite» entscheidend mitbeteiligt: Hutband und Turban, Mantelkragen und Turbanschleife, Trinkhorn und Gürtel, Mantel- und Wamssaum, ja sogar die fast waagrecht durchgezogenen Brauen tragen als beruhigende und klärende Momente zur tektonischen Festigung bei. Man muss die stehende Muttergottes im Historischen Museum Basel daneben halten, um zu sehen, wie haltlos dort die Falten durch den Stoff gleiten, kaum motiviert beginnen und ebenso wieder verflachen. Aus dem Vergleich ergibt sich eindrücklich, wie der umgebende Raum in den Stoff eingreift: Licht und Schatten wühlen die Oberfläche auf und lassen tiefe Einbuchtungen und hohe, lichte Kämme entstehen. Die Faltenparabeln beim linken König sind so weit versetzt und angeordnet, dass wir ihren Verlauf um den Körper nicht nur empfinden, sondern auch tasten können.

Bei aller fülligen Schwere besitzen die beiden Figuren eine erstaunliche Leichtigkeit des Auftritts. Ihr Gewicht nimmt nach unten zu ab, und die Füsse stehen nahe abgewinkelt neben- oder voreinander. Wenn wir uns an den Ritter zurückrinnern und uns sein unsicheres, ängstliches Stehen vor Augen halten, dann wird gegenwärtig, wie selbstsicher, ja sogar tänzerisch gewandt sich die beiden Könige bewegen.

Der Weg, den wir von der stehenden Maria in Basel bis zur Epiphaniegruppe zurückgelegt haben, umfasst rund ein halbes Jahrhundert. Er verläuft von der S-förmig beschwingten Kurvig-

keit und dem schönlinigen Faltenfluss des ersten Jahrhundertviertels zur Kräftigung des Volumens und der plastischen Substanz des ungefähr auf das Jahr 1456 datierbaren Johannes bis zur Aktivierung des gewonnenen Volumens des letzten Jahrhundertviertels.

Dem Ende des 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert sind die drei folgenden Statuen zuzuschreiben. Der gleichen Gruppe würden die Heiligen Nikolaus und Wolfgang im Schweizerischen Landesmuseum Zürich und ein Heiliger Johannes im Fricktaler Museum in Rheinfelden zugehören. Zugunsten der qualitätvolleren Stücke haben wir auf eine eingehendere Beschreibung verzichtet.

Die ins letzte Jahrhundertviertel zu datierende Statue ist eine *stehende Maria* (Abb. 8) im christkatholischen Pfarrhaus. Der ausgezeichnete Erhaltungszustand der originalen Fassung wie des ganzen Werkes — lediglich die barocken Kronen sind spätere Zutaten — ist bemerkenswert. Wie ein kleiner Herrscher sitzt das mollige Bübchen mit einem Granatapfel auf dem rechten Arm der Mutter. Maria fasst den Kleinen sorgsam stützend am Körperchen. Über dem Kleid trägt sie einen Mantel. Ein Ende des Mantels ist unter ihrem linken Arm eingeklemmt, das andere über den rechten Arm gezogen. Ein grosser, fast bis zum Boden reichender Zipfel fällt von hier aus herab. Unter dem Mantel ist das rechte Spielbein durchgeformt. Auf der Seite des Standbeines schwingt der Körper aus. Diesem Motiv folgen die seitlichen, parallel laufenden Säume. Doch sind es nur wenige Formen, die auf die gekurvte Haltung anspielen. Vielmehr heben sich Anlage und Richtungen der Faltenbahnen in ihrer Wirkung gegenseitig auf. Der grosse Mantelspitz allein wird als Dominante hervorgehoben. Dieser scharf begrenzte, unten glatte Stoffteil bringt Klarheit und Festigung. Ferner kommt ihm räumliche Funktion zu. Durch Unterschneidungen teilweise vom Kleid ganz losgelöst, legt er sich wie eine Schale vor oder neben die Gestalt und bezeichnet damit konkret eine eigene Ebene. Desgleichen will die ausschwingende Seite nicht allein als gekurvte Silhouette, sondern ebenso als Torsion des Körpers verstanden sein. Die zurück-



Abbildung 8



Abbildung 9

genommene und tiefere rechte Schulter und das dort schräg sitzende Kind deuten die räumliche Drehung an. Eine nicht unähnliche Haltung fanden wir beim bärtigen König. Was dort besonders auffiel – die streng motivierte Unterordnung des formalen Reichtums unter eine vereinheitlichende Bildidee – gilt auch hier. Mutter und Kind werden eng verbunden, ja miteinander verzahnt. Von den Armen Marias aus – dort wo die Verklammerung aufhört – nimmt der grosse Mantelzipfel seinen Anfang und formt sich zu einem dreieckförmigen Spitz, der spiegelbildlich dem oberen, durch Arme und Haupt gebildeten Dreieck entspricht.

Vereinheitlichung und Ponderation werden zu einem noch schwierigeren Problem, wenn Motive eine Gruppenkomposition von mehr als zwei Figuren erfordern. Eine erst vor kurzem entdeckte Plastik führt uns eine solche komplizierte Anlage vor Augen. *Die hl. Anna selbdritt* (Abb. 9) gehört der katholischen Kirche in Rheinfelden (gegenwärtig als Leihgabe im Fricktalermuseum). Die Restaurierung konnte die originale Farbgebung freilegen.

Dem Bildschnitzer stand schon eine reiche Tradition mit verschiedenen Lösungsmöglichkeiten zu Gebote. Zum Beispiel wurden Maria und Christus als Kinder auf den Armen der Anna dargestellt oder wurde Christus auf den Knien der Maria und Maria auf dem Schoss der Anna sitzend gezeigt, oder man versuchte, den Schwierigkeiten durch eine reliefartige Anordnung der drei Figuren auszuweichen. Unser Künstler hat sich entschieden, die Anna als stehende Frau zu geben, die auf dem linken Arm den Knaben hält und zu dem das Mädchen Maria hinaufblickt.

Formales Hauptmittel der Zusammenfassung bildet die umgreifende Silhouette der Anna. Maria und Kind sind in die Kontur des Mantels eingefügt. Das bis in die Stirn fallende, grosse Kopftuch schliesst die Gruppe nach oben hin ab. Während der Mantel auf der Christus-Seite vor den Körper gezogen ist, gibt er auf der Gegenseite den Blick auf das gefältelte Kleid und die Gürtung frei. Wir erkennen Annas schlanken, in den Beinen

stark überlängten Wuchs. Den rechten Arm hat Anna auf den Rücken ihrer Tochter gelegt. Maria erscheint in stark seitlicher Ansicht, zwischen Arm und Bein der Mutter eingebettet. Auch Maria trägt einen Mantel, den ein Tasselriemen über der Brust zusammenhält. Hinter dem umgeschlagenen Mantelsaum mit seiner scharf gezogenen Kontur ist der Rock sichtbar. Der seitlich abgedrehten Stellung antwortet auf der Gegenseite die gegengerichtete Haltung des Knaben. Wir blicken in eine nach vorne sich öffnende Figurenanordnung. Ausser der umfassenden Armhaltung der Mutter werden auch die einander entgegen gestreckten Arme von Tochter und Enkelkind als bindendes Element verwendet. Die dadurch entstehende diagonale Überschneidung vor der Hauptfigur mildern die unter den Beinen des Knaben ausstrahlenden Faltenstege und die leichte Schrägneigung des Kopfes. Endlich stehen auch die Blickrichtungen im Dienste des Zusammenschlusses. Die Gruppe wird in erster Linie unter sich und nicht mit dem Betrachter in Verbindung gesetzt.

Innerhalb des geordneten und ausgewogenen Gefüges sucht der Künstler nach verschiedenen Differenzierungen. Kleinkind, junges Mädchen und erwachsene Frau vergegenwärtigen drei Lebensalter, die ausgezeichnet veranschaulicht werden. Die Frau charakterisiert ein schwerer Mantel, ein verhüllendes Kopftuch, ein Häubchen und eine Halsbinde. Die junge Maria dagegen trägt offenes, weit über die Schultern herabhängendes Haar, ein Krönchen und einen leichten Mantel. Das Kind schliesslich ist krausköpfig und nackt. Ähnliches ist über die Gestik zu sagen: Fürsorgend und behutsam trägt Anna das Kind, und sie legt der Maria die Hand auf den Rücken. Den Gestus des Überraschseins, des gehemmten Begehrrens zeigt Maria. In naiver, spontaner Freude aber greift der Knabe mit beiden Ärmchen nach seiner Mutter. Am ausdruckstärksten macht sich die Differenzierung in den drei Gesichtern bemerkbar. Ein fröhliches Lächeln prägt das pausbackige Kindergesicht. Maria staunt und hat – wie von einem Wunder berührt – leicht den Mund geöffnet. Anna aber, die erfahrene, weise Frau, blickt ernst, ja sogar mit einem



Abbildung 10

schmerzlichen Ausdruck auf den Lippen zu ihrer Tochter hinab. Naive Daseinsfreude, Betroffensein von einem Wunsch und tiefes Wissen um künftiges Leid, das sind drei Stufen seelischen Ausdrucks, die dem Künstler meisterhaft zu gestalten gelingen. Erinnern wir uns zurück an die stehende Muttergottes im Historischen Museum Basel. Wir haben hier schon bemerkt, dass das unbeschwerte Genrebild einer Mutter-Kind-Darstellung eine neue Note, eine andere Dimension anzunehmen begonnen hat. Bei der heiligen Anna selbdritt ist sie deutlich geworden.

In der nun zu betrachtenden *sitzenden Maria* (Abb. 10) im Historischen Museum Basel wird die Schilderung in stärkstem Masse davon erfüllt. Bedauerlicherweise hat sich dieses Meisterwerk nur fragmentarisch erhalten. Es fehlen der linke Unterarm, die Beine der Maria und die beiden Arme des Knaben.

Innigkeit ohne anekdotischen Liebreiz, Ernst ohne lautes Pathos, darin liegt das Einzigartige dieses Muttergottesbildes. Gesammelte Konzentration und Versenkung kennzeichnen das edle, in breiten, ruhigen Formen angelegte Gesicht. Gesenkte, fast geschlossene Augenlider und ein ernst geschlossener Mund sind die Hauptausdrucksträger. Alles andere an dieser Figur ist auf diese Dominante ausgerichtet. Untergeordnet bleibt das Kind, das im Schoss sitzend ohne hervorgehobenes Eigenleben in die mütterliche Silhouette einbezogen ist. Die Haltung beider Figuren erscheint kaum merklich bewegt und in Schwingung versetzt. Der Unterkörper ist wenig verschoben, eine Schulter etwas gesenkt und die Köpfe schwach seitlich geneigt. Gedämpft wird auch der plastische und räumliche Anspruch: Eine flächige Frontalität, zu deren Gunsten sogar das Sitzmotiv abgeschwächt und der rechte Oberschenkel gegen die Bildebene hochgeklappt wird, und ein knapp gezogener Umriss, zu dessen Gunsten die Arme anliegend gehalten werden. Zurückgedämmt – und das wird in erster Linie auffallen – erscheinen die Falten. Statt des üblichen formenreichen Oberflächenspieles kargt dieser Meister mit der Faltenhäufung. Dort, wo Falten vorhanden sind, entbehren sie des stofflichen Reizes, sind spröde, kantig und brüchig. Den einzigen ungebrochenen Linienfluss finden wir bezeichnender-



Abbildung 11

weise beim Haar, das als melodischer Nebenakzent dem zart-gestimmten Gesicht beigeordnet ist.

Alle diejenigen Werte, die die bisherigen Mariendarstellungen zur Geltung gebracht haben: die distanzierte Hoheit der Himmels-Königin, die mütterliche Fürsorge, das genrehaft anekdotische Familienbild – hier sind sie ausgelöscht oder umgesetzt worden in eine tiefere, umfassendere Ausdeutung.

Maria als Mutter und Schmerzensmutter, als Königin und Fürbitterin, als Erhabene, Wissende und Beteiligte an menschlichem Los und Leid. Mit diesem Marienbild haben wir in unserer Reihe den qualitätvollen Höhepunkt erreicht.

Wir erwähnen noch eine weitere *sitzende Muttergottes* (Abb. 11), die sich im Salmengut in Rheinfelden befindet. Leider wird das Schnitzwerk von einer dicken, entstellenden Ölfarbenschicht überdeckt. Die zu grossen Kronen sind barocke Ergänzungen. Wir kehren zu einer naiveren und volkstümlicheren Darstellung zurück. Fast selbst noch ein Kind, thront Maria auf einem untersocketeten Thron. Jugendlich kokett ergiesst sich das offene Haar über den Rücken und die rechte Schulter. Der Mantel ist bis zum Schoss herabgerutscht. Sie hält in der Linken einen Granatapfel, mit der Rechten trägt sie das gepolsterte Körperchen des Kindes. Ihr Oberkörper ist zurückgedreht, und in die gleiche Richtung schaut der auf zu langem Hals sitzende Kopf. Zahlreiche raumschaffende Elemente werden ausgespielt. So gibt es nicht nur eine einzige, durch die Frontalität bedingte Ansicht. Die stark von einander abweichenden Blickrichtungen zum Beispiel erlauben auch eine seitlich verschobene Ansicht. Tiefe auswertende, sich kreuzende Achsen aktivieren den Raum: Blickrichtungen, an den Schulterlinien ablesbare räumliche Versetzung der Oberkörper, die sich schneidenden Achsen der Beine von Mutter und Kind, die räumlichen Beziehungen der kleinen Hand mit dem Granatapfel zur grossen Hand der Mutter, oder der grosse, vom rechten Knie zum Sockelrand laufende, dort umbiegende Faltenwulst, aus dem das rechte Bein herauszuwachsen scheint. Das Hinausgreifen in den Raum wird am deutlichsten beim Kind fassbar: Maria hält es von sich weg. Ohne Sitzfläche schwiebt es

unwahrscheinlich im Raum. Es wird offenbar, dass dem Schnitzer schon ein ansehnliches Formenvokabular zur Verfügung gestanden haben muss, um seinen räumlichen Absichten Gestalt zu geben. Die frische, charmante Statuette enthält schon alle Kennzeichen, die von der Gotik wegführen. Das Kultbild ist um 1520 zu datieren.

Wie die Weiterentwicklung verläuft, wäre an den beiden Plastikmonumenten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Doch würde sich der Titel dieser Arbeit nicht mehr ganz mit der Figur des Albrechtbrunnens und mit dem Grabmal des Hans Friedrich von Landeck in der Martinskirche decken.

Nach diesem Überblick über elf Einzelplastiken oder Plastikgruppen gilt es zu unterstreichen, dass die Qualität der erhaltenen Werke beinahe ausnahmslos hervorragend ist. Es ist kaum anzunehmen, dass in Rheinfelden selbst Bildschnitzer und skulpierende Steinmetzen gesessen haben. Dafür war der Kreis der Auftraggeber zu klein. Da die stilistischen Eigenheiten mehrerer Werke mit grösster Wahrscheinlichkeit auf Basler Werkstätten hinweisen, dürfte die kleinere Rheinstadt in der Regel von ihrer grösseren Schwester beliefert worden sein. Für die Auswahl der Künstler und ihrer Werke, dafür aber ist der ausgesuchte Geschmack der Rheinfelder verantwortlich zu machen.

Hans Dürst, Basel

#### *Katalog der gotischen Plastiken Rheinfeldens*

*Maria mit Kind*, um 1320/30 (Abb. 1). Fricktaler Museum Rheinfelden.

H: 104. Roter Sandstein.

Krone und untere Falten beschädigt.

*Kruzifix*, um 1350 (Abb. 2). Sakristei, Martinskirche Rheinfelden.

H: 70 (Corpus). Nussbaumholz.

Finger und Füsse beschädigt. Originale Fassung.

*Synagoge und Ritter*, um 1370/80 (Abb. 3). Sakristei, Martinskirche Rheinfelden. Aus einem Altar.

H: 43. Eichenholz.

Bei der Synagoge Krone beschädigt, rechte Hand ergänzt, Schuhe überarbeitet. Es fehlt der gebrochene Fahnenschaft. Beim Ritter sind Dolch und Visier beschädigt. Die Fassung aus dem 18. Jahrhundert. Aus der selben Zeit zwei Sockel mit Inschriften, die aus der Synagoge eine Justitia und aus dem Ritter einen Rudolf I. von Habsburg machen.

Das vom Ritter getragene Wappen — Lilien und Adler — deutet wahrscheinlich auf Karl den Grossen hin.

*Thronende Maria mit Kind*, Ende 14. Jahrhundert (Abb. 4), Foto Augustinermuseum Freiburg im Breisgau. Evtl. aus Rheinfelden.

H: 70,5. Lindenholz.

Ohne Fassung. Krone, rechte Hand der Maria und linke Hand des Kindes fehlen.

*Maria mit Kind*, um 1420 (Abb. 5), Foto Historisches Museum Basel. Historisches Museum Basel (Inv. Nr. 1917. 29.) Aus Rheinfelden (Brückenkapelle?) H: 108,8. Lindenholz.

Originale Fassung erhalten. Rechter Arm der Maria und beide Arme des Kindes fehlen. Die Beine von Christus beschädigt.

*Johannes der Täufer*, um 1456 (Abb. 6). Johanniterkapelle Rheinfelden.

H: ca. 116. Roter Sandstein.

Beine und Hände beschädigt.

*Zwei hl. Könige*, um 1470/80 (Abb. 7). Vorhalle, Martinskirche Rheinfelden.

Aus einer Anbetungsgruppe.

H: 107. Roter Sandstein.

Rechte Hand und Fussspitzen des bärtigen Königs beschädigt.

*Maria mit Kind*, um 1490 (Abb. 8). Christkatholisches Pfarrhaus Rheinfelden.

H: 122. Lindenholz.

Originale Fassung. Barocke Kronen.

*Hl. Anna selbdritt*, um 1500 (Abb. 9). Katholische Kirche Rheinfelden.

H: 91. Lindenholz.

Originale Fassung. Rechte Hand Marias und Eckstücke der Draperie ergänzt.

*Thronende Maria mit Kind*, um 1500 (Abb. 10), Foto Historisches Museum Basel. Historisches Museum Basel (Inv. Nr. 1917. 49). Aus Rheinfelden (Johanniterkapelle?).

H: 71. Lindenholz.

Originale Fassung. Nase ergänzt. Arme von Maria und Christus beschädigt oder abgebrochen. Beine Marias beschädigt.

*Heilige Bischöfe Nikolaus und Wolfgang*, um 1500 (keine Abb.) Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. Nr. LM 4984). Aus Rheinfelden.

H: 124. Lindenholz.

Rotbraune Fassung stark ausgebessert. Bei beiden fehlt rechter Unterarm.

*Johannes der Evangelist*, A. 16. Jahrhundert (keine Abb.). Fricktaler Museum Rheinfelden.

H: 64. Lindenholz.

Fassung abgelaugt. Linke Hand mit einem Teil des Buches fehlt.

*Thronende Maria mit Kind*, um 1510/20 (Abb. 11). Salmengut Rheinfelden.

H: 81 (ohne Krone). Lindenholz.

Mehrmals ausgebessert und übermalt. Haare und Falten teilweise beschnitten. Kronen barock ergänzt.

#### *Literatur*

Baier-Futterer, Ilse: Katalog des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Bildwerke der Romanik und Gotik. Zürich, 1936. — Burkart, Sebastian: Geschichte der Stadt Rheinfelden. Aarau, 1909. — Dürst, Hans: Gotische Plastik des Aargaus. Ausstellungskatalog. Lenzburg, 1959. — Felder, Peter: Die hl. Anna selbdritt von Rheinfelden. In: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt. Bern, 1962, Nr. 3/4, S. 66 f. — Futterer, Ilse: Gotische Bildwerke der Schweiz. 1220—1440. Augsburg, 1930. — Gysin, Fritz: Gotische Holzplastik. Die Historischen Museen der Schweiz. Heft 12. Historisches Museum Basel. Basel, 1934. — Kaufmann-Hagenbach, Annie: Die Basler Plastik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Basel, 1952. — Rigggenbach, Rudolf: Die Johanniterkapelle in Rheinfelden und ihre Wandbilder. Basel, 1951. — Schib, Karl: Geschichte der Stadt Rheinfelden. Rheinfelden, 1961. — Stammler, Jakob: Pflege der Kunst im Kanton Aargau. In: Argovia, Bd. 30. Aarau, 1903.