Zeitschrift: Rheinfelder Neujahrsblätter
Herausgeber: Rheinfelder Neujahrsblatt-Kommission
Band: 49 (1993)

Artikel: Zur Restaurierung von St. Martin in Rheinfelden
Autor: von Jürg Bossardt, Andrea / Frey, Peter / Biber-Klemm, Susette
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-894460

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: 02.10.2025

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

Langhaus: Blick zum Chor

Zur Restaurierung von St. Martin in Rheinfelden

Zeittafel

von Jürg Andrea Bossardt

1050
Der "Stein", der vor Rheinfelden im Strom liegende Felsbrocken, wird als Sitz der Grafen von Rheinfelden bezeugt.

Anf. 11. Jh.
Eine rechteckige Saalkirche mit eingezogener, halbkreisförmiger Apsis entsteht wohl im Zusammenhang mit dem Grafensitz auf dem Stein und einer dazugehörigen kleinen Siedlung auf dem Festland. Die Fundamente kamen bei der Grabung im Sommer 1989 zum Vorschein (vgl. Abb. 2, Nr. 1, S. 16).

1090 - 1218
Als Erben der Grafen von Rheinfelden gelangen die Herzöge von Zähringen in den Besitz Rheinfeldens, bis das Geschlecht 1218 selber erlischt. Die Zähringer sind als bedeutende Städtegründer von Freiburg im Üechtland bis nach Freiburg im Breisgau reich begütert.

vor 1200
Als Nachfolgebau der Saalkirche entsteht eine dreischiffige romanische Basilika, die schon fast die Breite der heutigen Anlage erreicht. Ihr Grundriss wurde ebenfalls bei der Grabung im Sommer 1989 nachgewiesen (vgl. Abb. 2, Nr. 3, S. 16).

um 1130
Die wohl schon um die Kirche bestehende Siedlung wird zur Stadt erhoben, worüber allerdings keine schriftlichen Quellen Auskunft geben.

1146
Bernhard von Clairvaux ruft in der "ecclesia cum atrio", der Kirche mit Vorhalle, in einer Predigt zum 2. Kreuzzug ins Heilige Land auf.

1170
Der Nennung als Zeuge in einer Urkunde verdanken wir die erste schriftliche Erwähnung eines Priesters, "huc presbyter de Rinveldin" (dieser Priester von Rheinfelden).

1212
Die Bürgerschaft Rheinfeldens wird erstmals urkundlich erwähnt, ebenso ein Geschlecht "de ponte", was darauf schliessen lässt, dass zu dieser Zeit bereits eine Brücke über den Rhein existierte. Die Topographie ist in Rheinfelden wie geschaffen dafür und muss für die Zähringer und ihre beidseits des Rheins gelegenen Gebiete von hoher strategischer Bedeutung gewesen sein.

Im gleichen Jahr nimmt der erste, namentlich bekannte Priester von Rheinfelden, Heinrich, bereits die führende Position im Kapitel Sisgau ein. Er und der "scholasticus" (Leiter der kirchlichen Schule) Petrus betreiben die Erhebung der Stadtgeistlichkeit zur Chorherrenwürde.

1218
Rheinfelden wird mit dem Aussterben der Zähringer reichsfrei, gerät aber bald unter wechselnde Einflüsse und wird zwischen dem Reich und dem Bischof von Basel hin- und hergerissen, bis es 1330 an das Haus Habsburg verpfändet wird.

1227
In zwei Papstbriefen ist bereits von "canonici" die Rede.

1228
Der Basler Bischof Heinrich von Thun stellt die Gründungsurkunde für das Chorherrenstift aus.

1270
Das Chorherrenstift umfasst 12 Kanoniker und darf gemäss den Bestimmungen den ersten Stiftspropst wählen. Es ist Graf Rudolf von Habsburg-Laufenburg, nachmals Bischof von Konstanz. In diese Zeit dürfte der durch die Zahl der Geistlichen notwendig gewordene Ausbau des Chors fallen, der zwei Drittel der heutigen Ausdehnung umfasste und rechteckig geschlossen war (vgl. Abb. 2, Nr. 5, S. 16).

1352
Der Basler Bischof Johann Senn von Münsingen weiht die Kirche, den Hochaltar und einen Johannesaltar. Dieses Ereignis markiert in Übereinstimmung mit den noch sichtbaren Teilen des gotischen Baus den Abschluss oder doch die nahe Vollendung eines umfassenden Neubaus nach dem Schema der Basler Pfarrkirchen und Chorherrenstifte. Bei diesem Neubau werden die Seitenwände des Chors und vor allem die Westwand der romanischen Basilika vollständig integriert, was die gedrungenen Proportionen des Langhauses erklärt. Die ausserordentliche Breite des Hauptschiffes wird vom Vorgängerbau übernommen, die Seitenschiffe werden verbreitert (vgl. Abb. 2, Nr. 6, S. 16). Die später angesetzten dendrochronologischen Datierungen im Artikel von P. Frey stehen dazu im Widerspruch; eine abschliessende wissenschaftliche Beurteilung steht noch aus.

1407
Grössere, nur aus der späteren Überlieferung bekannte Schäden sind zu beheben, woraus man bis in jüngste Zeit auf das Erbauungsjahr der Kirche überhaupt schloss.

1441
Die "neue Marienkaplanei" wird erwähnt. Spätestens seit diesem Jahr dürfte die Liebfrauenkapelle bestehen, die an das südliche Seitenschiff anschliesst.

1449
Rheinfelden kommt definitiv an Österreich, bei dem es bis zur Eingliederung in den neu geschaffenen Kanton Aargau (1803) verbleibt.

1478
Neubau der Sakristei und vermutlich auch Errichtung von Archiv und Bibliothek im Obergeschoss der Sakristei und der Liebfrauenkapelle.

1554
Dem Turm wird ein gewölbtes Dach, eine sogenannte "Welsche Haube", aufgesetzt, nur dreissig Jahre nachdem an der Frauenkirche in München 1524/25 zum ersten Mal diese Dachform angewendet worden war. Das Rheinfelder Beispiel ist somit für unsere Gegend sehr früh und wohl das älteste Beispiel der Region, wenn nicht der ganzen Schweiz.

1596
Als Folge einer bischöflichen Visitation wird die Zahl der Altäre reduziert und der Lettner transparent gemacht. In der gleichen Zeit dürfte eine Chorausmalung entstanden sein, deren Reste über dem Gewölbe erhalten blieben.

1607
Liebfrauenkapelle und Archiv werden abgebrochen und neu errichtet und zusammen mit der Bibliothek mit Kreuzgratgewölben eingedeckt.

1669
Das Stift lässt den Chor von Anton Troger einwölben und von Johann Knopp ausstuckieren. Erhalten blieb nur die Gewölbeschale.

1678
Beim Franzoseneinfall werden alle Scheiben und ein neuer Altar zerstört.

1769 - 1772

Die umfassendste "Renovierung" seit der Erbauung kleidet die Kirche in die spätbarocke Form. Einen damals wohl wünschenswerten Neubau erlauben die finanziellen Verhältnisse weder dem Stift noch der Stadt, die sich in die Kosten teilen müssen. Da St. Martin Stiftskirche und gleichzeitig städtische Pfarrkirche ist, hat das Stift für den Unterhalt des Chors, seiner Nebenbauten und des Lettners zu sorgen, während die Stadt für das Langhaus und den Turm verantwortlich ist. In gemeinsamem Vorgehen, jedoch zeitlich gestaffelt, beschäftigen Stift und Stadt weitgehend dieselben Künstler. Anstoss geben neben der baulichen Notwendigkeit die allgemeine Baufreude der Zeit, der wenige Jahre zuvor neu ausgestaltete Dom des bischöflichen Kapitels zu Arlesheim und die 1752/53 barockisierte gotische Stiftskirche in Säckingen. Diese wird auf Grund der ähnlichen Bauaufgabe und der hervorragenden künstlerischen Urheberschaft auch zum direkten Vorbild.

Den bedeutendsten Anteil an der Neugestaltung hat der aus Vorarlberg gebürtige und in Rheinfelden ansässige Stukkateur Johann Martin Fröwis, der nicht nur die Stukkaturen anbringt, sondern auch als Architekt des ganzen Baukonzepts angesehen werden darf. Die Wand- und Deckengemälde gestaltet der Rheinfelder Franz Fidel Bröchin in einer Fresco-secco-Technik.

Chor, Turm und Nebengebäude bleiben weitgehend unverändert. Dem barocken Bedürfnis nach grösstmöglicher Lichtfülle wird man gerecht, indem die Dächer der Seitenschiffe abgesenkt werden, um eine hohe Fensterzone für die Belichtung des Hauptschiffs zu ermöglichen (vgl. Abb. S. 24). Alle Fenster an Haupt- und Nebenschiffen werden neu erstellt und in regelmässigen Abständen versetzt. Vor der Westfassade wird die heutige Vorhalle errichtet.

Im Chor wird lediglich die Gewölbeschale von 1669 neu stuckiert. Der Lettner, der bis anhin Chor und Langhaus trennte, wird abgebrochen und durch das schmiedeeiserne Chorgitter ersetzt. Das neue Chorgestühl verfertigt der Rheinfelder Michael Ackli.

Im Langhaus unterfängt man die spitzbogigen Arkaden mit Rundbogen, und die runden Pfeiler werden achteckig ummantelt. Die Flachdecke wird zum Scheingewölbe umgestaltet, und Haupt- und Nebenschiffe werden reich stuckiert und mit Wand- und Deckenbildern geschmückt. Unter der Empore entsteht an der Westwand das zweireihige Häuptergestühl für die "Noblen" der Stadt. Das Feuchtigkeitsproblem wird gelöst, indem man den 1770 endgültig aufgehobenen Friedhof abgräbt und gleichzeitig das Fussbodenniveau der Kirche um 55 bis 60 Zentimeter anhebt.

Fünf Ausstattungsstücke aus Stuckmarmor von der Hand Johann Martin Fröwis' bereichern die im übrigen aus früheren Epochen übernommene präch-

tige Ausstattung: die Kanzel, der Zelebrantensitz im Chor, dazu als Pendant eine Kredenz und schliesslich zwei Altäre vor dem Chorgitter (Dreikönigsaltar und Annenaltar).

1870
Der Grosse Rat des Kantons Aargau erklärt per Dekret vom 25. November das Collegiatstift zu St. Martin als aufgehoben.

1873
Mit allen gegen zwei Stimmen schliesst sich die Kirchgemeinde am 2. November der altkatholischen Bewegung an. Der letzte Stiftspropst und Stadtpfarrer Dr. Schröter wird erster Geistlicher der neuen Gemeinde.

1876
Pfarrer Eduard Herzog von Olten empfängt am 18. September in der Martinskirche die Weihe zum ersten christkatholischen Bischof der Schweiz.

1887/88
Rund 120 Jahre nach der Barockisierung wird eine umfassende Renovation vorgenommen.

Schadhafte Fenstergewände werden ausgewechselt und das Äussere der Kirche neu verputzt. Der Chor erhält einen Keramikplattenboden und zwei industriell gefertigte Chorscheiben (1980 entfernt und magaziniert). Auch im Langhaus werden alle Fensterverglasungen ersetzt und der Boden mit einem Gussasphalt belegt. Wand- und Deckenstuck werden neu gefasst, und Joseph Kalenbach bekommt den Auftrag, die "Freskogemälde nachzumalen".

1889
Zum Abschluss der Renovation wird eine neue Orgel installiert, deren neubarockes Gehäuse sich rücksichtsvoll der barocken Ausstattung einfügt.

1921 - 1923
Das Vorzeichen (Vorhalle) wird verändert, und die Kirche erhält abermals einen neuen – unpassenden – Verputz. (Beides wurde bei der Aussenrestaurierung wieder rückgängig gemacht.)

1978 - 1980
Aussenrestaurierung.

1986 - 1992
Innenrestaurierung.

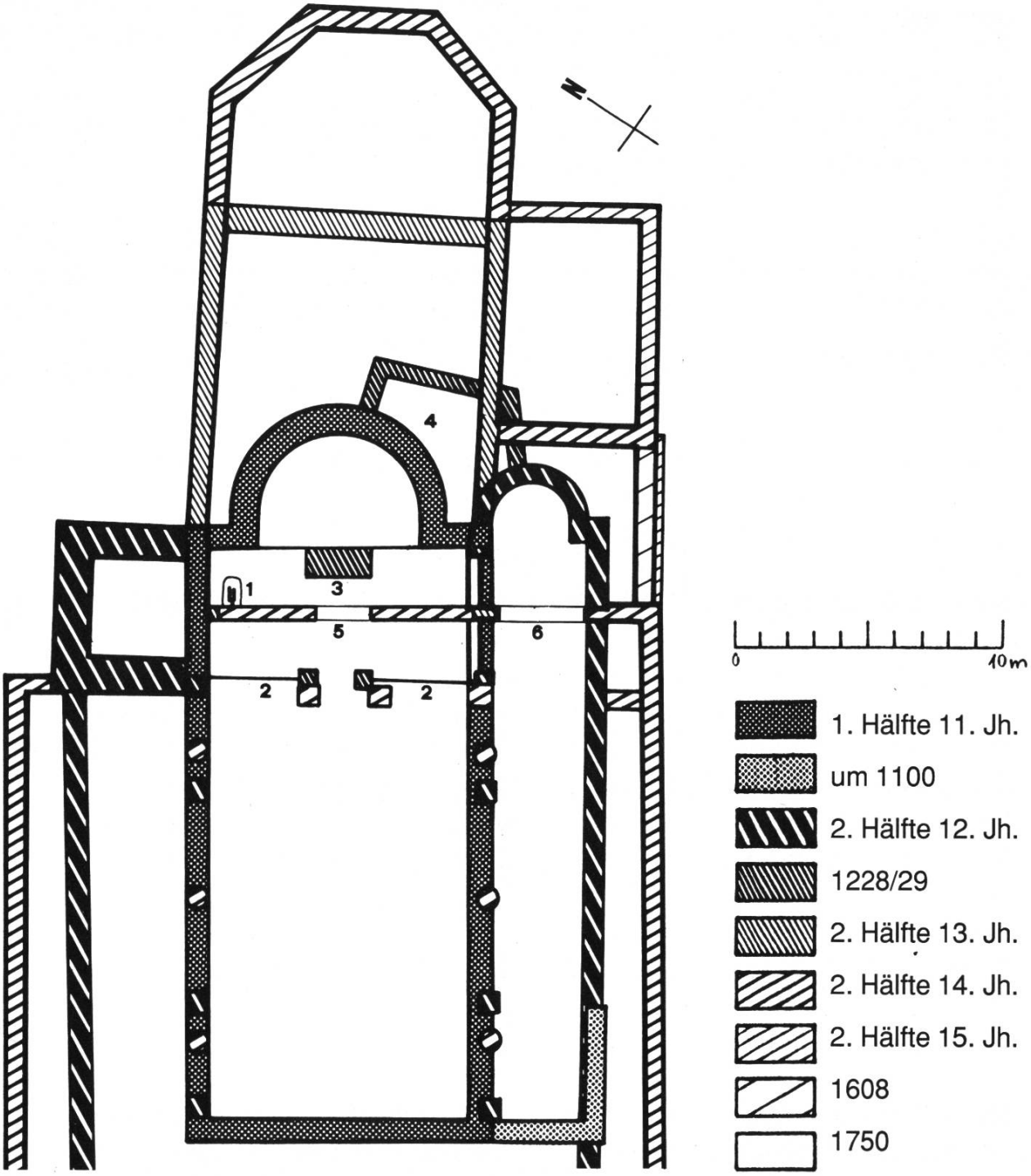


Abb. 1: Bauphasenplan

1) Kindergrab der Stifterfamilie
2) Chorschranke
3) Kreuzaltar
4) Beinhaus
5) Chorbogen
6) Arkade (heute Chorbogen der Liebfrauenkapelle)

Die Baugeschichte der St. Martinskirche in Rheinfelden

Vorbericht über die archäologischen Untersuchungen von 1979 und 1989

von Peter Frey

Einleitung

Die Stadt- und ehemalige Stiftskirche St. Martin in Rheinfelden wird bereits für das Jahr 1146 bezeugt, und tatsächlich ist des längeren bekannt, dass die heutige Kirche, ein gotisches Bauwerk im Barockkleid von 1770, auch romanische Bauteile aufweist. Unter diesen Voraussetzungen boten die Restaurierungsetappen von 1979 (Fassade) und 1989 (Innenraum) der Kantonsarchäologie die willkommene Gelegenheit zu baugeschichtlichen Untersuchungen am Mauerwerk und im Boden.

Die erste Kirche

Schon zu Beginn der Grabungen von 1989 kam im Chor unter einer geringen Überdeckung aus Schutt das Halbrund einer Apsismauer zum Vorschein. Diese Apsis konnte einer ersten Kirche zugeordnet werden, von deren Langhausmauern nur die Fundamente erhalten waren. Einzige Ausnahme bildete ein Mauerstück der Nordfassade, das in gesamter Höhe im Turmmauerwerk erhalten geblieben war. Dadurch lässt sich die erste Kirche Rheinfeldens recht genau rekonstruieren: Ihr einschiffiges Langhaus hatte eine Länge von 22,3 Metern, eine Breite von 11,8 Metern und eine Raumhöhe von 9,5 Metern. Die um doppelte Mauerbreite eingezogene Apsis hatte einen Innendurchmesser von 6,08 Metern, die Mauerstärke betrug 0,9 Meter. Von der Ausstattung dieser Kirche sind Resten des Fussbodens, eines Mörtelgussbodens mit Steinbett, und die Spuren gemauerter Sitzbänke entlang der Längsmauern auf uns gekommen.

Von besonderer Bedeutung für die zeitliche Einordnung der Kirche erwies sich ein Grab in der nordöstlichen Langhausecke (Abb. 1, Nr. 1). Das hier in der frühen Benutzungszeit der ersten Kirche beigesetzte Kind kann der Stifterfamilie zugewiesen werden, bei der es sich um die Grafen von Rheinfelden handeln muss, die seit der Wende vom ersten zum zweiten Jahrtausend auf der Burg Stein sassen. Da Rudolf von Rheinfelden, der im Investiturstreit Gegenkönig war, im Dom zu Merseburg und seine Gattin mit den Kindern im Kloster St. Blasien beigesetzt wurde, muss das Kindergrab um die Mitte des 11. Jahrhunderts in der wenige

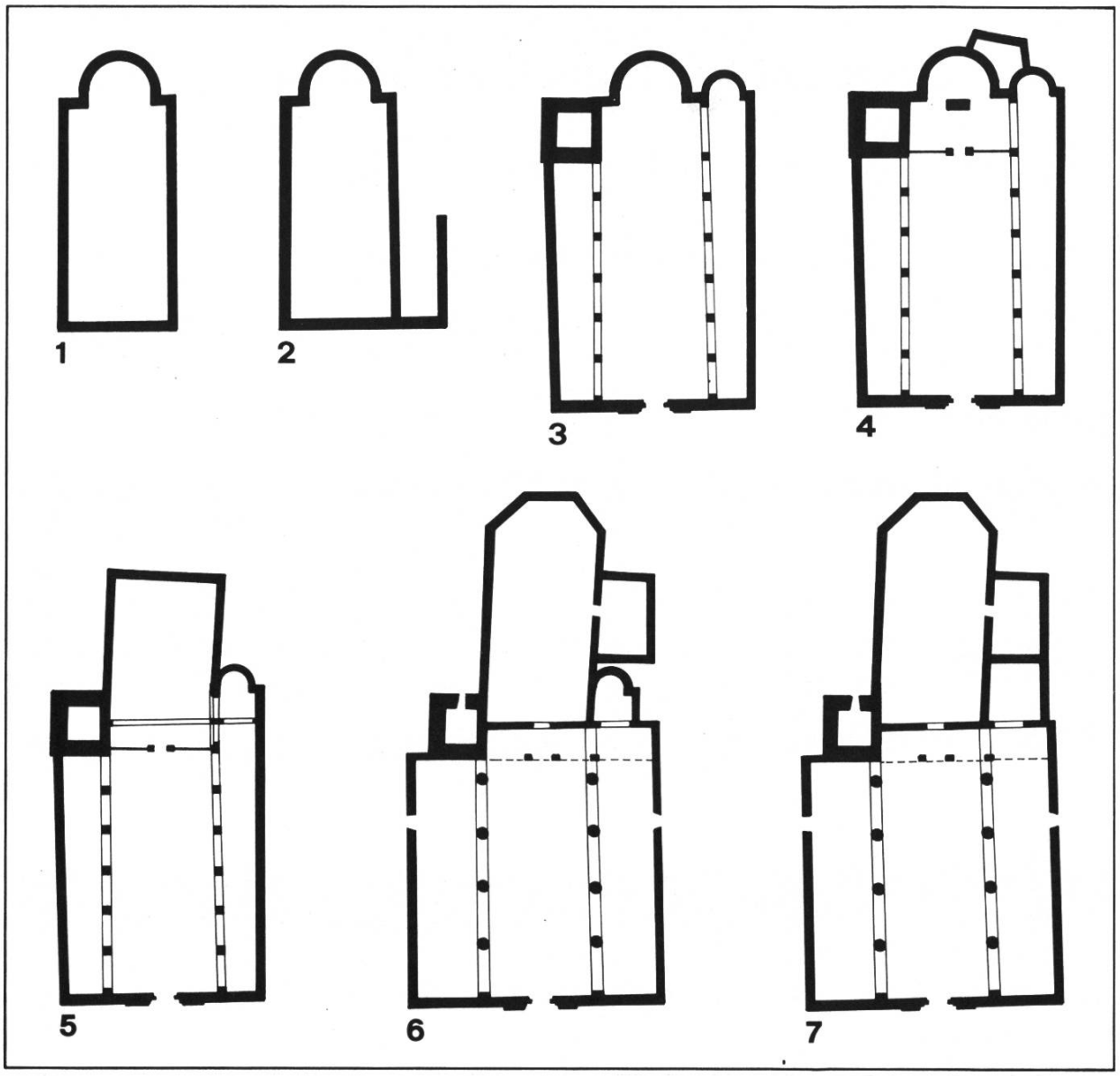


Abb. 2

Jahrzehnte früher erbauten Kirche angelegt worden sein. Die erste Kirche geht somit auf das frühe 11. Jahrhundert zurück.

Wie aus einem sekundär an die südwestliche Langhausecke angebauten Mauerwinkel hervorgeht, wurde die Kirche bereits im späten 11. oder im frühen 12. Jahrhundert um einen Kapellentrakt oder um ein Seitenschiff erweitert.

Die romanische Basilika

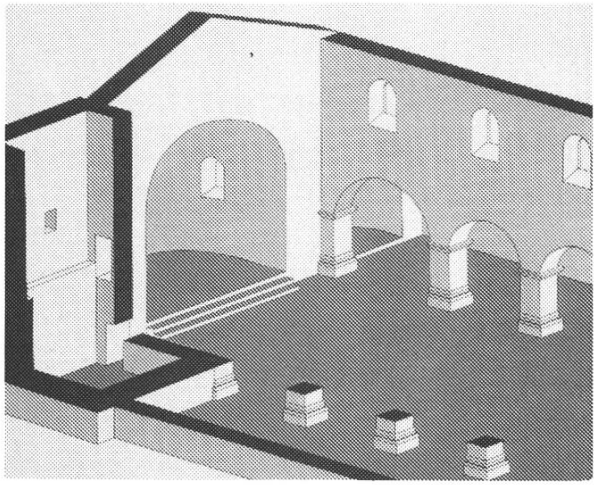
In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts folgte die Erweiterung der ersten Kirche zur dreischiffigen Pfeilerbasilika mit Haupt- und Nebenapsis sowie mit einem ersten Turm. Diese Erweiterungsarbeiten vollzogen sich in mehreren Etappen. Dabei konnten wir feststellen, dass die Arbeiten der zwei ersten

Bauetappen gravierende Mängel aufwiesen, die in weiteren Etappen durch erfahrene Bauhandwerker behoben wurden. So sah man sich gezwungen, die schlecht fundamentierte Westmauer durch einen Neubau zu ersetzen und die Flucht der südlichen Seitenschiffassade zu korrigieren. Wie aus der heute noch gut erhaltenen Langhauswestmauer mit ihrer Verblendung aus Sandsteinquadern und dem Portal hervorgeht, bildete die Westmauer der Basilika die eigentliche Hauptfassade der hochmittelalterlichen Kirche (Vgl. Abb. S. 24).

Die spätromanische Kirche

Drei Jahre, nachdem Kaiser Friedrich II. der Stadt Rheinfelden den Status der Reichsfreiheit verbrieft hatte, gründete der Basler Bischof Heinrich von Thun auf Betreiben der Stadtgeistlichkeit 1228 das Chorherrenstift St. Martin. Die Weihe eines Kreuzaltars im folgenden Jahr zeigt Umbauten an, die mit der Stiftsgründung in Zusammenhang stehen. Dabei wurde durch den Bau einer Chorschranke (Abb. 1, Nr. 2) im Ostteil der Kirche eine den Chorherren vorbehaltene Zone ausgeschieden, in der der Kreuzaltar (Abb. 1, Nr. 3) stand. Zudem fügte man der Ostseite der Kirche ein Beinhaus an (Abb. 1, Nr. 4).

Abb. 3: Dreischiffige Basilika der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts; isometrische Rekonstruktion der Langhausostpartie ▶



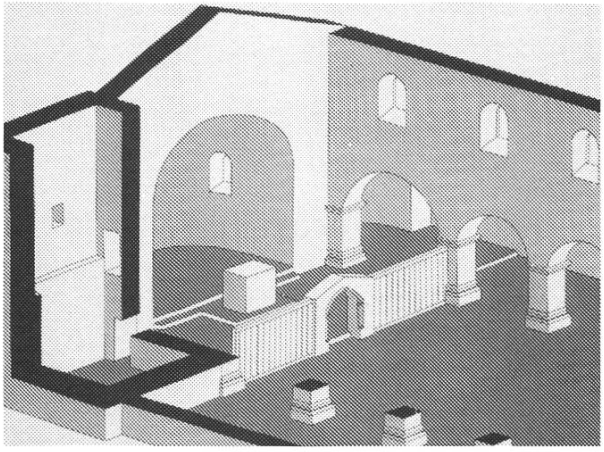
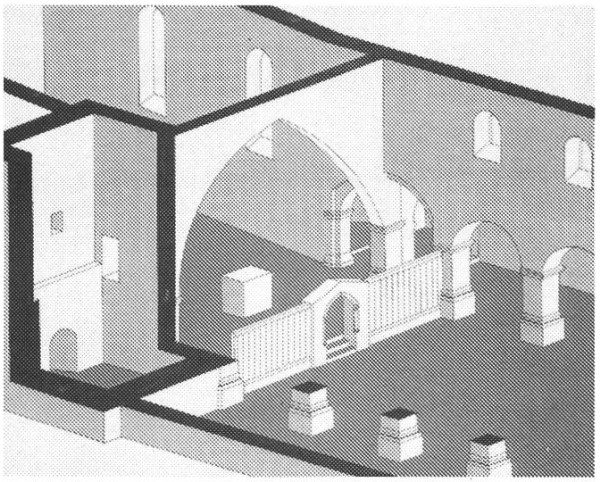


Abb. 4: Dreischiffige Basilika um 1228/9; isometrische Rekonstruktion der Langhausostpartie

Abb. 5: Dreischiffige Basilika der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts; isometrische Rekonstruktion der Langhausostpartie ▶



Für das allmählich auf zwölf Chorherren anwachsende Kapitel und die dazukommenden Hilfsgeistlichen war der 1228/29 in der Kirche ausgeschiedene Bezirk bald einmal zu klein geworden. Abhilfe brachte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Bau eines grossen rechteckigen Chors. Seine Längsmauern sind im heutigen Chor integriert; die Ostmauer wurde ausgegraben. Zusammen mit dem Bau der Chormauern musste die südöstliche Langhausarkade erneuert werden. Sie unterschied sich schon immer von den übrigen Arkaden durch die grössere Spannweite, erhielt nun aber eine neue Form mit gestufter Leibung. In einer zweiten Ausbauetappe folgte der Bau einer Chorbogenwand (Abb. 1, Nr. 5). Dabei setzte man den südlichen Chorbogenpfeiler unter den Scheitel der oben erwähnten Langhausarkade. Dieses ungewöhnliche Vorgehen hatte eine Schwächung des Mauerverbandes zur Folge und führte, nachdem man in einer weiteren Bauetappe den Fussboden im Langhaus tiefer gelegt hatte, zu Schäden am Chorbogen und am südlichen Pfeiler. Um letzteren abzustützen, musste eine das südliche Seitenschiff querende Arkade (Abb. 1, Nr. 6) eingebaut werden. Es handelt sich dabei um den Chorbogen der heutigen Liebfrauenkapelle.

Die gotische Kirche

Die verschiedenen Baumassnahmen des 13. Jahrhunderts, namentlich die Tieferlegung des Fussbodens im Langhaus, hatten zu einer Schwächung der Baustatik geführt, die im 14. Jahrhundert zu einem Neubau der Kirche führte. Den Anfang hatte man mit dem Turm gemacht, der 1361 vom ersten Obergeschoss an neu aufgebaut werden musste. In den Jahren 1378/79 folgte der Neubau des Langhauses, und 1394/95 wurde das bestehende Chor erweitert.

Sieht man von der Befensterung, vom 1770 abgebrochenen Lettner und der Veränderung der Pultdächer der Seitenschiffe ab, so hat sich der Kirchenbau des 14. Jahrhunderts im wesentlichen bis heute erhalten. Freilich erfolgten vom 15. bis zum 17. Jahrhundert mehrfache Veränderungen. So wurde um 1450 anstelle der bis dahin bestehenden romanischen Nebenapsis die Liebfrauenkapelle erbaut, und 1478 wurde die heutige Sakristei auf den Grundmauern ihrer Vorgängerin von 1394/95 errichtet. Im Jahre 1608 folgte ein Neubau der Liebfrauenkapelle und der Bau des Archivs, und 1770 erhielt die Kirche ihr Barockkleid.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass fast jede Generation an der Kirche Um- oder Neubauten durchgeführt hat.

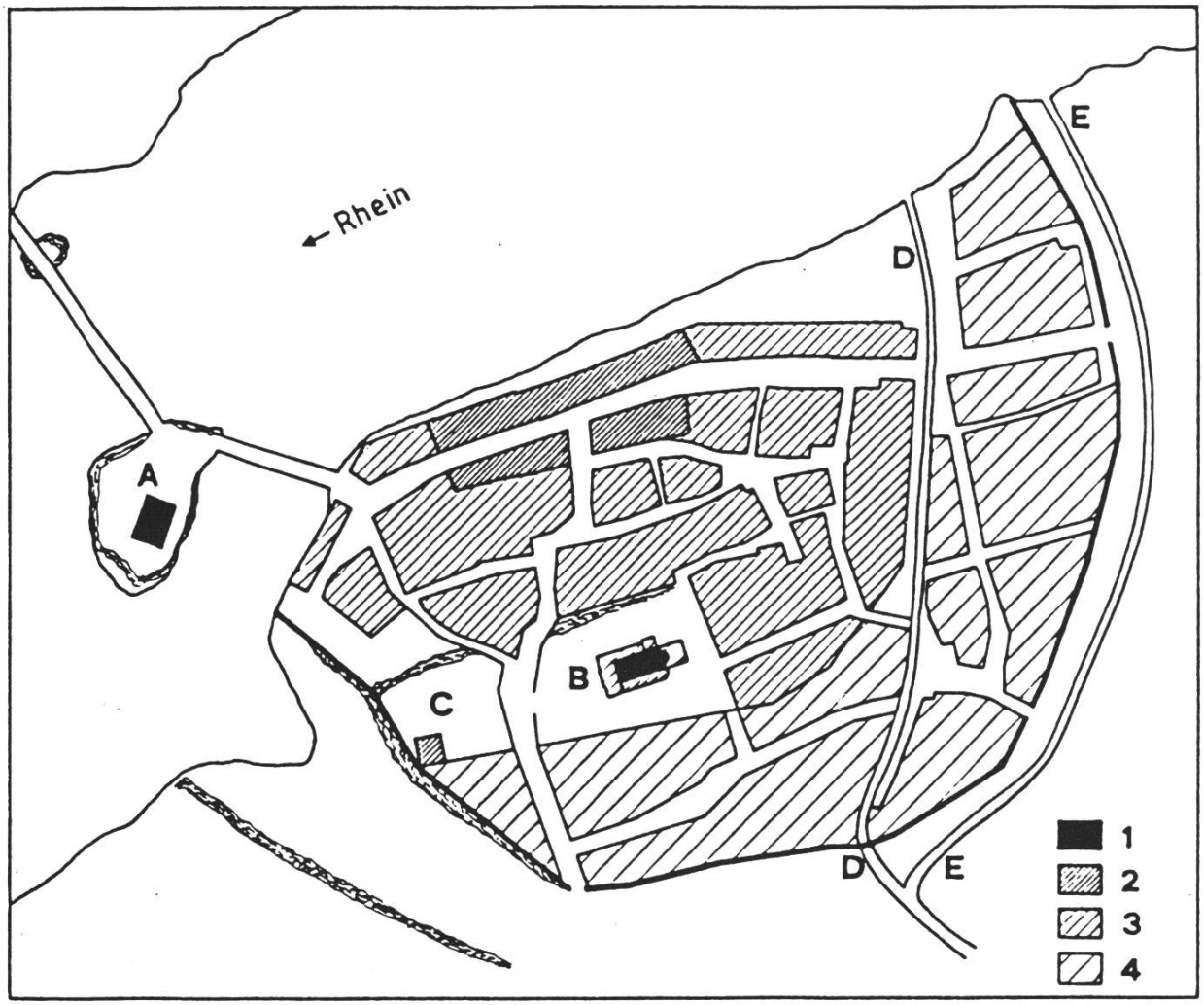


Abb. 6: 1 – 4 Siedlungsgeschichtliche Entwicklung

A	Burg Stein	D	2. Stadtgraben
B	St. Martin	E	3. Stadtgraben
C	Altenburg		

Siedlungsgeschichtliche Schlussfolgerungen

Wie die Mehrzahl der Aargauer Städte, ist auch Rheinfelden aus einem Dorf hervorgegangen, das nördlich der Kirche auf der unteren Geländestufe beim Zähringerplatz zu suchen ist. Bei dieser Siedlung erbauten die Grafen von Rheinfelden an der Wende zum zweiten Jahrtausend auf der Rheininsel Stein eine Burg, und wenig später stifteten sie in der Ortschaft eine erste Kirche. Wie aus deren Erweiterung in den Jahrzehnten um 1100 hervorgeht, nahm das Dorf einen Aufschwung, den es den Grafen von Rheinfelden und ihren Erben, den Zähringern,

verdankt. Letztere erhoben den Ort im 12. Jahrhundert zur Stadt, doch ist unbekannt, wann genau dies der Fall war. Karl Schib, der die Stadtgründung um 1130 ansetzte, ging bei seinen Überlegungen von der Ersterwähnung der Kirche im Jahre 1146 aus. Nach seiner Meinung erfolgte der Bau der ersten Kirche zum Zeitpunkt der Stadtgründung oder kurz danach. Indessen haben die Grabungen gezeigt, dass die erste Kirche schon im frühen 11. Jahrhundert erbaut wurde. Damit sind die Argumente Karl Schibs hinfällig geworden. Es gilt deshalb, die Stadtwerdung Rheinfeldens aufgrund der historischen Quellen zu prüfen. Besonderes Gewicht kommt dabei dem Bericht über die Reise zu, die der heilige Bernhard von Clairvaux 1146 nach Konstanz unternahm. Dabei machten er und seine Begleiter am 18. Dezember in Rheinfelden Station. Aus dem lateinischen Bericht, der den Aufenthalt in Rheinfelden schildert, geht hervor, dass die Gesellschaft in der Feste Rheinfelden *(castrum rinvelt)* genächtigt hatte und sich am Morgen zur Kirche bei der Feste begab *(apud castrum)*. Die Kirche lag somit ausserhalb der Feste, mit der die Burg Stein gemeint ist, zumal in der Reisebeschreibung die Städte Freiburg im Breisgau und Zürich als *vicus*, andere als *villa* oder *civitas*, mit Ausnahme von Frankfurt jedoch nie als *castrum* bezeichnet werden[1]. Zudem wird man die hochbedeutenden Personen der Reisegesellschaft, darunter mehrere Äbte und Bischöfe, standesgemäss in der Burg beherbergt haben und nicht in einer (nach Karl Schib) erst zwei Jahrzehnte alten Stadt, die, wäre sie befestigt gewesen und hätte somit den Namen *castrum* verdient, nicht einmal bis zur Kirche reichte. Denn die Situierung der Kirche lautet klar *beim castrum* und nicht *im castrum*. Dementsprechend kann Rheinfelden 1146 bestenfalls eine im Entstehen begriffene Stadtanlage gewesen sein, die damals der Burg, nach der man den Ort benannte, noch untergeordnet war. Dies schliesst nun freilich keinen im Jahre 1146 dem Dorf bereits angegliederten Gassenmarkt aus, doch scheint der Ort erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts deutliche Züge einer Stadtanlage angenommen zu haben. Allerdings wies diese, wenn überhaupt, nur eine schwache Befestigung auf, die aus der Umleitung des Magdenerbaches im Osten und der von A. Mauch im Jahre 1963 am Hauptwachplatz und 1965 im Pfarrgarten ergrabenen Mauer im Süden bestand [2]. Erst mit der Stadterweiterung im frühen 13. Jahrhundert wurde Rheinfelden durch Graben und Ringmauer gesichert.

Anmerkungen

[1] *villa:* Landgut, Meierei; *vicus:* Hof, Gehöft; auch Dorf, Flecken; *civitas:* Stadt; *castrum:* Kastell, Fort, Feste, Burg; *apud castrum:* bei der Feste.

[2] Vgl. NJB 1966, S. 81-85.

Die Aussen- und Innenrestaurierung

von Jürg Andrea Bossardt

Verschiedentlich wurde in den Rheinfelder Neujahrsblättern über die Stadt- und ehemalige Stiftskirche St. Martin berichtet:
1969: Darstellung des Stiftsschatzes und seiner Herkunft in einem beschreibenden Inventar durch Ulrich Barth und Georg Germann (leicht veränderter Abdruck ihres Beitrages zur Festschrift Karl Schib).
1978: Beschreibung der Bau- und Ausstattungsgeschichte im Sinne eines Kunstdenkmälerinventars durch den Schreibenden.
1980: Präsentation und Auswertung der in der Turmkugel gefundenen Dokumente von 1817, 1887 und 1921 durch Chris Leemann.

Das dort bereits Festgehaltene soll hier nicht wiederholt werden. Es schien jedoch zum besseren Verständnis des Folgenden sinnvoll, einige für die Stadt-, Kirchen- und Baugeschichte wesentliche Daten in einer Zeittafel vorauszuschicken (Vgl. S. 9).

Ziel einer jeden verantwortungsvollen Restaurierung eines Bauwerkes ist dessen ungeschmälerte Erhaltung als Kunst- und Kulturdenkmal für uns und unsere Nachwelt. Kunst- und Baudenkmäler sind materiell erhaltene und erlebbare Teile unserer Geschichte und Tradition. Sie sind Zeugnis handwerklichen, künstlerischen, konstruktions- und materialtechnischen Könnens unserer Vorgänger, Abbild zeitgeschichtlicher, politischer und religiöser Weltanschauungen und Ausdruck kunstlandschaftlich geprägter Auffassungen und Überlieferungen. Bei aller in sich vorhandenen Ähnlichkeit der einzelnen Werke, die durch den jeweiligen Zeitstil gegeben ist, hinterlassen deren Schöpfer ihre persönliche "Handschrift" auf dem Geschaffenen.

Unsere Denkmäler entstanden unter ganz bestimmten, für jedes Objekt individuellen, an Zeitläufe, Ereignisse, Personen und materielle Bedingungen geknüpften Voraussetzungen, die so nicht wiederholbar sind. Wir haben also in jedem Fall ein Original vor uns, das nicht ersetzbar ist. Die heutigen wissenschaftlichen, technischen und materiellen Möglichkeiten lassen uns nur allzu leichtfertig zur Zerstörung des Originals schreiten und zum Ersatz greifen. Dieser

kann bestenfalls ein getreuliches Abbild ohne innere Zeugenschaft, also nur Schein statt Sein, erreichen. Vor allem im Bereich der Profanarchitektur der Bürgerhäuser hat diese Tendenz bedenkliche Ausmasse angenommen, und erst recht werden die Bauernhäuser reihenweise bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, wenn nicht gar spurlos beseitigt.

Anders als bei den meist nicht standortgebundenen Werken der Malerei, Plastik und Goldschmiedekunst, die notfalls mühelos aus ihrem Zusammenhang gelöst und in ein anderes Umfeld integriert werden können, verbietet sich beim Bauwerk ein solches Vorgehen schon aus volumetrischen Gründen. Fast ausnahmslos haben Bauwerke eine Gebrauchsfunktion, an die wir Anforderungen stellen, die ständigem Wandel unterworfen sind.

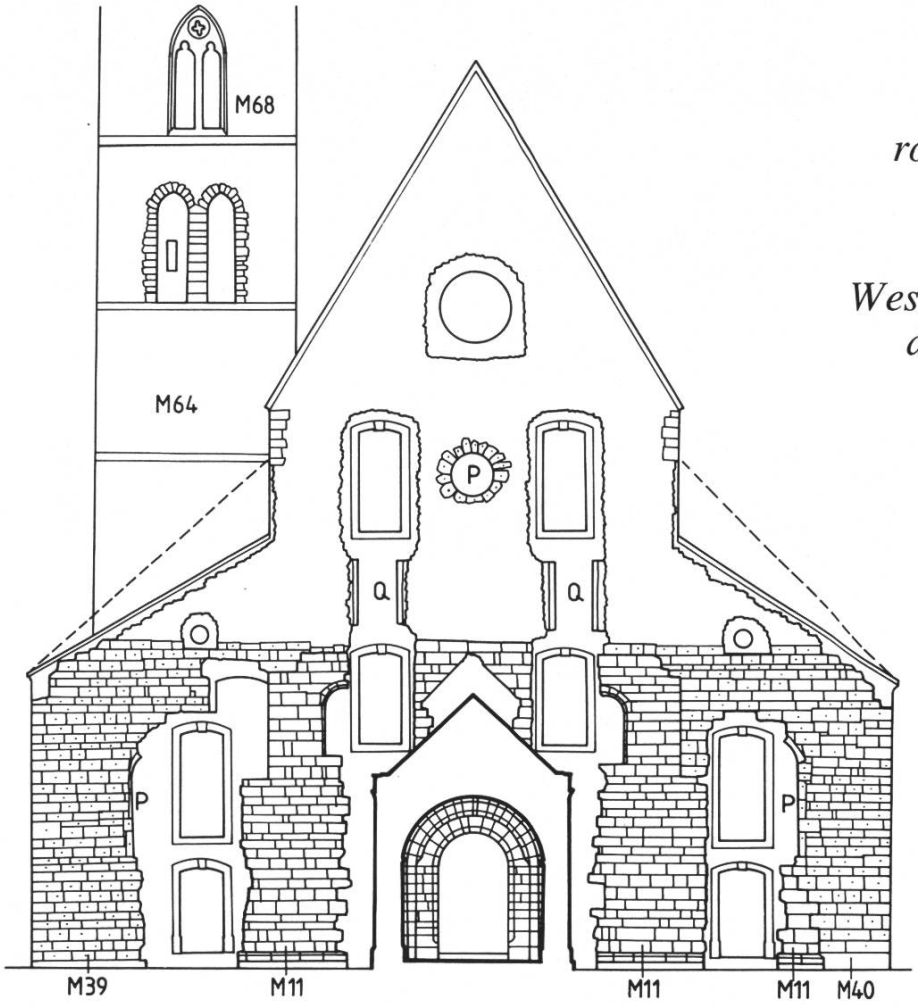
All dies gilt es zu bedenken, wenn wir eine Restaurierung in Angriff nehmen, denn jede noch so sorgfältige und schonende Restaurierung bedeutet einen Eingriff in das Denkmal. Während die Künstlerhandschrift etwa in der Tafelmalerei schon länger respektiert und für die Zuschreibung nicht signierter Werke befragt wurde, erfuhren viele Baudenkmale Neuinterpretationen, die den Charakter teilweise stark veränderten. War es im späten 19. Jahrhundert das Selbstbewusstsein, über alle Stile beliebig verfügen zu können, setzte mit der Erneuerungsbewegung des Handwerks um die Jahrhundertwende ein Streben nach Materialgerechtigkeit ein, wonach jedes Material den ihm eigenen Charakter sichtbar zur Schau stellen soll. Noch bis in die 60er Jahre wurden beschädigte Fassungen (= Bemalungen) von Figuren entfernt und rekonstruiert und Vergoldungen neu appliziert. Das Resultat waren Neuwertrestaurierungen, die die Bauwerke und ihre Ausstattungen in "neuem Glanz" erstrahlen liessen.

Die heutige Praxis der Denkmalpflege bemüht sich dagegen, soviel wie möglich von der originalen Oberfläche zu konservieren und die Werke mit ihren natürlichen Alterungsspuren so zur Darstellung zu bringen, wie sie ursprünglich gedacht waren. Lediglich sichtbare, die Lesbarkeit oder die Ästhetik beeinträchtigende Fehlstellen werden ergänzt und der Umgebung eingepasst. Auch jüngere Veränderungen und Zutaten sind Teile der Biographie eines Denkmals und sollen belassen werden, sofern sie die Hauptaussage, das heisst meist eine dominierende, den Charakter des Objektes im wesentlichen bestimmende Stilepoche, nicht verfälschen oder gar das Werk entstellen. Hier stellt sich jeweils auch die Frage, ob denn ein Vorzustand überhaupt wieder hergestellt werden kann.

Am Anfang aller Arbeiten steht die genaue Bestandesaufnahme des Ist-Zustandes mit Hilfe von zeichnerischen, photographischen und beschreibenden Mitteln. Damit wird auch die Restaurierung begleitet und zum Abschluss eine Dokumentation des Nachzustandes erstellt. Aufgrund der Vordokumentation legen Bauherrschaft, Architekt und Denkmalpflege die Restaurierungsziele fest. Dabei darf das Äussere und das Innere inhaltlich nicht losgelöst voneinander betrachtet werden, wenn auch eine gleichzeitige Inangriffnahme nicht zwingend ist.

Hochaltar

So waren auch in Rheinfelden die Leitlinien der Aussenrestaurierung 1978-1980 unter Berücksichtigung des Innern festgelegt worden. Da über die Aussenrestaurierung bis heute keine Berichterstattung erfolgte, soll dies hier der Vollständigkeit halber und zum besseren Verständnis des Gesamtzusammenhangs nachgeholt werden.



Westfassade

M 11
Westmauer der romanischen Basilika, 2. Hälfte 12. Jh.

M39/M40
Westfassadenmauerwerk der gotischen Kirche, 1378/79

M64
Westmauer des Turms, um 1361

M68
Westmauer der Aufhöhung des Turms, um 1409

P gotische Fenster, 1378/79

Q gotische Fenster, 15. Jh.

Die Aussenrestaurierung 1978 - 1980

Die Kirche präsentierte sich 1978, kurz gefasst, in folgendem Zustand: Die in ihren wesentlichen Aussenmauern zwischen 1280 und 1350 entstandene gotische Kirche bezieht die romanische Westfassade des Vorgängerbaus und den älteren Turm mit ein. Die den Chor südlich begleitenden Anbauten entstanden 1441 und 1478 und wurden 1607 unter Wiederverwendung der alten Fenstergewände teilweise neu errichtet. Der Turmabschluss datiert von 1554. Bei der Aussenrenovation von 1921-23 wurden sämtliche Gewände sandsteinrot gestrichen und die Mauern mit einem grobkörnigen Naturputz mit horizontalen Strukturen versehen, der im Laufe der Zeit stark nachdunkelte und verschmutzte. Die

Sockelpartie am Chor bis zu den Fensterbänken und die an den Chorpolygonkanten aufsteigenden Mauerverbände aus Hausteinen wurden im Sinne der Materialgerechtigkeit unbehandelt belassen. Damals wurde auch am Vorzeichen der Giebel verändert und ein schwächer geneigtes Dach aufgesetzt. Von den bei der Renovation 1887/88 vorgenommenen Veränderungen blieben einzig die Türblätter der Nebentüren und die bleiverglasten Fenster bestehen.

Dass der vorgefundene Zustand nicht beibehalten werden konnte, war offenkundig. Der Putz war schadhaft, hatte sich grossflächig vom Mauerwerk gelöst und blätterte namentlich an der Westfassade in grösseren Partien ab. Seine Struktur vertrug sich ästhetisch schlecht mit dem Bauwerk und war stilistisch gesehen falsch. Bei der Freilegung des Mauerwerks konnte die romanische Westfassade bis zum Traufansatz nachgewiesen werden (vgl. Abb. S. 24). Eine perspektivische Architekturmalerei mit Diamantquadern und Balustermotiven im Übergangsstil von der Renaissance zum Barock des 17. Jahrhunderts bedeckte die aus glattbehauenen Quadern sorgfältig errichtete Wand. Unter dem Verputz kam die gotische Befensterung des Langhauses zum Vorschein, soweit sie nicht den barocken Fenstern hatte weichen müssen. Am Turm wurden unter den heutigen Glockengeschossen doppelbogige Schallöffnungen und das dazu gehörige Gurtgesims sichtbar. Bei der Erhöhung des Turms im Jahre 1554 waren die Schallöffnungen wohl aus ästhetischen wie auch statischen Gründen zugemauert und das Gurtgesims abgeschlagen worden.

Welchen Zustand nun sollte das Äussere nach der Restaurierung darstellen? Den Zustand der Spätgotik, die den Baukörper trotz der Barockisierung noch immer prägt? Den des Spätbarock, dem die heutige Befensterung mit den abgesenkten Seitenschiffdächern entspricht und der dem Bau eine neue Vorhalle anfügte? Oder sollten gar im Sinne archäologischer Denkmalpflege grössere Partien der romanischen Westwand mit ihren Architekturmalereien oder die doppelbogigen Schallöffnungen sichtbar belassen werden?

Eine Wiederherstellung des Äusseren im Sinne der Spätgotik hätte wegen der Befensterung eine weitgehende Zerstörung der Ausstattung des Innenraums bedingt. Das Sichtbarmachen in sogenannten Putzfenstern von Fragmenten früherer Zustände hätte anachronistisch Bauteile nebeneinander gestellt, die so zu keiner Zeit zusammen gesehen werden konnten. Der Entscheid fiel deshalb mit Rücksicht auf das Innere leicht: Die Kirche sollte aussen so dargestellt werden, wie sie der seit der Erbauung grösste und prägendste Eingriff, nämlich die Barockisierung von 1772, hinterlassen hatte. Dies entspricht im wesentlichen auch dem Aussehen, das durch die Renovationen von 1887/88 und 1921-23 auf uns gekommen ist.

Die im Zuge der Restaurierung 1978-80 vorgenommenen Veränderungen betrafen lediglich Vorzeichen, Fenster und Farbigkeit: Der zu flache und die Gesamtproportionen störende Giebel der Vorhalle wurde nach den Spuren des

Dachanschlusses an die Westfassade steiler rekonstruiert. Die 1923 in die Vorhalle verbrachten Königsfiguren, eine Madonnenstatue und ein Relief des hl. Martin zu Pferd aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts wurden wieder an ihren ursprünglichen Standort am Giebel versetzt. Wegen starker Verwitterung mussten jedoch Abgüsse an die Stelle der Originale treten, die heute an verschiedenen Orten aufbewahrt werden. Das Martinsrelief, das August Suter 1923 für das neue Giebelfeld geschaffen hat, schmückt derzeit den Kirchgemeindesaal.

Die 1887/88 eingesetzten Fensterverglasungen waren in Mülhausen/Elsass bereits in serieller Produktion gefertigt worden und bildeten stilistisch einen Fremdkörper. Sie waren schadhaft und lohnten den Aufwand für eine sachgerechte Restaurierung nicht. Einzig die beiden figürlichen Chorverglasungen mit den Aposteln Petrus und Paulus wurden sorgfältig geborgen und magaziniert. Die rekonstruierten Fenster erhielten die für das 17. und 18. Jh. typische klare Bleiverglasung aus Sechsecken ("Bienenwabenform"), die sich zweifelsfrei aus den Akten und aus aufgemalten Scheinfenstern im Innern herleiten liess.

Auf Akten und den Befund am Bau konnte man sich auch bei der Farbgebung stützen. Für den stiftischen Teil – also Chor und südliche Annexbauten – ist der Vertrag für die Maurer- und Malerarbeiten erhalten: Das darin festgehaltene Gliederungs- und Farbkonzept durfte so gut wie sicher auch für Langhaus und Turm als verbindlich angenommen werden. Nach diesem Bauvertrag mit Niklaus Scheppach von 1769 hatte der Maurer die ganze Ostpartie "weiss und sauber" abzureiben und das "Quaderwerk" an den Polygonkanten des Chors und der Gebäudeecke bei der Sakristei sowie die Fenstergewände mit roter Ölfarbe einzufassen und mit einem schwarzen Begleitstrich von der weissen Putzfläche abzusetzen, *"wie würcklich die Prob darvon schon gemacht worden"*.

Richtig interpretiert bedeutet dies, dass laut Vertrag ein weissgeschlämmter Kalkmörtel aufgetragen wurde. Unter "Quaderwerk" ist wohl ein aufgemalter Eckverband aus Läufern und Bindern zu verstehen. Die Untersuchung am Bau erbrachte allerdings einen anderen Befund. Einzig an den vom gotischen Bau übernommenen Gewänden liessen sich rote Farbspuren nachweisen, während die 1770 neu angefertigten Langhausfenster von Anfang an im heutigen Grauton gestrichen waren. Dieser erscheint auch bei den gotischen Gewänden über dem Rot. Offensichtlich hatte man an der Wende vom Spätbarock zum klassizistischen Stil des Louis-seize bei der Beurteilung des Musters, entgegen dem Vertrag, vom kräftig-fröhlichen Sandsteinrot, das vor allem im Mittelalter und in der Renaissance, aber auch noch weit in die Barockzeit beliebt war, Abschied genommen und sich für das dem damaligen Farbempfinden mehr entsprechende, vornehm-zurückhaltende kühlere Grau entschieden. Auch an zahlreichen Beispielen in der Region Basel lässt sich ein solcher Wandel nachvollziehen. Diesem einwandfreien Befund ist man schliesslich gefolgt.

Einen reinen Kalkmörtel wagte man bei der jetzigen Restaurierung aus technischen Gründen, vor allem im Bereich der glatten Hausteinflächen der romanischen Westfassade, nicht aufzubringen. Auch ist dem heutigen Handwerk die Praxis der Materialaufbereitung und -anwendung von Kalkmörteln nur noch mangelhaft geläufig. Auf Grund der im Mörtel verwendeten Bindemittel war als Deckanstrich nur noch die Verwendung einer Silikonfarbe an Stelle einer Kalkschlämme möglich, weshalb die Oberfläche des Bauwerks etwas glatt wirkt. Eine architektonische Gliederung mit malerischen Mitteln ist laut Vertrag mit Scheppach aktenkundig; doch leider haben die Renovationen von 1887/88 und 1921-23 zweimal hintereinander den ganzen Aussenputz so gründlich entfernt, dass keinerlei Spuren der aufgemalten Gliederung gefunden werden konnten. Für eine Rekonstruktion fehlten folglich jegliche Anhaltspunkte. Nur im einstigen Masswerkbereich der Lanzettfenster des Chors konnte die Rocaillenmalerei freigelegt werden, die unbekümmert die gotischen Umrissformen überspielt: ein weiterer Beweis für die 1772 zur Ausführung gelangte Graufassung!

Eine vollständige Neuschöpfung von verzahnten Eckverbänden wurde bei derart dürftiger Überlieferung als zu unsicher verworfen und hätte als moderne Zutat einen zu starken Akzent gesetzt. Deshalb wählte man die zurückhaltendste, an zahlreichen Vergleichsbeispielen der Zeit belegte Möglichkeit der Gliederung durch eine graue Bandfassung mit schwarzem Begleitstrich, die sich nun mehr als zwölf Jahre bewährt hat.

Es ist zu hoffen, dass die hier erörterten Überlegungen und Begründungen die bis heute nie gänzlich verstummte Kritik an der farblichen Gestaltung widerlegen oder doch zumindest deren Träger die Anerkennung für den respektvollen Umgang der Verantwortlichen mit dem Bauwerk abnötigen. Letztlich zählt nicht unser persönliches Empfinden – auch nicht dasjenige der Denkmalpfleger! –, sondern die Achtung vor der gestalterischen Absicht der damaligen Handwerker und Künstler, zu deren Schöpfungen auch unsere Nachwelt einen möglichst ungeschmälerten Zutritt haben muss.

Die Innenrestaurierung 1986 - 1992

Mehr noch als das Äussere ist der Innenraum, wo nur die Raumproportionen den mittelalterlichen Kern unter der jüngeren Dekoration erahnen lassen, vom Ende des Spätbarock geprägt. Das generelle Ziel – die Wiederherstellung der Erscheinung von 1772 – war durch den Grundsatzentscheid bei der Aussenrestaurierung bereits vorgegeben. Das Innere wurde im 19. und 20. Jh. weit weniger angetastet als das Äussere. Im wesentlichen beschränkte sich der Eingriff der Renovation 1887/88 auf die "Auffrischung" der Oberfläche im Sinne der Zeit, während die Renovation 1921-23 gar nur das Äussere betraf.

Immer wieder überrascht bei Kirchenbauten des Barock – und in Rheinfelden ganz besonders – der Kontrast zwischen äusserer Schlichtheit und innerem

Bildkartusche unter der Empore: Tempelreinigung, Jesus vertreibt die Händler und Wechsler aus dem Tempel, von Franz Fidel Bröchin 1770.

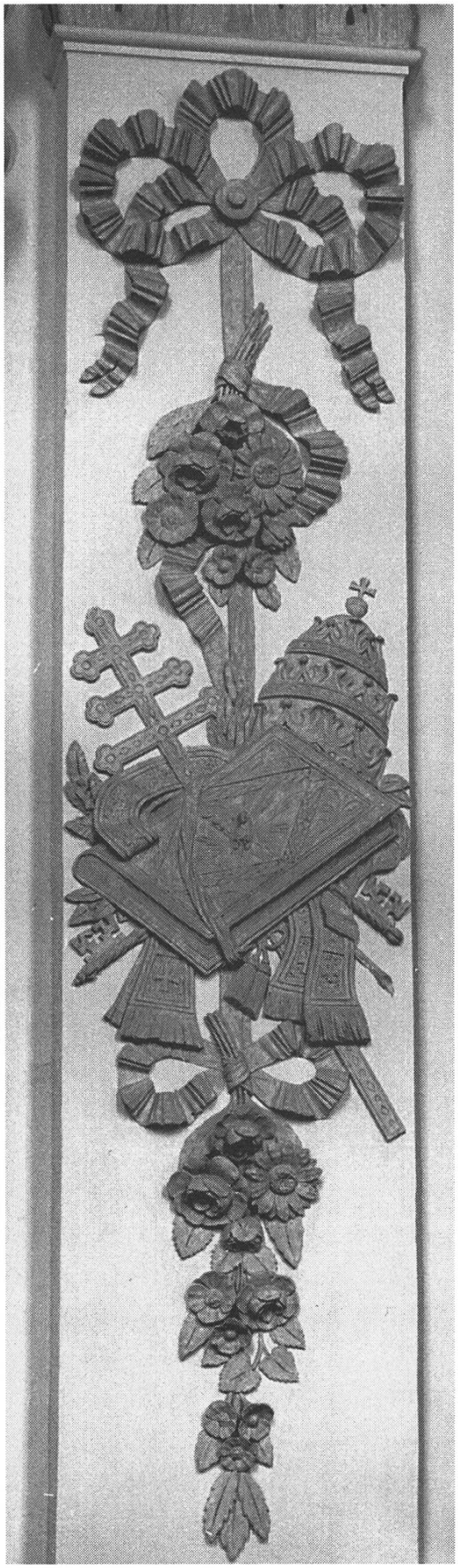
Reichtum. War man früher in Anbetracht des düsteren Äusseren von der freundlichen Raumstimmung des Innern angenehm überrascht, war die Wirkung nach der Aussenrestaurierung nun gerade umgekehrt: Düster, stumpf und grau war der generelle Eindruck; wie Ortschaften auf Strassenkarten erschienen die zahlreichen Sicherungsplättchen an den Stuckdecken, die netzartig von zahllosen feineren bis mittleren Rissen überzogen waren.

War aussen die Wiederherstellung der Oberfläche nach den Befunden und Quellen das Wesentliche, lag innen der Akzent auf der Freilegung und Bestandessicherung der grösstenteils noch vorhandenen Oberflächen von 1769-1772. Den entscheidendsten Eingriff in den Innenraum bedeutete zweifellos der Einbau einer Bodenheizung, die vorgängige archäologische Untersuchungen nach sich zog. Deren Ergebnisse werden an anderer Stelle dargelegt. Insbesondere wurde dabei das jüngste Bodenniveau vor 1769-72 festgestellt. Unter einem neu eingerichteten Fussbodenfenster im Nordseitenschiff ist das ursprünglich 58 cm tiefer liegende Bodenniveau gut erkennbar. Vor allem wurde dadurch das Postament des Wandgrabes von Hans Friedrich Schneuwly von Landeck wieder sichtbar, das bei der Erhöhung des Gehniveaus buchstäblich im Boden versunken

war. Teile des barocken Bodens aus Sandsteinplatten hatten sich einzig im Bereich des Hochaltars und in der Liebfrauenkapelle erhalten. Nach deren Muster wurde der neue Belag über der Fussbodenheizung gestaltet. Er ersetzt den Gussasphalt im Langhaus und die Keramikplatten im Chor, die wohl störendsten Zutaten des 19. Jh. Die Brettriemen im Bankbereich konnten zum Teil in den Seitenschiffen wiederverwendet werden.

Im Zusammenhang mit dem Boden steht auch die einzige wesentliche Veränderung gegenüber dem Vorzustand: Vor dem Chorgitter steht unter dem Chorbogen der sogenannte Kreuzaltar, flankiert von zwei im rechten Winkel dazu angeordneten Seitenaltären (St. Anna und Drei Könige), die gerade genügend Raum für den Zugang zum Chor lassen. Solche meist dem Heiligen Kreuz gewidmeten Altäre standen früher häufig unter dem Chorbogen. An ihnen wurde in der Regel die Messe zelebriert. Leider sind sie an den meisten Orten zugunsten eines axialen Durchblicks auf den Hochaltar aufgegeben worden. Umso erfreulicher ist, dass der Kreuzaltar in Rheinfelden noch regelmässig benützt wird, obwohl eine Zelebration zu den Gläubigen wegen der dort aufgestellten Kreuzigungsgruppe nicht möglich ist. Ein davor plazierter Zelebrationsaltar hätte zu einer unerwünschten Übermöblierung dieses Vorchorbezirks geführt. Einer Verschiebung des Altars selber stand nicht nur die Kreuzigungsgruppe entgegen, sondern vor allem der Umstand, dass ein Altar das kultische Zentrum bildet, eine Reliquienpartikel enthält und geweiht ist. Er steht zudem nicht zufällig irgendwo und kann infolgedessen auch nicht beliebig wie ein profanes Möbelstück herumgeschoben werden. Der feierlichen Konzelebration von mehreren Geistlichen standen die engen räumlichen Verhältnisse um die drei Altäre mit ihren Suppedanien aber im Wege. Die Denkmalpflege stimmte deshalb zu, den um eine Stufe erhöhten Chorboden in den Vorchorbereich weiterzuführen, was die entsprechende Anpassung der Altarverkleidungen und den Wegfall der Suppedanien nach sich zog. Beim Kreuzaltar wurde dieses wenigstens durch eine hölzerne Trittplatte angedeutet.

Die Sicherung und Restaurierung des umfangreichen Stuck- und Gemälde-Ensembles an Wand und Decken stellte die schwierigsten Probleme. Am besten präsentierte sich die Situation im Chor mit seinem stabilen gemauerten Gewölbe. Über dem Mittelschiff befindet sich ein Scheingewölbe. Konstruktiv gesehen, besteht es aus einer horizontalen Balkenlage, unter welcher zu den Wänden hin Gewölbekappen aus Holz hängen und den Eindruck erwecken, als entwachse hier der Wand ein in sich selbst tragendes Gewölbe. Im Mittelschiff und in den mit schlichten Flachdecken abgeschlossenen Seitenschiffen ist an der Grundkonstruktion ein engverlegter Lattenrost befestigt, der die Trägerschicht für die Gips- und Mörtelmasse bildet. An den Lattenrost wurde der Mörtel angetragen und so zwischen die Latten gepresst, dass er auf die Oberseite der Lattung überquoll und diese so fast ganz umklammerte. Vor allem in den Seitenschiffen



waren diese Mörtelstege von pilzförmigem Querschnitt vielfach gebrochen. Dadurch hatte sich der Stuck grossflächig von der Lattung gelöst und drohte herunterzufallen. Diesem Problem versuchte man schon 1887/88 zu begegnen, indem man die losen Partien mit Schrauben mit quadratischen Unterlagsplättchen (zur besseren Kräfteverteilung) am Lattenrost befestigte, was, wie der Vorzustand zeigte, ästhetisch nicht zu befriedigen vermochte. Man glaubte deshalb jetzt, die Hohlräume von oben mit einer Gipsmasse vergiessen und so die Decke wieder mit der Lattung verbinden zu können. Dies hat sich leider nicht bewährt und während der Restaurierung zu einem Gemäldeabbruch bei je einer Bildfläche im nördlichen und südlichen Seitenschiff geführt. Von oben her entfernte man schliesslich die losen Mörtelteile, festigte die noch intakten Partien mit Kieselsäure-Ester und vergoss die Zwischenräume mit neuem Kalkmörtel. Zusätzlich erfolgte von unten her eine Sicherung mit Spezialschrauben, wobei die wieder mit Unterlagsscheiben versehenen Schraubenköpfe versenkt wurden. Einen weiteren gravierenden Schaden galt es im Nordseitenschiff zu beheben: Als Folge eines Wassereinbruchs anlässlich der Aussenrestaurierung hatte sich der gefürchtete Hausschwamm entlang der Aussenwand vom Turm bis zur Westwand ausgebreitet. Die von der Deckenfläche zur Wand überleitende Hohlkehle musste deshalb entfernt, der Hausschwamm mit Fungiziden bekämpft und die Hohlkehle anschliessend rekonstruiert werden.

Chorsüdwand: Stuckgehänge (päpstl. Insignien) auf einem Wandpilaster von Johann Martin Fröwis 1769

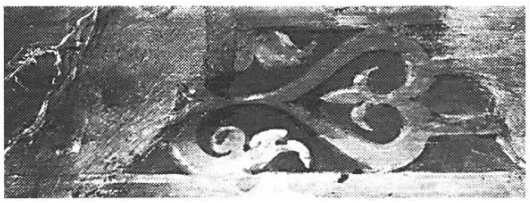
Die eigentliche Restaurierungsarbeit bestand darin, Wand- und Deckenflächen und die Stukkaturen von Schmutzablagerungen und den Kalenbach'schen Übermalungen von 1887/89 zu reinigen. Im Chor, wo das Gliederungssystem gegenüber den Bildflächen dominiert, wurde an den profilierten Stuckleisten neben Kupfervitriolgrün auch Altrosa gefunden, während im Langhaus an der gesamten Stuckdekoration nur Grün nachgewiesen werden konnte. Als Referenzmuster diente eine vor dem Tageslicht geschützte Partie grüner Farbe hinter dem Chorgestühl, die 1769 versehentlich verschüttet wurde; auch kleine "Betriebsunfälle" haben manchmal ihren späten Sinn.

Eine ultraviolett-fluoreszierende Aufnahme aus dem Wandbild "Die Anbetung der Könige". Bei den weiss fluoreszierenden Partien handelt es sich um Zinkweissübermalungen von Kalenbach.

Auf den Bildfeldern konnte man die Übermalung Joseph Kalenbachs nicht entfernen. Franz Fidel Bröchin hatte 1769-72 in einer Mischtechnik gearbeitet: Die grösseren Grundflächen färbte er in feuchtem Putzzustand *(al fresco)*, die Höhungen und Details (Wangenrouge, Augenlider, Schattierungen usw.) jedoch nachträglich in trockenem Zustand des Putzes *(al secco)* ein. Unglücklicherweise hat Kalenbach dieselbe Secco-Technik angewendet und dieselben Materialien benutzt. Beim Entfernen seiner Übermalung, die allerdings recht zurückhaltend ist, hätte man zwangsläufig die oberste Schicht von Bröchins Werk verwischt oder gar ganz weggewaschen. Die Restaurierung beschränkte sich deshalb auf die behutsame Reinigung der Kalenbach'schen Übermalung. Man hat sich deshalb die teilweise brauntönigen Bilder etwas stärker von Rosa geprägt vorzustellen.

Die Altarwerke zerfallen grundsätzlich in zwei Gruppen, die Arbeiten aus marmoriertem Holz und die Stuckmarmorarbeiten. Aus Stuckmarmor verfertigt sind nur der Annen- und Dreikönigsaltar, die 1774 entstanden und zusammen mit der Kanzel, dem Zelebrantensitz und der Kredenz (rechts und links des Hochaltars) ein Ensemble von Stuckmarmorarbeiten bilden, das von Johann Martin Fröwis geschaffen wurde.

Stuckmarmor, aus eingefärbter Stuckmasse zusammengesetzt, kann nachgeschliffen und -poliert werden, was aber in der Martinskirche nur in sehr geringem Umfang nötig war. Grössere Schäden am Dreikönigsaltar verursachte ein anlässlich



Beschlagwerk am Hochaltar

der Aussenrestaurierung entstandener Wasserschaden beim Turm; wo Teile ergänzt werden mussten. An der Rückwand von Kredenz und Zelebrantensitz, die direkt an die Aussenmauern gebaut sind, hatte vor allem die polierweisse Draperie und deren Goldauflage durch die Mauerfeuchtigkeit gelitten.

Mit Ausnahme des Hochaltars, des Altars aus der Liebfrauenkapelle und des erst 1868 in die Kirche verbrachten Altars aus dem Spital zum Heiligen Geist, hinter dem Taufstein, stammen die marmorierten Holzretabel alle aus der ersten Hälfte des 18. Jh. und wurden um 1770 mit gewissen geringfügigen Anpassungen aus dem alten Innenraum übernommen. Der 1607 entstandene Hochaltar birgt unter seiner heutigen Fassung von 1747 eine Renaissancedekoration mit sogenanntem *Beschlagwerk,* das man offenbar im Sinne der Angleichung an die übrigen Altäre mit einer Marmorierung überzog. Der 1609 erbaute und später veränderte Liebfrauenaltar erhielt 1753 eine vereinheitlichende Fassung. Der in Teilen auf die Zeit um 1700 zurückgehende Xaveraltar im Südseitenschiff wurde erst 1774 wieder aufgebaut und 1776 neu geweiht. Der Sebastiansaltar, der Kreuzablösungsaltar und der Fridolinsaltar sind zwischen 1736 und 1750 neu geschaffen worden.

Fridolinsaltar im Südseitenschiff: Holz, marmoriert, Figuren versilbert. Gegen 1750. Im Hauptgeschoss Marienkrönung vor einer Hintergrundfolie aus Messing

Ein spezielles Restaurierungsproblem stellte sich beim Fridolinsaltar im Südseitenschiff: Den Hintergrund für die plastische Figurengruppe der Marienkrönung bildete eine dünne Messingfolie, die nur noch fragmentiert erhalten war. Leider werden keine so dünnen Folien aus Messing mehr hergestellt. Dies liegt vermutlich daran, dass das Material Messing heute so wohlfeil ist; denn sehr dünn ausgewalzte Folien sind technisch aufwendig und entsprechend teurer. Die Schwierigkeit bestand darin, die Fläche mit dem erhältlichen Material so zu belegen, dass nicht der Eindruck einer glasglatten Oberfläche entstand. Die jetzt etwas stark glänzende Folie ist unbehandelt, was nach einiger Zeit durch die Patina gemildert werden wird.

Den spezifischen Problemen der Restaurierung von Marmorierungen und farbig gefassten Plastiken ist ein separater Artikel gewidmet (Vgl. S. 36 ff.).

Der vermutlich 1607 entstandene Taufstein trug zuletzt eine rötlich-beige Marmorierung. Auf einem Fuss aus stark abgesandetem Sandstein sitzt das kelchförmige Taufbecken aus Marmor, während der Deckel aus Holz verfertigt ist. Auch hier waren mehrere Fassungen festzustellen, von denen die schwarze Marmorierung dem Zustand von 1772 entspricht. Die neue Marmorierung wurde über die älteren Schichten gelegt, um die originale Schichtenabfolge zu erhalten.

Chor- und Kapellengitter waren bis zur Restaurierung schwarz gestrichen, beim Chorgitter waren zudem Teile stark kontrastierend vergoldet. Die nun am Chorgitter von 1789 freigelegte und ergänzte Fassung weist eine differenziertere Vergoldung auf, die zur rostbraunen Schutzbemalung der restlichen Eisenteile viel ausgeglichener wirkt. Am Gitter selber mussten lediglich einzelne abgebrochene Blättchen neu angefertigt werden.

Kanzel: Stuckmarmor von Johann Martin Fröwis 1770. Auf dem Schalldeckel die vier Evangelistensymbole

Das 1609 entstandene Kapellengitter wies mehrere graue und grüne Fassungen auf, die nicht mit letzter Sicherheit datiert werden konnten. Die mutmassliche Fassung von 1772 war im gleichen Grün gehalten wie die Stukkaturen, eine im Spätbarock für Gitter beliebte und häufig anzutreffende Farbgebung. Diese jetzt wieder hergestellte Fassung wurde ebenfalls über die Schwarzfassung gelegt, womit auch für die späteren Generationen der originale Befund erhalten bleibt.

Das prächtige Chorgestühl und das etwas schlichtere Häuptergestühl für die Notablen an der Langhausrückwand waren während der Restaurierung demontiert und ausgelagert. Sie mussten gereinigt und zum Teil frisch verleimt werden. Insbesondere am Chorgestühl waren abgebrochene Teile wieder anzusetzen und Fehlendes nachzuschnitzen. Zum Schluss wurde die Oberfläche mit Wachs behandelt. Die Bänke im Langhaus waren grösstenteils in schlechtem Zustand. Die Bankdoggen aus Hartholz konnten wiederverwendet werden,

während man bei der Neuanfertigung der Sitzflächen und Rückenlehnen den heutigen Ansprüchen an den Sitzkomfort so weit entgegenkam, als es die Form der Bankwangen erlaubte.

Ein Orgelgehäuse aus der Zeit der Barockisierung war leider nicht mehr vorhanden. Die 1765 vergrösserte und vermutlich in wesentlichen Teilen noch auf das Werk von 1564 zurückgehende Orgel musste 1770 wegen des Lettnerabbruchs abgebaut und auf der neuen Westempore neu aufgerichtet werden. Sie scheint jedoch den Ansprüchen des 19. Jh. nicht mehr gerecht geworden zu sein. Auch war man sich dannzumal ihres historischen Wertes nicht bewusst. Sie wurde nämlich 1888 auf Abbruch verkauft und 1889 durch eine neubarocke Orgel von Goll, Luzern, ersetzt, deren Werk aber schon 1947 gegen eines der Firma Metzler ausgetauscht wurde. Die Orgel besass kein eigentliches Gehäuse und war mit dem Prospekt als Schauseite über die ganze Breite an der Emporenrückwand aufgestellt. Die beiden Fenster in der Westwand hatte man zum Schutz des Werkes vor Sonneneinstrahlung verschlossen.

Der Prospekt aus Eichenholz mit spärlichen Vergoldungen an den Schleierbrettern und Seitenbärten ist nicht einfach eine Nachschöpfung in barocker Formensprache, sondern er entstand in der Zeit des Historismus, als Neubarock neben den anderen Neostilen eine beliebte Ausdrucksform war. Eigentlich wäre in diesem von süddeutschem Barock geprägten Raum ein marmorierter Orgelprospekt aus Nadelholz richtig, während naturbelassene Edelholzprospekte vor allem im französischen Raum bevorzugt werden. In Anbetracht der Qualität und der guten Einfügung in die übrige Ausstattung entschied man, diesen Beitrag des 19. Jh. zu belassen. Leider wirkt der Prospekt auf Grund der starken Oberflächenbehandlung etwas allzu neuwertig. Der Prospekt schmückt jetzt eine neue, nach klassischen Prinzipien gebaute Gehäuseorgel der Firma Metzler, Dietikon.

Eine andere Erinnerung an die Renovation 1887/88 musste ungewollt beibehalten werden. Im Chor und im Langhaus haben insgesamt drei Fenster auf Grund der baulichen Situation keine Funktion und sind als Blindfenster ausgestaltet, die Bröchin 1769/72 mit einer Illusionsmalerei versehen hat. Durch die aufgemalte Bleiverglasung schweift der Blick auf die neben der Kirche stehenden Chorherrenhäuser und in den freien Himmel. Als nun 1887/88 die Befensterung erneuert wurde, übermalte Kalenbach auch diese Fenster mit seiner weiter oben beschriebenen Technik und imitierte dabei das Verbleiungsmuster der neuen Fenster. Man hat diese Bemalung nur an einer Stelle entfernt (und später wieder angebracht), um die genauen Masse für die rekonstruierte Bleiverglasung festzustellen (Vgl. Abb. S. 96).

Obwohl nur unwesentliche Veränderungen am Bestand von Gebäude und Ausstattung vorgenommen wurden, ist die Kirche kaum wiederzuerkennen. Heiterkeit und barocke Festlichkeit sind, gereinigt von Staub und Kerzenruss und den gedämpften dunkleren Farbtönen des 19. Jh., wieder zu neuem Leben

Hauptschiff: Gewölbekonsole und Stuckkartusche von Johann Martin Fröwis 1770

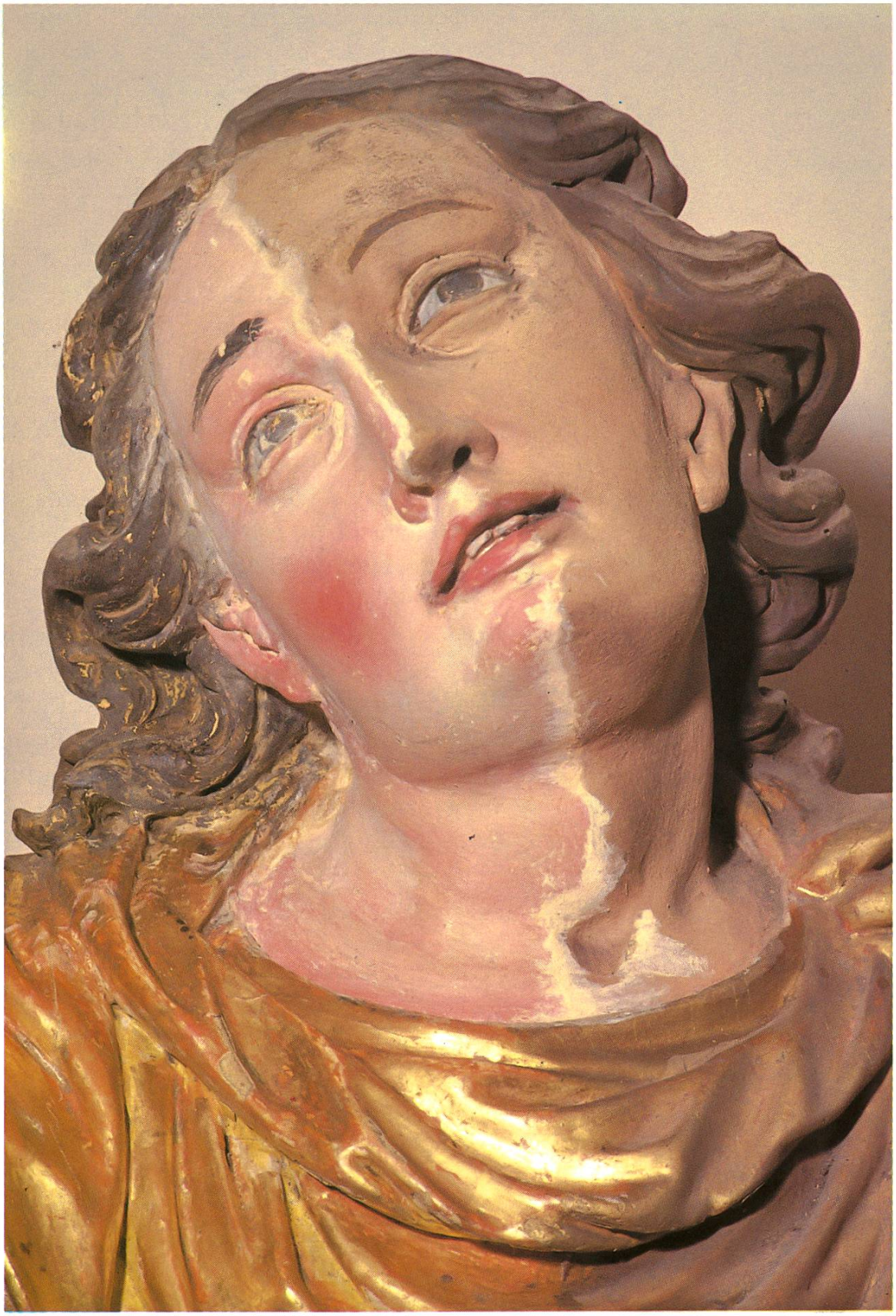
erwacht und vermitteln unverfälscht die künstlerischen Absichten des späten Rokoko.

Wenn immer wieder, vorab in der Presse, vom "neuen Glanz" die Rede ist, muss hier noch einmal deutlich festgehalten werden, dass speziell die Altarwerke die originalen Marmorierungen, Vergoldungen und Figurenfassungen der Zeit um 1770 tragen, die lediglich an Fehlstellen ausgebessert und zum Schluss mit einem neuen Firnis als Schutzschicht versehen wurden. Lediglich die Wand- und Deckenflächen und die Stukkaturen haben einen vollständig neuen Anstrich erhalten. Bei einzelnen Ausstattungsteilen schliesslich wurde die Übermalung aus technischen oder dokumentarischen Gründen einer Freilegung vorgezogen.

Wenn nun durch die Beseitigung der Spuren des 19. Jh. St. Martin wieder buchstäblich im "alten Glanz" erstrahlt, darf daraus nicht fälschlicherweise auf eine Minderwertigkeit oder Verachtung der künstlerischen Leistungen des 19. Jh. geschlossen werden. Leitlinie war einzig, ein Denkmal des späteren 18. Jh. nicht nur formal, sondern auch farblich so zu restaurieren, wie es zur Zeit seiner Vollendung mit grösster Wahrscheinlichkeit ausgesehen hat. Mit ebensolcher Vehemenz muss man sich umgekehrt einsetzen, wenn Denkmäler des 19. Jh. durch stilwidrige Farbgebungen und Banalisierungen im Sinne des 20. Jh. willkürlich uminterpretiert werden. Was sich beim Umgang mit Tafelbildern und Bildhauerwerken bezüglich ihres ursprünglichen Aussehens längst durchgesetzt hat, ist leider im Bereich der Architektur noch immer keine Selbstverständlichkeit.

Quellen:

- Restaurierungsakten
- NJB 1978 (darin weiterführende Angaben zu Quellen und Sekundärliteratur)



Hl. Mauritius vom Kreuzablösungsaltar: nach der Freilegung der linken Figurenseite

Restaurator Bruno Häusel

im Gespräch mit Susette Biber-Klemm

Bruno Häusel ist in Rheinfelden aufgewachsen. Nach Abschluss der Bezirksschule absolvierte er eine Malerlehre in Basel und besuchte dort die Gewerbeschule. An der Kunstgewerbeschule belegte er zusätzliche Kurse im Zeichnen.

Nach dem Lehrabschluss arbeitete er jeweils halbjährlich als Maler im väterlichen Geschäft und bildete sich im Wintersemester an der Kunstgewerbeschule Basel und an der Kunstschule der Stadt Linz (Österreich) im Zeichnen und Kunstmalen weiter

Auf den Beruf des Restaurators wurde er auf der Suche nach beruflicher Weiterentwicklung in einem Gespräch mit seinem ehemaligen Zeichenlehrer aufmerksam. In der Folge fasste er den Entschluss, nochmals von vorne anzufangen. Vorher schloss er aber seine Ausbildung als Maler mit der Meisterprüfung ab.

Zu jener Zeit gab es in der Schweiz noch keine eigentliche organisierte Ausbildung zum Restaurator. Sein berufliches Wissen holte Bruno Häusel sich in der Firma H.A. Fischer in Bern, am Landesdenkmalamt Münster, Westfalen, und beim Restaurator O. Emmenegger in Zizers. Bei O. Emmenegger arbeitete er am Hochaltar und an der Kanzel der Pfarrkirche St. Nikolaus in Herznach. Sein eigentliches Gesellenstück wurde aber die praktisch selbständige Freilegung und Konservierung einer Wandmalerei des Waltenspurger-Meisters, der Marienkrönung, in der Klosterkirche St. Maria und Michael in Churwalden.

Seit 1972 arbeitet er als selbständiger Restaurator in Rheinfelden. Einer der ersten Aufträge war die Restaurierung der Malereien im Musiksaal des ehemaligen Klosters Mariaberg, Rorschach, unter der Leitung des eben erst gegründeten Institutes für Denkmalpflege der ETH Zürich (Herr Prof. A. Knoepfli). Es folgten die Restaurierung der beiden äusseren Seitenaltäre der Stadtkirche Laufenburg sowie der Wandmalerei und der Kreuzigungsgruppe in der Taufkapelle dieser Kirche. Im weiteren restaurierte er unter anderen den Hochaltar der Kartause Ittingen, diverse Wand- und Deckenmalereien im Kloster Mariastein und den Calanca-Altar im Historischen Museum Basel. Während drei Jahren hatte Bruno Häusel dann am Historischen Museum Basel die Stelle des Chefrestaurators inne.

In seiner Berufsarbeit befasst er sich hauptsächlich mit Restaurierungen im Rahmen der Denkmalpflege, das heisst mit Altären, Skulpturen, Wandmalereien

und ähnlichem. Grundsätzlich gehören zu seinem Tätigkeitsbereich Objekte, die eine Malschicht (eine "Fassung") tragen.

Ich nehme an, dass Sie die Martinskirche schon lange näher kennen. Wie ist Ihre Beziehung zu diesem Bau? Wie ist sie entstanden?
In meiner Bubenzeit war ich einer der "Gloggehüüsler" an der Martinskirche, einer der Schulbuben, die regelmässig zum Läuten der Kirchenglocken antraten. So entstand schon damals eine innige Beziehung zur Martinskirche als Bau, so wie wir ihn erlebten, und zum Geläute. Der Bau bestand für uns zu jener Zeit vor allem im Turm und im Raum über der Kirchendecke, die wir bei verbotenen Turmbesteigungen und sonstigen Erkundungen erforschten. Den Kirchenraum selbst habe ich damals nur hie und da betreten.

Seit ich als Restaurator arbeite, habe ich mich intensiv mit der Martinskirche beschäftigt. Ich beobachte und erlebe die Kirche seither als Bau und als Kulturdenkmal, auch als Ort nachvollziehbarer Stadtgeschichte. Ich habe viel Zeit in der Kirche verbracht und natürlich auch ihre Qualitäten erkannt.

So war es für mich ein langgehegter Wunsch, als Rheinfelder in St. Martin restaurieren zu können, und ich konnte nicht widerstehen, als sich mir die Möglichkeit dazu bot.

Ich verliess die Stelle als Chefrestaurator am Historischen Museum Basel, die ich seit drei Jahren innehatte, um mich ganz der Arbeit an der St. Martinskirche zu widmen.

Welche Arbeiten haben Sie hier ausgeführt?
Mir wurde die Restaurierung des Sebastiansaltars, des Kreuzablösungsaltars und des Xaveraltars anvertraut.[1] Besonders Sebastiansaltar und Kreuzablösungsaltar waren für mich schon immer eine Herausforderung. Aus den Akten ist nämlich über die Schaffung des Sebastiansaltars nur wenig und über die Entstehung des Kreuzablösungsaltars nichts zu erfahren. Erst im Laufe der Arbeiten und durch den Vergleich der beiden Altäre konnte ich neue Erkenntnisse gewinnen.

Im *Sebastiansaltar* wird ja die Bildhauerwerkstatt des Johann Isaak Freitag aus Rheinfelden fassbar. Freitag ist erst vor etwa zwanzig Jahren als Barockkünstler unserer Gegend entdeckt worden. Seitdem ich in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Herznach Figuren von ihm freigelegt habe, hat mich diese Persönlichkeit interessiert und fasziniert.[2]

Der Rheinfelder *Kreuzablösungsaltar* ist aus den Figuren verschiedener anderer, aufgehobener Altäre entstanden. Es ist nicht klar, ob diese Figuren untereinander einen Zusammenhang haben oder ob für die Bestückung des Altars einfach die Figuren ausgewählt worden sind, die die Chorherren bevorzugten.

Was war das Ziel der Restaurierung? Sollte der Zustand einer bestimmten Epoche wiederhergestellt werden?
In der Martinskirche sind ja, bis zurück in die Romanik, noch sämtliche Baustile vertreten. Noch vor zwanzig Jahren hätte man wahrscheinlich eine sogenannte "Archäologierestaurierung" gemacht, das heisst, man hätte romanische neben gotischen und barocken Elementen gezeigt, um die Geschichte des Baus sichtbar zu machen. Das verursacht aber ein Durcheinander, das für den Laien nicht ablesbar ist. Deshalb musste ein Entscheid für eine einzelne Epoche gefällt werden. In der Martinskirche war der perfekte Innenraum aus dem 18. Jahrhundert zwingend. Man hat sich also dazu entschlossen, das Gesamtbild der Kirche im ausgehenden 18. Jahrhundert zu zeigen.

Mit diesem Gesamtbild geht die Martinskirche ja auch in die Kunstgeschichte ein. Sie hat so ihre Bedeutung in der Region erhalten. Gotische Kirchen in stilreinen Ausmassen gibt es in der Region Basel mehrere. Wir haben in der Martinskirche aber eine Kirche in gotischen Ausmassen, die barockisiert ist und dazu noch eine geniale Lösung der Barockisierung zeigt.

Hat man also angestrebt, bei der Restaurierung die Spezialität der Martinskirche hervorzuheben, das heisst, ihrer einmaligen barocken Ausgestaltung den Vorzug vor ihrer früheren gotischen Form zu geben?
Die barocke Spezialität hat sicher beim Entscheid eine Rolle gespielt, aber auch die Achtung vor dem Gewachsenen. Um die gotische Vorstufe zu zeigen, hätte man ja den Barock des 18. Jahrhunderts zerstören müssen. Es hätte also eine Epoche, die auch einen hohen Aussagewert hat, zerstört werden müssen, um die ältere Stilepoche freizulegen. In früheren Restaurierungen ist das gemacht worden, um auf das Original zurückgehen zu können. Aber was ist denn die originale Bausubstanz bei der Martinskirche?

Das letzte durchgreifende, bestimmende Original wurde mit der Barockisierung im 18. Jahrhundert geschaffen. Damals wurde zwar die Raumschale belassen, der Innenraum aber ganz neu gestaltet. Bei diesem Umbau musste innerhalb der gegebenen Möglichkeiten vorgegangen werden. Geld war knapp. Wenn es vorhanden gewesen wäre, wäre möglicherweise die alte Kirche abgerissen und an ihrer Stelle eine reine Barockkirche gebaut worden. So aber musste mit relativ wenig Geld ein barocker Charakter vorgetäuscht werden. Dies hat zur speziellen Prägung dieser Kirche geführt und ist eigentlich eine einmalige Leistung. Diese Neuschöpfung ist bei unserer Restaurierung respektiert worden.

Das Erscheinungsbild seiner Kirche ist für den Kirchgänger ja auch ein Stück Heimat.
Ja, und die Kirche ist ein sakraler Raum und nicht in erster Linie ein Museum. Die Restaurierung muss ja immer auch auf die Funktion des Objekts Rücksicht

nehmen, damit dieses Objekt nicht zu einem Museumsstück wird. Von diesem Blickwinkel her gesehen, kann die Restaurierung einer Kirche und ihrer Ausstattung zu einer Gratwanderung werden. Denn da steht auf der einen Seite das Heimatgefühl des Besuchers, der das Gewohnte liebt und dem ungewohnte Veränderungen ein Greuel sein können. Der durch vielfältige Befunde abgestützte, graue Anstrich auf den Sandsteinen der Fassade kann hierzu als Beispiel dienen. Auf der anderen Seite steht der Restaurator, der streng museal vorgehen und zugunsten der Überlieferung keine Ergänzungen an den Objekten zulassen, sondern Fehlstellen und formale Schäden (z.B. die fehlende Hand einer Figur) bestehen lassen möchte. Irgendwo zwischen diesen beiden Möglichkeiten ist der Weg für die Restaurierung einer Ausstattung zu suchen, die im religiösen Kult steht.

Die Restaurierung hatte also die Darstellung des Erscheinungsbildes der Kirche in einer bestimmten Epoche, nämlich im ausgehenden 18. Jahrhundert, zum Ziel. Wie sind denn die beiden Altäre, von denen wir eingangs gesprochen haben, seitdem verändert worden?

Bei der letzten Restaurierung (1887/88), in der Ära Kalenbach, sind die Rosa-Farbtöne aller Figuren mit Brauntönen übermalt worden. Vom Erhaltungszustand her gesehen, wäre eine solche Übermalung nicht notwendig gewesen. Sie muss den Grund in einem anderen, prüderen Kunstverständnis gehabt haben. Wir haben diesen Anstrich entfernt und die Fassung freigelegt, die der Entstehung, bezugsweise der Zusammenfügung der Altäre im 18. Jahrhundert zugehörig ist.

Beim *Sebastiansaltar* kam unter der Kalenbach'schen Fassung direkt die Bemalung zum Vorschein, die wir jetzt hervorgeholt haben. Der Altar war ja von Freitag, oder besser, von der Werkstatt Freitag so gebaut und gestaltet worden, wie er jetzt vor uns steht. Er wurde auch nicht verändert, als der Kreuzablösungsaltar danebengestellt wurde. Er war damals ja erst zehn bis fünfzehn Jahre alt, also "modern".[3)]

Hingegen sind die "alten" Figuren auf dem *Kreuzablösungsaltar,* die von aufgehobenen Altären übernommen worden sind und um die herum der Altar komponiert worden ist, bei der Schaffung dieses Altars im 18. Jahrhundert modernisiert worden.[4)] Auf die ursprüngliche, erste Malschicht dieser Figuren ist damals eine neue Grundierung und auf diese eine neue Fassung aufgetragen worden. Unter dieser jetzt sichtbaren Farbgebung aus dem 18. Jahrhundert besteht also noch eine andere Farbschicht, die diese Figuren aufwiesen, als sie noch auf ihren angestammten Altären standen.

Der markanteste Unterschied zwischen den beiden Altären besteht also darin, dass der Sebastiansaltar von der Werkstatt Freitag aus einem Guss geschaffen worden ist, während der Kreuzablösungsaltar aus Figuren anderer Altäre zusammengestellt ist. Bestehen sonst noch Unterschiede?

Kreuzablösungs- oder Rosenkranzaltar

Die beiden Altäre zeigen einen sehr unterschiedlichen Umgang mit dem Aufbau der Malschichten.

Die Grundierung, der sogenannte Kreidegrund (im Sinne eines Oberbegriffs für alle Grundierungen), besteht grundsätzlich aus Kreide oder Gips und Leim. Damit wurde die Oberfläche des Holzes für Figuren und Altargehäuse gestaltet. Noch im Mittelalter war deshalb nicht der Bildschnitzer, sondern immer der Fassmaler, der diesen Kreidegrund aufbrachte und die Figur bemalte, der wichtigere und besser bezahlte Handwerker. Die Art der Grundierung ist jeweils für eine Werkstatt typisch, und so ist auch die Geschichte der beiden beschriebenen Altäre daran ablesbar.

Die Werkstatt Freitag arbeitete bei ihren Altären, so auch beim *Sebastiansaltar,* noch mit relativ dichten, dicken Kreidegrundaufträgen und brachte dann eine Isolierung auf, die es dem Fassmaler erlaubte, auf eine ziemlich freche Art nass in Nass darauf zu arbeiten. Der Grundfarbton wurde dabei pastos aufgetragen. Lichter und Schatten und hellere Partien, wie zum Beispiel Finger- und Zehennägel, oder dunklere Stellen, wie das Wangenrot oder das Rot auf den Knien, wurden im noch nassen Zustand des Grundtones über diesen aufgetragen. Die Übergänge wurden verwischt und so optisch weicher. Dies führte zu sehr malerischen Details. Falls Sie in Ruhe und aus der Nähe den Sebastian betrachten, können Sie feststellen, wie sich die Knochen unter der Haut zart bläulich durchzeichnen oder wie das Blut aus den Wunden an der Oberfläche zu gerinnen beginnt. Dies sind malerische Details, die das Können des Fassmalers eindrücklich zeigen. In einer ähnlich malerisch fliessenden Art ist auch die Marmorierung des Altarschreines gestaltet.

Beim *Kreuzablösungsaltar* wurde auf den Kreidegrund ein deckender weisser Anstrich aufgebracht. Die Marmorierung wurde mit einer ganz dünnen Farbe aufgetragen und dabei der weisse Grund als durchgehende, verbindende Farbe einbezogen.

Wie ist ein solcher Altar überhaupt hergestellt worden?

Der Altarschrein ist, vermutlich nach den Angaben oder den Plänen des Bildhauers, von einem Schreiner im Kastensystem gefertigt worden. Die einzelnen Bretter sind meist nur sichtseitig gehobelt und mit Holznägeln und Heissleim zusammengefügt worden. Beim Aufbau der Kastenteile zum Altargehäuse wurden auch Schmiedeeisennägel verwendet.

Die Figuren sind aus einem Stamm, einem Ast oder auch aus einem aus einzelnen Brettern zusammengeleimten Block geschnitten worden. Im 18. Jahrhundert fanden in unserer Gegend meist Nadelhölzer für den Schrein Verwendung. Die Figuren und das Zierwerk sind häufiger aus Laubhölzern geschnitten.

Wie sieht der Arbeitsablauf einer Restaurierung konkret aus?
Der Arbeitsablauf einer Restaurierung gliedert sich in drei Etappen. Zuerst wird das Objekt im Auf- und Streiflicht untersucht. So können die ersten Informationen über die Malschicht und über deren Erhaltungszustand gewonnen werden. Kleine Schichtprobe-Entnahmen mit dem Skalpell, zum Beispiel an Fehlstellenrändern, werden unter dem Mikroskop untersucht. Sie zeigen den Schichtaufbau von der Grundierung bis zur jüngsten Oberfläche. So können der Farbschichtaufbau der originalen Fassung und die Übermalungen der nachfolgenden Zeiten abgelesen werden.

In einem zweiten Schritt werden, meistens von Kunstgeschichtlern, Akten über Entstehung und Geschichte des Werks studiert und so Entscheidungshilfen für die Bestimmung des Restaurierungsziels erarbeitet.

Sebastian vor dem Retouchieren

In der dritten Etappe folgt dann die praktische Arbeit am Objekt. Hier können, sollen und müssen die Erkenntnisse der Naturwissenschaften, Chemie, Physik und Biologie, beigezogen werden. Aufgrund von Analysen der Pigmente, der Bindemittel oder der Schäden können die Methoden für Freilegung, Konservierung oder Schadensbehebung bestimmt werden.

Die Marmorierung unserer Altargehäuse konnte mit Lösemitteln chemisch freigelegt werden. Die bräunliche Übermalung der Hautfarbe der Figuren wurde chemisch und mechanisch abgenommen.

Wieviel Zeit haben Sie für Ihre Restaurierungsarbeiten gebraucht?
Im ganzen um die 7500 Stunden, davon für den Sebastiansaltar allein etwa 3200 Stunden.

Wie viele Leute haben an der Restaurierung der Altäre und der Wand- und Deckenmalerei gearbeitet?
Im ganzen haben sieben Firmen mit zwölf Restauratorinnen und vierzehn Restauratoren an der Ausstattung der Kirche gearbeitet. Da ist es eigentlich ein Glücksfall, dass das Ergebnis so ganzheitlich ausgefallen ist. Aber die Hauptfarbigkeit ist durch die Marmorierungen der Altargehäuse gegeben. Sie

hatten alle dieselbe Überfassung mit Lack, der im Laufe der Zeit nachgebräunt war und der fast problemlos gelöst werden konnte.

Warum sind Sie Restaurator, was fasziniert Sie an Ihrem Beruf? Wie ist Ihr Bezug zum originalen Werk, das Sie bearbeiten?
Im Bezug zum originalen Werk liegt wahrscheinlich gerade ein Teil meiner Faszination: Das originale Werk steht mit seinem geschichtlichen, kulturellen und materiellen Umfeld im Zentrum jeder Restaurierung. Als Restaurator muss ich als absoluter Diener an dieses Werk herangehen. Ich muss mich also zu Beginn jeder neuen Arbeit neu darauf einstellen und mich dem Werk, an dem ich arbeite, vollkommen unterziehen. Während der Arbeit muss ich auch meine Methode immer wieder in Frage stellen können und, falls es das Objekt verlangt, die Arbeitsmethode ändern.

Also bestimmt eigentlich das Objekt und nicht primär das fachliche und kunstgeschichtliche Wissen des Restaurators den Weg. Der Restaurator muss sich vielmehr fragen, ob er das Objekt richtig verstanden hat?
Wir brauchen für unsere Arbeit zwar ein grosses und relativ breites Wissen; aber wir dürfen mit diesen Kenntnissen nicht an ein zu bearbeitendes Werk herangehen. Wenn ich mich mit einem Objekt zu befassen anfange, darf ich also eigentlich gar nicht wissen, welche Eigenschaften es theoretisch haben müsste, welche Besonderheiten erwartet werden können.

Theoretisches Wissen kann nämlich zur Behauptung führen, dass ein ungewöhnlicher, unerwarteter Befund gar nicht möglich wäre. Das Objekt sagt aber etwas aus. Wenn ich auf einen ungewöhnlichen Befund stosse, muss ich also weitersuchen, muss nochmals an das Objekt herantreten, um herauszufinden, ob sich der Befund bestätigt. Wenn wir nur aufgrund unseres Wissens etwas rekonstruieren und nicht auf das Objekt hören, verarmen wir. Die intellektuell eingegrenzte, geschichtliche Landschaft wird so immer eintöniger. Das Objekt ist jedoch für uns eine Urkunde, an der nicht radiert werden darf, nur weil gewisse Schriften möglicherweise nicht in unser Wissen passen.

Im Werk, das ich bearbeite, habe ich etwas vor mir, das mir eine gewisse Achtung abverlangt, mir eine gewisse Achtung auch abverlangen muss. Wenn wir bei der Arbeit etwas zerstören, eine ursprüngliche Aussage verändern oder beseitigen, ist diese für alle Zeiten verloren.

Für die Unterordnung unter das originale Werk erhalte ich ja auch sehr viel zurück. Ich kann mich bei meiner Arbeit so intensiv mit einem Kunstwerk auseinandersetzen wie eigentlich sonst niemand, ausser vielleicht denjenigen, die es ursprünglich geschaffen haben. Ich habe eine Figur über längere Zeit vor mir auf dem Arbeitstisch stehen. Ich sehe sie von allen Seiten, erkenne ihre Entstehung beim Bildhauer und kann die Arbeit des Malers verfolgen. So be-

Dominikus und Katharina von Siena vom Kreuzablösungsaltar während der Restaurierung

komme ich Einblick in ihr Werden und, wenn ich Glück habe, auch in ihre Geschichte und ihre Umgebung.

Ist denn Ihre Arbeit vorwiegend reproduktiv oder hat sie auch kreative Aspekte?
Die Kreativität liegt darin, im technischen Bereich die richtigen Fragen zu stellen und diesen Fragen nachzugehen, also zum Beispiel herauszufinden, welche Farbschicht freigelegt werden soll oder welche Arbeitsmethoden und welche Mittel dazu geeignet sind. Auch sollten Materialien, die wir zur Restaurierung brauchen, grundsätzlich reversibel sein. Es geht also darum, für ein Objekt, dessen Aufbau wir kennen, ein Konservierungsmittel zu finden, das seinen Zweck erfüllen kann, das aber jederzeit wieder reduziert werden kann, ohne dem Original zu schaden.

Was hat Sie bei der Arbeit in der Martinskirche besonders beeindruckt?
Der Erhaltungszustand der Altäre in der Martinskirche war ein seltener Glücksfall, der mich in seinen Bann gezogen hat.

Sebastiansaltar und Kreuzablösungsaltar stehen ja nur schon durch ihr Erscheinungsbild und durch ihre Aufstellung in der Kirche in einem wirkungsvollen Spannungsverhältnis. Sie sind aber beide in ihrem ursprünglichen Zustand in sich so kraftvoll, dass eine zurückhaltende Restaurierung möglich war.

Ihr guter Erhaltungszustand hat es möglich gemacht, die ursprüngliche Fassung des 18. Jahrhunderts freizulegen. Das jetzige Erscheinungsbild der Altäre ist also demjenigen des 18. Jahrhunderts sehr nahe. Wir haben es wirklich mit Originalen, und zwar mit qualitativ sehr hochstehenden, zu tun. Ich selbst konnte da eigentliche Restaurierungsarbeit leisten, nämlich diese Fassungen des 18. Jahrhunderts sichtbar machen und sie für die Zukunft erhalten.

Anmerkungen

[1] Zu den Altären vgl. auch Bossardt in NJB 1978, S. 75 ff.

[2] Johann Isaak Freitag, 1682-1734; Bildhauer, Ratsherr und Schultheiss in Rheinfelden. Er war Lehrling von H. Victor Scharpf und verheiratete sich 1707 mit dessen Tochter Catharina. Er lebte und arbeitete in Rheinfelden, im Haus zum Drachen, Marktgasse 30, das seine Frau von ihren Eltern geerbt hatte. (Regula Zweifel: Bildhauer Johannes Isaak Freitag, Zürich, 1975.) Catharina war die Nichte der im Jahre 1656 in Therwil verunglückten Maria Ursula Scharpf (Vgl. den Artikel von W. Stocker, hier S. 57 f.; vgl. zum Bildhauer Johann Isaak Freitag auch NJB 1973, S. 11-17; kurze Biographie und Werkliste.)

[3] Der heutige Sebastiansaltar ist 1736 in der Kirche aufgestellt worden (Bossardt in NJB 1978, S. 76).

[4] Der Kreuzablösungs- oder Rosenkranzaltar stammt vermutlich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Bossardt in NJB 1978, S. 79).

Hl. Antonius vom Kreuzablösungs- oder Rosenkranzaltar: Holz, farbig gefasst. Mitte 18 Jh.

Fachwörterverzeichnis

von Jürg Andrea Bossardt

al fresco
it. "in frischer Manier", gemeint ist auf frischem Kalkmörtel gemalt, dt. Freskomalerei.
Bei der um 1300 herum in Italien entstandenen Technik werden die Farben auf den frischen, noch feuchten Putz gebracht. Sie ziehen ein und sind nach dem Trocknen fest mit dem Mörtel verbunden (kein Abblättern). Fälschlicherweise werden oft Wand- und Deckengemälde ungeachtet der Technik als Fresken bezeichnet.

al secco
it. "in trockener Manier", gemeint ist auf trockenem Kalkmörtel gemalt. Die Farben werden auf den trockenen Mörtel appliziert. Bei Fresken häufig für Höhungen (Wangenrouge, Schattierungen etc.), Details und Korrekturen verwendet.
Vorteil: Es können auch Farben verwendet werden, die mit Kalk chemisch reagieren.
Nachteil: Blättern bei Feuchtigkeitseinwirkung gerne ab.

Altar
Kultisches Zentrum des Kirchenraumes, bestehend aus der Altarplatte (lt. *mensa)* und ihrem Unterbau (lt. *stipes.)* In der Frühzeit zelebrierte der Priester – gemäss der heutigen Regelung seit dem II. Vatikanischen Konzil – die Messe hinter dem Altar zu den Gläubigen. Mit der Zelebration zum Altar *(versus altare)* beginnt sich im Mittelalter das Altarretabel zu entwickeln.

Arkade
Von lt. *arcus* = Bogen, bogenförmige Maueröffnung, in Reihen als Öffnung zwischen Haupt- und Seitenschiff, auch im Städtebau vor allem in Südeuropa gebräuchlich.

ausstuckieren
Einen Raum mit Stukkaturen verzieren.

Bandfassung
Einfachste Art, ein Bauwerk mit malerischen Mitteln horizontal und vertikal zu gliedern. Daneben gibt es aufwendige Gliederungen, die vertikal –> Säulen oder –> Pilaster mit –> Basen und –> Kapitellen und horizontal profilierte –> Gebälke vortäuschen.

Bankdoggen
Seitenabschlüsse der Kirchenbänke gegen die Gänge, im Barock häufig reich mit Reliefschnitzereien versehen; auch *Bankwangen.*

Basen
Ez. Basis. Ausladender, profilierter Fuss von Säulen und Pfeilern als Überleitung zur Fussplatte, der sog. *Plinthe* (Druckverteilung!).

Beinhaus
lt. *ossarium*. Aufbewahrungsort für die Gebeine. Über lange Zeit genügten die Friedhöfe für die nur mässig schwankenden Bevölkerungszahlen. War der Friedhof vollbelegt, wurden jeweils die ältesten Gräber aufgehoben. Die noch nicht restlos verwesten Knochenteile, meist Schädel und Oberschenkelknochen, wurden dabei ins Beinhaus verbracht und die Schädel nicht selten dekorativ zu Schauwänden aufgerichtet als sichtbares Mahnzeichen der Vergänglichkeit *(memento mori* = gedenke des Todes).

Beschlagwerk
Vor allem im dt. und nl. Raum beliebte Schmuckform der Renaissance, die plastisch und malerisch an Fassaden und in Innenräumen, hier vornehmlich an Täfern, Türgewänden, Altären usw., beliebt war. Das Beschlagwerk täuscht aufgesetzte Eisenbeschläge vor; wenn dieses an den äusseren Enden aufgerollt erscheint, spricht man von sog. *Rollwerk.*

Canonicus
Mz. *Canonici;* Chorherr, Chorherren. Mitglieder eines Chorherrenstifts, die nicht nach Mönchsregeln, sondern nach den Richtlinien *(canones,* daher *Canonicus)* für gemeinsam unter den drei Ordensgelübden (Keuschheit, Gehorsam, Armut) stehende Kleriker leben. Wichtigste Aufgabe ist der gemeinsame Chordienst (daher Chorherren), daneben betätigen sie sich in der Seelsorge, der Schule oder als Wissenschafter etc.

Chorbogenwand
Wand, die Chor und Langhaus trennt; die Öffnung zwischen den beiden Raumteilen ist unabhängig vom oberen Raumabschluss meist bogenförmig begrenzt.

Chorherrenstift
Der Organisationsform der Domkapitel (Domstifte) bei den Bischofskirchen (Kathedralen) nachgebildete Gemeinschaft von Geistlichen. Im 13./14. Jh. entstanden sie häufig aus Klöstern und Pfarrkirchen mit zahlreicher Geistlichkeit und grossem Vermögen. Es gibt regulierte Chorherrenstifte mit gemeinsamem Vermögen und gemeinsamer Haushaltung und säkulare, in denen die Chorherren von den sog. *Pfründen,* Einkünften aus häufig von Adeligen geschenkten oder gestifteten (daher Stift) Gütern und Liegenschaften, leben.

Die Bewilligung zur Errichtung eines Chorherrenstifts erteilt der Diözesan-Bischof, dessen Jurisdiktion es unterstellt bleibt. Die Chorherrenstifte haben eine korporative Verfassung und bilden ein Kollegium (daher auch *Kollegiatstifte* genannt). Vorsteher des Stifts ist der Propst, daneben gibt es verschiedene weitere Ämter.

Rheinfelden war ein säkulares Chorherrenstift, das die selbstgewählten Chorherren und Pröpste vom Bischof bestätigen lassen mussten. 1406 trat das Stift diese Rechte an das Erzhaus Österreich ab und erhielt dafür die Rechte der Pfarrei Herznach. Da das Stift aus der Pfarrei hervorgegangen war, oblag ihm auch die städtische Seelsorge. Stadtpfarrer war der Dekan, neben dem Propst der zweithöchste Geistliche, der auch die Aufsicht im Chor führte. Weiter gab es in Rheinfelden den *Scholasticus* (Schulvorsteher), den *Custos* und den *Cantor* oder *Intonator*. Die wirtschaftliche Verwaltung lag in den Händen eines Laien, des Schaffners.

Chorpolygonkanten
Die durch das Aufeinandertreffen des *polygonalen* (vielseitigen), meist achteckigen Chorschlusses gebildeten Gebäudeecken.

Chorschranke
Abschrankung, Abtrennung zwischen –> Schiff und Chor, in der Frühzeit knie- bis brusthohe plattige Abschrankungen, z.T. übermannshohe Mauern; in der Gotik zur Hochblüte des –> Lettners entwickelt, später durch transparente, kunstvolle Gitterwerke (Chorgitter) ersetzt.

Draperie
Von frz. *drap* = Tuch. Effektvolle, ästhetisch wirksame Anordnung von Stoffbahnen.

Eckverband
Zur präziseren und stabileren Ausbildung von Gebäudekanten und -ecken; im Bruchsteinmauerwerk verwendete man oft gehauene Eckquader von horizontal-rechteckiger Form, die abwechselnd nach der einen und anderen Seite verlegt wurden. Die jeweils in die Betrachterebene eingebundenen Quader bezeichnet man demnach als *Binder*, die zur anderen Mauerfläche strebenden als *Läufer*.

einwölben
Einen Raum mit einem Gewölbe überspannen (versehen).

Fassung
Farbige Bemalung von Figuren und Architekturteilen, v.a. Altären, Kanzeln, Orgelprospekten etc.

Firnis
Schutzlackierung über Gemälden und anderen bemalten Flächen. Der Firnis dient als erneuerbare Schutzschicht und verleiht matten Anstrichen den erwünschten Glanz.

Fresko-secco-Technik
Wand- und Deckenmalereien in zweistufigem Verfahren –> al fresco und nachher –> al secco.

Gebälk
- Gesamtheit der Balken einer Deckenkonstruktion *(Balkenlage)* oder einer Dachkonstruktion *(Dachgebälk)*.
- In der antiken Architektur der aus mehreren Teilen zusammengesetzte horizontale Abschluss über den Säulen.

Gewände
Fenster-, Türgewände. Die gerade oder schräge Fläche *(Laibung)* zur seitlichen Einfassung einer Türe oder eines Fensters. Oft aus anderen Materialien als die angrenzende Wand, in der Regel Stein oder Holz. Verallgemeinernd für die ganze Fenster- oder Türeinfassung, bestehend aus Solbank (Sims) bzw. Schwelle und Sturz und den seitlichen Gewänden.

Gewölbeschale
Die eigentliche Rohkonstruktion des Gewölbes ohne Verzierungen (Malerei, Stuck etc.).

Gurtgesims
Gesims, das einem Gürtel gleich die Stockwerke eines Gebäudes voneinander abgrenzt.

Hohlkehle
Im Barock und später häufig angewandte Form der gerundeten Überleitung von der horizontalen Decke zur vertikalen Wand.

Kapitell
Von lt. *capitellum* = Köpfchen. Ausladendes Kopfstück einer Stütze (Säule oder Pfeiler).

Kredenz
Anrichte. Tisch oder Möbel, auf dem Speisen bereitgestellt werden. In der Renaissance zu prachtvollen Möbeln, z.T. mit grossen rückwärtigen Aufsätzen, entwickelt, verlor die Kredenz in unserem Jahrhundert sukzessive an Bedeutung und ist heute vollständig aus dem profanen Bereich verschwunden.

Im sakralen Bereich: Ort, wo die für das Messopfer benötigten Gerätschaften bereitgestellt werden.

Kreuzaltar
Unter dem Chorbogen (Trennung zwischen Schiff und Chor), wo meist auch ein Kreuz hing, plazierter, dem Hl. Kreuz geweihter Altar; in Pfarrkirchen in der Regel der für die Zelebration der Messe gebräuchliche Altar.

Langhaus
Teil der Kirche zwischen Westfassade und Querhaus (Querschiff) bzw. Chor. Wortbildung in Analogie zu der seit altchristlicher Zeit meist stark längsrechteckigen Form dieser Räume. Das Langhaus kann in mehrere Schiffe unterteilt sein.

Lesbarkeit
Der Kunsthistoriker spricht von Lesbarkeit in Zusammenhang mit Bildwerken, die wegen ihrer starken Beschädigung oder ihres fragmentierten Bestandes nur schwer in ihrem szenischen Gesamtzusammenhang deutbar sind.

Lettner
Von lt. *lectionarium* = Lesebühne. Brückenartiger Bauteil in gotischen Kirchen, der den Raum, der den Geistlichen vorbehalten ist, von demjenigen der nichtgeweihten Laien trennt. In der Regel steht der Lettner unmittelbar vor der Chorbogenwand im Schiff. Vom Lettner herab wurden Schriftlesungen gehalten.

Mit dem Aufkommen der Kanzel verloren sie ihre ursprüngliche Bedeutung. Häufig dienten sie zur Aufstellung von Orgeln, so auch in Rheinfelden. In der Barockzeit wurden für die Orgelaufstellung Westemporen gebräuchlich. Als unerwünschte Sichthindernisse zum Hochaltar wurden die Lettner seit dem Tridentinischen Konzil häufig entfernt.

Masswerk
Mit Zirkelschlag entworfene, ornamentale Unterteilungen im Bogenbereich gotischer Kirchenfenster. Masswerk deshalb, weil die Ornamente nicht freihand entworfen, sondern mit geometrischen Hilfsmitteln (Zirkel) gezeichnet werden.

Mörtel
Gemisch aus Wasser, Sand und einem Bindemittel zur Mauerschichtung von Haustein, Bruchstein, Backstein oder zur Herstellung von Verputz. Je nach hauptsächlichem Bindemittelanteil spricht man von *Kalk-* oder *Zementmörtel*. Zement als Bindemittel erscheint erst im späten 19. Jh. *Mörtelestrich:* ursprünglich eine oft mit Ziegelmehl rötlich eingefärbte Masse (v.a. vom 8. bis 11. Jh.) zur Belegung von Fussböden. Häufig als Belag von Böden in Dachräumen, ev. mit Tonplatten belegt, verwendet (Feuerdämmung), wird der Begriff *Estrich* in unseren Breitengraden verallgemeinernd für den Dachraum schlechthin verwendet.

Mörtelgussboden
Bodenbelag aus Mörtel gegossen, *Mörtelestrich.*

Orientierung
Die christliche Kirche ist, topographische oder durch andere Ursachen bedingte Abweichungen vorbehalten, mit dem Chor Richtung *Osten* orientiert. Entsprechend bezeichnet der Kunsthistoriker die meist als Haupteingangsseite ausgebildete Schmalseite des –> Langhauses als *West*wand, Westseite und die Längsseiten entsprechend als *Nord-* und *Süd*seiten.

Im Osten liegen, von uns aus gesehen, nicht nur Jerusalem und das Heilige Land, im Osten geht auch die Sonne auf. Von dort kommt das Licht, übertragen: die Erleuchtung. Deshalb ist seit dem Mittelalter an der, vom Gläubigen aus gesehen, im Osten befindlichen –> Chorbogenwand häufig die Verkündigung dargestellt. Im Westen, wo die Sonne untergeht und folglich das Reich der Finsternis und des Bösen liegt, ist in der Regel der Platz der Darstellung des Jüngsten Gerichts (Weltuntergang und Scheidung der Seligen und Verdammten).

Pilaster
Wandpfeiler. Nur partiell aus der Wand tretende Stütze von in der Regel quadratischem, rechteckigem oder polygonalem Grundriss mit Basis und Kapitell.

Polierweiss
- Glänzend weisse Oberflächenschicht aus leimgebundenem Bleiweiss oder Tonerden, die mit Achatsteinen glänzend poliert wird. Darunter wird wie bei Farbfassungen zuerst ein Kreidegrund gelegt.
- Nicht eingefärbte Stuckmasse, die analog zu –> Stuckmarmor geschliffen wird, bis die Oberfläche absolut glatt und damit glänzend ist.

Prospektpfeifen
Die sichtbar in den zum Raum abschliessenden Rahmen der Orgel (Orgelprospekt) gestellten Pfeifen. Prospektpfeifen können klingende Teile oder lediglich Zierelemente der Orgel sein.

Retabel
Altarretabel. Aus lt. *retabulum* = Rückwand gebildeter Begriff. Auf der dem Chor zugewandten Seite des –> Altars oder dahinter abgestellter architektonischer Aufbau mit flächigen Bildern oder plastischen Bildwerken. Im dt. Sprachraum oft schlechthin als Ausdruck für das ganze Ensemble aus eigentlichem Altar und Aufbau verwendet. Vgl. auch *Holzretabel.*

Rocaille
Nicht axialsymmetrische, aus den bizarren Muschelformen hergeleitete Schmuckform. In Frankreich als Stil für Möbel und Innendekoration entstanden, im süddt.-österr. Raum zum Architekturstil erweitert, wird das Epochenmerkmal als Rokoko zum Stilbegriff für den Spätbarock ab der Mitte des 18. Jh.
Barock, Rokoko: Wortschöpfungen des 19. Jh. für die damals als "entartete", dekadente Abwandlung der Renaissance angesehene Kunstform.

Säule
– Im Steinbau Stütze mit in der Regel kreisförmigem Querschnitt, nach oben verjüngt oder in der Mitte mit einer Schwellung *(Entasis).* Im Gegensatz dazu hat der *Rundpfeiler* weder Verjüngung noch Schwellung.
– Im Fachwerkbau jedes senkrechte Holz (Pfosten, Stiel, Ständer).

Schiff
Kirchenschiff. Längsrechteckiger Raum westlich des Chors bzw. Querhauses. Der Begriff entstand möglicherweise in Anlehnung an das aufwendige, an Schiffsrümpfe gemahnende Dachgespärre der in der Frühzeit meist offenen Kirchendachstühle.

Kirchen können einschiffig oder mehrschiffig sein, wobei der Begriff *mehrschiffig* auch im Profanbau angewendet werden kann. Mehrschiffige Bauten sind in der Regel symmetrisch in *Mittel-* oder *Hauptschiff* und *Seitenschiffe* oder *Abseiten* gegliedert.

Schlämme
schlämmen, von Schlamm. Schlammartig wässrige Lösung, bis zur Herstellung von modernen synthetischen Farben meist kalkgebundener Fassadenanstrich. Wie der Putz die Schutzschicht für das Mauerwerk bildet, ist die Schlämme die Schutz- und Verschleissschicht für den Putz. Mit Zusätzen von gebrannten und ungebrannten Erden konnten gelbliche bis grünlich-olive oder rötliche bis bräunliche Farbtöne erzielt werden. Stark buntfarbene Anstriche waren vor der Erfindung synthetischer Farben um die Jahrhundertwende nur unter Beimischung meist kostspieliger Farbpigmente erreichbar. Von daher rührt die einst einheitliche farbliche Erscheinung unserer Altstädte trotz Bauten aus verschiedenen Stilepochen. Vgl. auch *Kalkschlämme.*

Schleierbretter
Aus Brettern hergestellte, durchbrochen geschnitzte Zierelemente, die das obere Ende der –> Prospektpfeifen abdecken. Schleierbretter kommen in der entsprechenden Stilform von der Gotik bis ins 19. Jh. vor.

Scholasticus
Lehrer. Titel des Chorherrn, dem die Leitung der Stiftsschule übertragen war.

Seitenbärte
Aus Brettern durchbrochen geschnitzte Zierelemente als seitliche Abschlüsse von Altären und Orgelprospekten von der Gotik bis ins 19. Jh.

Sockelpartie
Die vom Boden aufsteigenden Mauerteile längstens bis zum Ansatz der Fenster.

Sockel: Aufgemalter oder über die Fassadenflucht vorspringender horizontaler Streifen am Boden, auf dem optisch das Gebäude zu stehen scheint.

Stuck
Mit Wasser oder Leimwasser angemachter Gipsmörtel, ev. mit verschiedenen Zusätzen wie Kalk, Sand, Kälberhaaren, die seine Eigenschaften verändern.

Als Trägerschicht dienen Mörtel, Lattenroste oder Schilfmatten. Das Material eignet sich besonders für freigeformte Dekorationen und zum Ziehen von Profilen mit Hilfe von Schablonen (meist aus Birnbaumholz). Stuck ist in der Regel nicht wetterfest.

Stuckmarmor
Aus verschieden eingefärbter Stuckmasse zusammengesetzte Verkleidung von Bauteilen, die geschliffen und poliert wie Marmor aussieht. Das aufwendige Verfahren kommt ab der Barockzeit häufig an Säulen, Altären, Kanzeln etc. zur Anwendung. Der in Italien entwickelte Stuckmarmor ist häufig teurer als Marmor, gestattet aber farbliche Effekte, die so natürlicherweise in den Äderungen von Marmor nicht vorkommen.

Putten vom Sebastiansaltar

Stukkaturen
Zierformen und Bildfeldeinrahmungen aus Stuck, Stuckmasse.

Suppedanium
Mz. Suppedanien. Trittpodeste vor dem Altar. Symbolhaft hebt sich der Altar dadurch vom Geschehen in seiner Umgebung ab (Liturgie).
(Ebenso ist der den Geistlichen vorbehaltene Chor vom Laienraum durch eine oder mehrere Stufen getrennt.)

Tafelmalerei
Malerei, deren Trägermaterial Holztafeln sind, die im Gegensatz zur Wand- und Deckenmalerei nicht fest mit dem Bauwerk verbunden sind. Die Bildwerke der Spätromanik und Gotik waren ausschliesslich auf Holzbretter (Tafeln) gemalt. Erst mit Beginn der Renaissance begannen die auf Rahmen gespannten Leinwandbilder die Holztafeln zu verdrängen, wobei der Begriff Tafelmalerei diese Gattung ebenfalls einschliesst.

ummanteln
Bildhaft für Verkleiden, mit einer zweiten Schicht Umgeben.

unterfangen
Ein Gebäude oder einen Bauteil (z.B. eine Decke) mit einer darunter angebrachten Konstruktion versehen. Der Grund dafür kann sowohl in der statischen Sicherung liegen als auch rein ästhetischen Bedürfnissen entspringen wie hier in St. Martin.

Verblendung
Blende. Ein dem Mauerwerk zum Zweck der Dekoration oder Gliederung hinzugefügtes architektonisches Motiv (z.B. Blendbögen, Blendarkaden).

volumetrisch
Auf das Volumen bezogen.

Vorzeichen
Vorhalle. Nicht in den Baukörper integrierter Vorbau als Witterungsschutz bei Eingängen. Im Gegensatz zum Vordach ist das Vorzeichen in der Regel gemauert und immer am Boden abgestützt. Erstreckt sich der Vorbau über die ganze Fassadenbreite oder ist der Eingangsbereich nischenartig in den Baukörper eingetieft, spricht man immer von Vorhalle.

Liste der an der Restaurierung Beteiligten

zusammengestellt von Jürg Andrea Bossardt

Aussenrestaurierung

Bauherrschaft:
Christkath. Kirchgemeinde, vertreten durch die *Baukommission:* Alfred Herzog, Präsident und Präsident der Kirchgemeinde, Friedrich Waldmeier, Vizepräsident, Jürg Andrea Bossardt, Hans Gersbach, Bruno Häusel, Jürg Hohler (teilweise), Alfred Jobin, Pfarrer (Protokolle), Marguerite Jobin, Dr. Christian Klemm, Chris Leemann, Willi Siefert, Arnold Zahner

Denkmalpflegerische Fachbegleitung:
Fritz Lauber, eidg. Experte, Vizepräsident der Eidg. Kommission für Denkmalpflege (EKD)
Dr. Peter Felder, kantonaler Denkmalpfleger, Mitglied EKD
Dr. Peter Hoegger, Kunstdenkmälerinventarisator (teilweise)
Dr. Bruno Mühlethaler, Konsulent EKD, Farbuntersuchungen

Für den archäologischen Bereich:
Dr. Martin Hartmann, Kantonsarchäologe, Peter Frey, Grabungstechniker

Ausführende:
Projektverfasser und Leiter der Restaurierung:
Theo Rimli, dipl Arch. ETH/SIA, Aarau, Mitglied EKD

Restauratoren:
Franz Bilgerig, Wettingen: Stukkaturen im Vorzeichen
Bruno Häusel, Rheinfelden: Rocaillenmalereien an den Chorfenstern, Stuckfassung im Vorzeichen, Farbuntersuchungen (zusammen mit Dr. Mühlethaler)

Handwerker:
Baumeister- und Gerüstearbeiten: Arbeitsgemeinschaft A. Mergenthaler AG, Rheinfelden, Gebr. Ceresola AG, Magden, G. Müller AG, Rheinfelden
Beleuchtung: BAG, Turgi
Bleiverglasung: Bühlmann Metallbau, Wauwil, Rigassi & Cie., Rheinfelden
Blitzschutz: Greiner AG, Rheinfelden
Dachdeckerarbeiten: A. Windlin AG, Rheinfelden (Langhaus), H. Gamper, Rheinfelden (Chor)
Malerarbeiten: M. Fleig, Rheinfelden, F. Zumsteg, Rheinfelden, K. Meier, Rheinfelden (Wetterfahne mit Vergoldungen, in Zusammenarbeit mit Fa. Mäder, Andelfingen), J. Meyer AG, Rheinfelden (Turmkreuz)
Spenglerarbeiten: Gersbach AG, Rheinfelden
Steinhauerarbeiten und Abgüsse der Plastiken an der Vorhalle: B. Egger, Mellstorf
Turmuhr: J. Muri, Sursee, Ruther AG, Rheinfelden (el. Installationen)

Innenrestaurierung

Bauherrschaft:
Christkath. Kirchgemeinde, vertreten durch die Baukommission und die Orgelkommission:

Baukommission:
Hansjörg Gersbach, Präsident, Bruno Häusel, Vizepräsident, Jürg Andrea Bossardt, Dr. Antoinette Habich, Jürg Hohler (Protokolle), Alfred Jobin (Pfarrer 1962-1990), Marguerite Jobin, Dr. Christian Klemm (teilweise), Markus Kym, Roland Lauber (Pfarrer seit Mai 1991), Christoph Schuler, Arnold Zahner

Orgelkommission:
Kurt Huber, Präsident, Camille Buchmann, Dr. Caesar Klemm, Theo Mattmüller, Dr. Richard Roth

Denkmalpflegerische Fachbegleitung:
Prof. Dr. Alfred A. Schmid, eidg. Experte, Präsident der EKD (1964-1990)
Alois Hediger, eidg. Experte, Mitglied EKD
Dr. Peter Felder, kantonaler Denkmalpfleger (1962-1991), Mitglied EKD
Alexander Schlatter, kantonaler Denkmalpfleger seit März 1991
Jürg Andrea Bossardt, Adjunkt Denkmalpflege ab 1991
Dr. Peter Hoegger, Kunstdenkmälerinventarisator
Rudolf Bruhin, Konsulent EKD, Orgeln
Dr. Bruno Mühlethaler, Konsulent EKD, Farbuntersuchungen

Für den archäologischen Bereich:
Dr. Martin Hartmann, Kantonsarchäologe, Peter Frey, Grabungstechniker

Ausführende:
Projektverfasser und Leiter der Restaurierung:
Theo Rimli, dipl. Arch. ETH/SIA, Aarau, Mitglied EKD

Restauratoren:
H.A. Fischer AG, Bern (Wand- und Deckenbilder Chor und Mittelschiff)
Hagenbuch Söhne, Oberlunkhofen (Kalkfassung der Stukkaturen und Malerarbeiten am Holz in Ölfarbe)
Bruno Häusel, Rheinfelden (Kreuzablösungsaltar, Sebastiansaltar, Xaveraltar)
L. Knöchel + A. Pungitore AG, Littau (Stukkaturen Langhaus)
F. Lorenzi AG, Zürich (Marienaltar in der Liebfrauenkapelle, Kreuzwegstationenbilder)
R. Manger, Rheinfelden (Altar aus dem Spital zum Hl. Geist, Evangelistensymbole und Vergoldungen an der Kanzel, Oberblatt des Fridolinsaltars)
X. Reichmuth, Luzern (Ewiges Licht, Kerzenleuchter)
Schüpfer & Bühler, Luzern (Stukkaturen im Chor, Stuckmarmor an Dreikönigsaltar, Anna-Altar, Kanzel, Zelebrantensitz, Kredenz)
X. Stöckli Söhne AG, Stans (Hochaltar, Kreuzaltar, Dreikönigsaltar ohne Stuckmarmor, Anna-Altar ohne Stuckmarmor, Taufstein, Altarbild aus dem ehemaligen Kapuzinerkloster)
U. Voegeli + W. Boeschenstein, Menziken (Fridolinsaltar ohne Oberblatt)
F. Walek, Rheinfelden (Deckenbilder Seitenschiffe, Chorgitter, Kapellengitter, Vergoldungen an Zelebrantensitz und Kredenz)

Neue Ausstattungsteile:
Ambo: P. Weiland & Co., Kunstschlosserei, Basel
Orgeln: Metzler + Söhne, Dietikon (neues Werk Hauptorgel und Restaurierung Chororgel)
Taufstein: N. Strasser, Steinbildhauer, Rheinfelden

Handwerkerarbeiten:
Akustikanlage: H. Baumann + Co., Uitikon-Waldegg, Ruther AG, Rheinfelden (el. Teil)
Baumeisterarbeiten: Arbeitsgemeinschaft A. Mergentaler AG und K. Obrist AG, Rheinfelden
Baureinigung: K. Huber, Magden, E. Schaub, Möhlin
Gerüstarbeiten: G. Müller AG, Rheinfelden, Pamo Gerüste AG, Zetzwil
El. Installationen: Rechsteiner AG, Rheinfelden
Flachgipserarbeiten: M. Geissberger, Rheinfelden
Flachmalerarbeiten: M. Kaeser, Rheinfelden, Hagenbuch Söhne, Oberlunkhofen, F. Zumsteg, Rheinfelden
Heizung: Gersbach AG, Rheinfelden (Warmwasserbodenheizung), Starunity AG, Au ZH (el. Sitzbank- und Fensterbankheizung)
Holzbeizarbeiten: Hagenbuch Söhne, Oberlunkhofen, J. Roos, Aesch LU
Holzschnitzarbeiten: G. Grolimund, Walterswil
Isolierungsarbeiten: Ampus AG, Mutschellen (Decken), Isotech AG, Basel (Boden), Robit Isolierungen, Männedorf (Boden), SAP Baustoffe und Bauchemie AG, Winterthur (Mauerwerk)
Schreinerarbeiten: W. Spielmann AG, Magden
Sicherheitsanlagen: Cerberus AG, Pratteln (Brandmelde- und Wertschutzanlage), Ruther AG, Rheinfelden (el. Teil)
Steinhauerarbeiten: B. Egger, Mellstorf (Steinböden)
Textilarbeiten: R. Häusel, Rheinfelden (Teppiche, Vorhänge, Absperrkordeln)
Zimmerarbeiten: Lützelschwab AG, Möhlin (allg. Zimmerarbeiten, Bodenbeläge aus Holz)

Stuckputto vom nördlichen Chorgitterpostament, vermutlich vom Holzbildhauer Michael Ackli 1770