Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 31 (1974)

Heft: 2

Artikel: Die spätgotischen Steinplastiken von Hochsal bei Laufenburg

Autor: Reinle, Adolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166159

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: 13.07.2025

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

Die spätgotischen Steinplastiken von Hochsal bei Laufenburg

von Adolf Reinle

Abb. 1 Die Kirche in Hochsal von Südosten

Der Standort

Unweit von Laufenburg erhebt sich auf einer vorgeschobenen Terrasse des Schwarzwaldes die Pfarrkirche von Hochsal, deren hochragender Turm das Rheintal weithin wahrzeichenhaft beherrscht (Abb. 1). Hochsal war ein wichtiger Ort des durch seine Bauernverschwörungen des 18. und 19. Jahrhunderts – die sogenannten Salpeterer – bekannt gewordenen Hotzenwaldes. Ein Teil des Ortsgebietes war Grundherrschaft des Stiftes Säckingen. Insbesondere aber war die Pfarrkirche St. Pelagius – vielleicht seit fränkischer Zeit – Eigenkirche dieses Stiftes. Als Urpfarrei umfaßte sie einen großen Sprengel, dem bis Ende des 17. Jahrhunderts ein Dutzend Dörfer und Weiler angehörten[1].

Das allein schon mag die außergewöhnliche Gestalt der Kirche und den Reichtum ihrer Ausstattung erklären. Es kommt dazu, daß sie zugleich auch mit dem Grab der hl. Mechtildis das Ziel einer regionalen Wallfahrt war. Es muß daher zuerst einiges darüber gesagt werden.

Die Pfarrkirche von Hochsal, ein mittelalterlicher, im Innern barockisierter Bau, ist eine dreischiffige Basilika mit Chorturm. Der Typus könnte vielleicht durch die ja in der selben Kulturlandschaft stehende Stifts- und Wallfahrtskirche St. Verena in Zurzach angeregt sein, indem man so die lokale Heilige auf analoge Weise baulich ehren wollte. Ohne eine Bauuntersuchung, die anläßlich einer Renovation stattfinden müßte, kann nur wenig über die Entstehungszeit ausgesagt werden. Die fünf Arkadenpaare sind spitzbogig, aber ihre «Säulen» sind spätestens im Barock durch Abspitzung aus Rechteck- oder Rundpfeilern gewonnen worden. Der längsrechteckige, mit einem Satteldach schließende Chorturm ist im zweitobersten Geschoß ost- und westwärts mit je zwei Maßwerkfenstern des 14. oder 15. Jahrhunderts ausgestattet, im obersten Geschoß süd- und nordwärts mit einfachen Spitzbogenfenstern. Das einzige Fenster des Altarraums, an der Südflanke, ist spitzbogig. Die Befensterung des Langhauses ist barock erneuert.

Am Ende des Mittelschiffs steht der Kreuzaltar. Hinter ihm, die vierstufige Chortreppe unterbrechend, öffnet sich eine wegen ihrer Niedrigkeit nicht betretbare, tonnengewölbte kleine Gruft. In ihr steht der steinerne Sarkophag der hl. Mechtildis[2]. Mit 72 cm Breite, aber nur 153 cm Länge gibt er sich als Reliquienschrein, nicht als ursprünglicher Begräbnissarg zu erkennen. Er ruht auf sechs an den Kanten abgefasten Sockeln, die Deckplatte ist dachförmig. Jegliche Profilierung, Dekoration

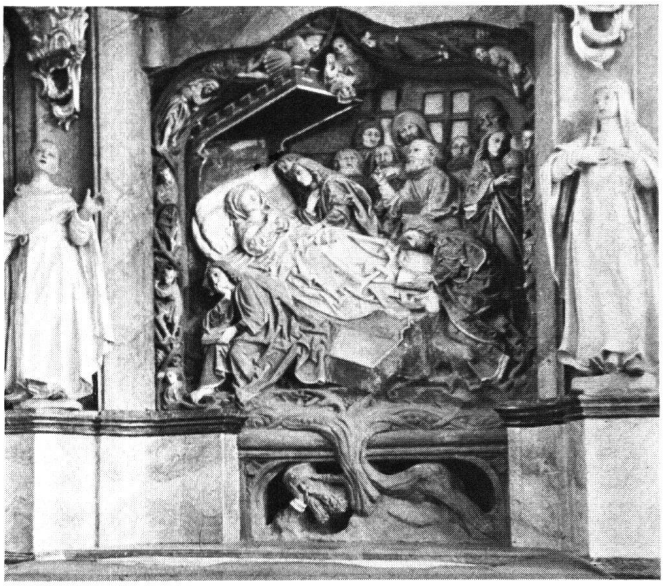

Abb. 2 Hochsal: Der Marienaltar, Ende 15. Jh. und um 1770/79. Ganze Höhe inklusive Predella 190 cm, Breite 142 cm

Abb. 3 Hochsal: Marienaltar, Schrein mit Mariäend und Stammbaum Jesse

Abb. 4 Hochsal: Marienaltar, Detail, Tod Mariä

oder Inschrift fehlt. Der Typ ist frühmittelalterlich; er hat aber sicher lange nachgelebt. Es ist hier nicht der Ort, auf dieses interessante Heiligengrab einzugehen. Festgehalten sei, daß die Kirchenvisitationsprotokolle von 1625 und 1674 die Wallfahrt zu ihm erwähnen. Eine ganz lokale Heilige hat nach diesen spärlichen Quellen auf dem Hochsaler Friedhof (in coemeterio) gelebt. Es handelt sich also um eine Rekluse, wohl hochmittelalterlicher Zeit.

Die Barockisierung ging, wie meistens, in Etappen vor sich; zuerst Teillösungen, dann ganzheitliche Umgestaltung. Pfarrer Fidel Schmid, ein aus Säckingen stammender heiligmäßiger Büßer, stiftete während seiner Amtszeit (1741–1769) einen Tabernakel, Kreuzwegstationen und die Statuen von St. Josef und St. Johann Nepomuk. Sein Nachfolger Simon Kessler (1770–1779) behielt die Residenz als Kanonikus in Säckingen und betrieb mit den so anfallenden vermehrten Mitteln die Barockisierung des Kirchenraumes zu Hochsal[3].

Bei dieser Neugestaltung blieben zwei gotische Bildhauerarbeiten aus gelbem Sandstein wenigstens in ihrem Kernstück am angestammten Ort erhalten: Das Sakramentshäuschen an der Nordwand des Chores und der Schrein des Marienaltars am Ostende des nördlichen Nebenschiffes. Unberührt von jeglicher Erneuerung erhielten sich in der bescheidenen rechteckigen Friedhofkapelle nördlich der Kirche der Ölberg und der Steinaltar der hl. Anna.

So kommt es, daß wir in Hochsal gleich vier eigenwillige Werke spätgotischer Steinplastik finden. Sie sind kaum bekannt und kunstwissenschaftlich nicht bearbeitet worden. Das Folgende soll deshalb eine bildliche und beschreibende Edition dieses seltsamen und ungewohnten Ensembles sein. Stilistische und schulmäßige Einordnungen sollen nur ganz behutsam angedeutet werden. Wichtiger ist zunächst eine Bekanntmachung der Denkmäler[4].

Der Marienaltar im nördlichen Nebenschiff

Das Rokoko-Retabel des Marienaltars an der Stirnwand des nördlichen Nebenschiffs ist ad hoc in eigener Weise gestaltet. Zwischen den in dieser Zeit beliebten Statuen von Dominikus und Katharina von Siena ist anstelle eines Mittelbildes die Altarwand unterbrochen, um den Blick auf das spätgotische Steinretabel freizugeben. Wie dieses gerahmt ist oder war und wie es eigentlich in der Mauer sitzt, läßt sich ohne vorübergehende Entfernung des Barockaufbaus nicht sagen (Abb. 2–5).

Das annähernd quadratische, oben in flachem Kielbogen geschlossene Relief des Marientodes wird von einer Borte gerahmt, die den Stammbaum Jesse darstellt und von der darunter in einer Art Predella ruhenden Gestalt des Stammvaters ausgeht. Das Ganze ist im Barock und wohl auch später nochmals bunt bemalt worden, ohne

Abb. 5 Hochsal: Marienaltar, Detail, Jesse

Zweifel auf Grund älterer Polychromie. Der bildhauerische Bestand ist aber offensichtlich nie berührt, überarbeitet oder ergänzt worden. Größere Fehlstellen sind vor allem an der Gestalt des Jesse und unten an der Borte rechts zu konstatieren. Im übrigen ist die Bewahrung den Umständen entsprechend vorzüglich.

Das ikonographische Schema des Marientodes gehört zum Typ, wie er vor allem in Abwandlung eines Stiches von Martin Schongauer (L. 16) weite Verbreitung fand. Das Bett mit der sterbenden Gottesmutter steht schräg im Raum. In freier Gruppierung die Schar der Apostel, zum größten Teil im Hintergrund. Der Lieblingsjünger Johannes beugt sich zu Maria, Petrus mit gekreuzter Stola erhebt segnend die Rechte, ein weiterer Apostel kniet, in einem Buche lesend, zu Füßen des Bettes, am rechten äußern Rand hält ein anderer das Rauchfaß hoch, in der vordern linken Ecke sitzt ein vereinzelter Jünger, das Haupt in die Hand gestützt, also mit dem mittelalterlichen Gestus der Trauer. Im Scheitel des Bogens schwebt die Halbfigur Gottes mit Marias Seele in Gestalt eines kleinen Mädchens.

Die patriarchalische Gestalt Jesses ruht mit aufgestütztem langbärtigem Haupt, das ein hochkrempiger Hut bedeckt (Abb. 5). Die Wurzel Jesse ist hier ein Weinstock, der aus der Predellanische über die Basiskante wuchert und sich in je zwei Stränge teilt, in deren regelmäßigen Zwischenräumen sich total zehn Figürchen der Vorfahren Christi tummeln.

Wenn wir eine formale Charakterisierung versuchen wollen, so zeigt sich ein stilistischer Unterschied zwischen dem Marientod und dem rahmenden Jessebaum. Das

Abb. 6 Hochsal: Sakramentshäuschen. Höhe des erhaltenen Rahmens 180 cm, seine Breite 108 cm, Höhe der Statuetten 48 cm

ist zunächst sicher auf die verschiedenen Vorbilder zurückzuführen; denn das Thema der hl. Sippe ist ja hier in eher ungewöhnlicher Weise mit der Darstellung des Marientodes vereint, mit der sie sonst kaum erscheint. Das Rahmenmotiv weist in unserem Falle altertümlichere Züge auf. Das Haupt Jesses erinnert letztlich an so viel ältere Typen, wie Multschers Figuren am Rathaus von Ulm 1429/30 (TRIPPS: *Multscher*, Abb. 22, 28, 29), die zierlichen Gestalten im Rebgewinde gemahnen an die tänzerischen Figuren, die um 1460/80 in Mode waren. Beim Marientod tendiert der Meister nach individueller Charakteristik der Köpfe. Die Hände sind rundlich schmal und laufen in spitzen Fingern aus; sie sind weich geformt. Die Stoffmassen insbesondere der Bettdecke und der Mäntel sind in kleinteilige Knitterfalten gelegt. Die Anwendung dieses prickelnden, lebhaften Motivs gelingt dem Bildhauer nicht an allen Partien gleich gut. Mit Sicherheit bringt er es bei der Gottesmutter und dem vorn sitzenden trauernden Apostel zur Geltung. Mißlungen hingegen ist die Faltenkomposition am Mantel des zu Füßen des Bettes Knienden. Nicht auszuschließen ist freilich hier eine leichte Überarbeitung zufolge späterer Zerstörungen, welche das Relief gerade in dieser Partie aufweist.

Alles in allem weisen die stilistischen Elemente eher auf das ausgehende 15. als auf das beginnende 16. Jahrhundert.

Direkte Dokumente zur Entstehung dieses Retabels fehlen. Ohne Zweifel zeigten die beiden kleinen Schilde in den Rahmenzwickeln der Predella einst die Wappen des oder der Stifter; vielleicht lassen sich von ihnen sogar noch Farbreste freilegen. Dazu kommt ein eventuell über den Zeitpunkt der Entstehung Aufschluß gebendes Aktenstück. Als am 26. April 1486 der bisherige Pfarrer von Hochsal, Felix Salczmann (erwähnt als solcher schon

Abb. 7 Martin Schongauer: Veronika mit dem Antlitz Christi, Kupferstich

Abb. 8 Hochsal, Friedhofkapelle: Ölberg mit Totenleuchte. Einige Maße: Grundfläche der Gesamtanlage 482:252 cm, Höhe des Podestes 173 cm, Höhe der Totenleuchte 461 cm, Höhe der Christusfigur 185 cm

1463 und 1476), sein Amt an Petrus Fridberg, bisher Kaplan des St.-Blasius-Altars im Konstanzer Münster, übergab, zahlte ein jeder ein Pfund Denare an den Altar der Muttergottes in Hochsal[5]. Das ist nur die Summe eines Trinkgeldes, kann jedoch durchaus in Zusammenhang mit der Errichtung eines neuen Retabels stehen.

In seinen «Notitia wegen der pfarrey Hochsell» berichtet Pfarrer Leodegar Beutler (1673–1679) gegen Ende seiner Amtszeit über Sachen und Bräuche. Das Verzeichnis der Altäre der Kirche nennt: 1. Hochaltar mit den Patronen Dreifaltigkeit, Maria, Pelagius und Oswald. – 2. Rosenkranzaltar zu Ehren der Muttergottes. «Er ist ganz aus Stein geschnitten.» – 3. Antoniusaltar, SS. Peter und Paul geweiht. – 4. Kreuzaltar[6]. Die beiden Nebenaltäre haben also typisch barocke Benennungen bekommen. Aus dem Mariäend-Altar wurde kurzerhand ein Rosenkranzaltar, was sich ja auch in der Beifügung der Statuen von SS. Dominikus und Katharina von Siena äußert.

Sein älterer Kult erhielt sich aber weiter. Noch 1892 konnte der damalige Pfarrverweser Stephan Moser in einem Zeitungsartikel darüber schreiben: «Der Marienaltar wurde von weither von Wallfahrern besucht zur Erlangung einer glücklichen Sterbestunde. Im Jahre 1500 wurde eine Anna-Bruderschaft gegründet, deren Mitglieder der Kirche viele Stiftungen machten. Sie ließen beim Muttergottesaltar eine zierliche Tafel mit den Namen der Mitglieder anbringen, damit ‹alle Brüder und Schwestern gegenwärtig und künftig an ihrem letzten End im wahren christlichen Glauben erfunden werden›[7].» Von der Tafel und seinen andern Unterlagen fehlt jede Spur. Es wird aus diesen Mitteilungen aber deutlich, daß die Erhaltung des gotischen Retabels nicht allein oder vielleicht überhaupt nicht künstlerischen Gründen zu verdanken ist, sondern dem Kult, der daran haftete.

Wir besitzen im übrigen in der Luzerner Hofkirche eine auffallende Parallele[8]. Schon in der romanischen Kirche stand am Ostende des nördlichen Nebenschiffs ein Marienaltar. 1464 gründeten Laien aus der Stadt eine Mariäend-Bruderschaft und übernahmen nicht allein den Unterhalt des Altars, sondern ließen daneben ein großes Fenster mit dem Marienleben malen und legten draußen auf dem Friedhof gleich dabei auch einen besonderen

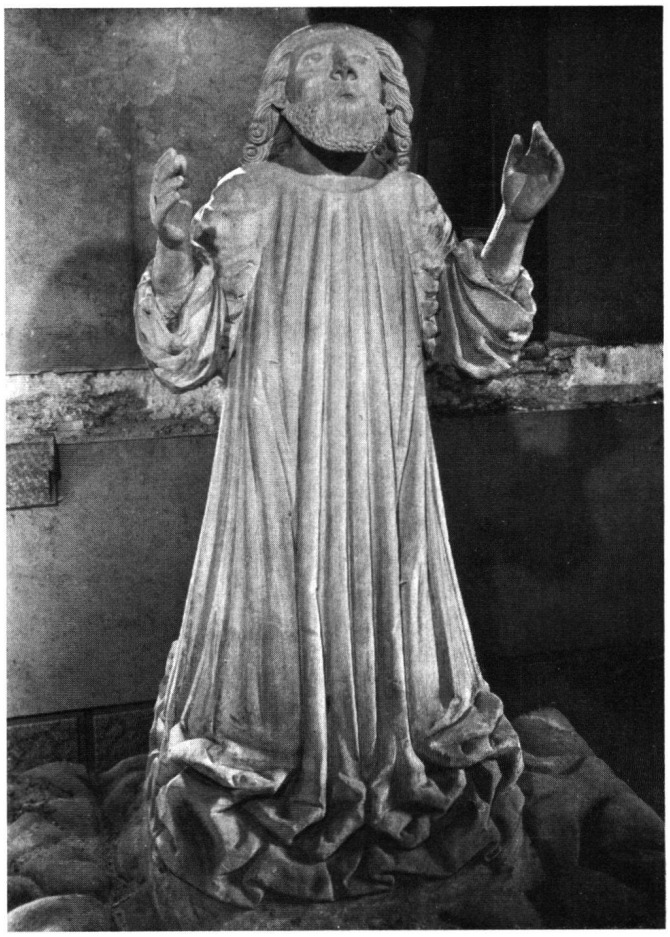

Abb. 9 Hochsal, Friedhofkapelle: Ölberg, Christusfigur

Abb. 10 Hochsal, Friedhofkapelle: Ölberg, Engel mit Kelch und Kreuz

Begräbnisplatz für die Bruderschaftsmitglieder an. Um 1501 ließ sie ein neues Retabel erstellen. Dieses wurde – bezeichnenderweise als einziger großer Gegenstand – beim Brand der Hofkirche 1633 gerettet. Die gotische Schreingruppe des Marientodes wurde dem in der neuen Kirche nach 1640 durch Niklaus Geisler errichteten frühbarocken Mariäend-Altar eingefügt.

Das Sakramentshäuschen

Das Sakramentshäuschen an der Nordwand des Chores gehört zu jenem Typus, welcher als Wandtresor gänzlich in die Mauer eingetieft ist, aber als Rahmung die Gestalt der Turmmonstranz verwendet, wie sie die freistehenden Sakramentshäuser der Spätgotik lieben (Abb. 6).

Das hochrechteckige Gelaß ist noch immer mit dem ursprünglichen dichtmaschigen Eisengitter aus diagonalen Vierkantstäben und dem alten Schloß versehen. Am oberen Gitterrahmen befindet sich ein plastisches Schildchen, das wohl das Meisterzeichen trug. Die schräge Sohlbank des Gehäuses ruht in der Mitte auf einer polygonal vorspringenden Konsole mit Baldachinmotiv und ist entsprechend vorgekröpft; ob aus praktischen Gründen – zum Aufstellen einer Monstranz – bleibt fraglich. Ob einst ein Wandpfeiler das Gehäuse optisch stützte, ist ohne Entfernung des Verputzes nicht abzuklären. Beidseits des Rahmens, den geschraubte Basen und mehrteilige Sockel mit Durchdringungen charakterisieren, stehen auf kurzen geschraubten Säulen und unter würfelhaften Baldachinen die zierlichen Statuetten des Kirchenpatrons St. Pelagius und des Nebenpatrons St. Oswald. Die Bekrönung bildet ein baldachinhaft vorbauchender Kielbogen mit Krabben und eigenwilligen, zu Bändern verformten Nasen. Im Tympanon schwebt das Schweißtuch der Veronika mit dem flach reliefierten, klassisch ruhigen Antlitz des Erlösers. Die zierliche, das Tuch haltende Veronika wird erst bei näherem Zusehen im Schatten des Bogens sichtbar. Als Vorlage dürfte ein Stich Martin Schongauers gedient haben (L. 71), der hier freilich aus Platzgründen stärker abgewandelt wurde als zum Beispiel an einem Schlußstein in Isenheim und am Westportal der Stiftskirche in Baden-Baden[9]. Zu Seiten des Schweißtuchs zwei Wappenschilde, heraldisch rechts der österreichische Bindenschild, links das Wappen des Ludwig Hornegk von Hornberg, des 1512 bezeugten Verwesers der Markgrafschaft Baden-Hachberg, die im 15. und 16. Jahrhundert Rechte in Hochsal besaß[10]. Von den bekrönenden Pfeilern und Fialen sind nur noch die Ansätze vorhanden.

Ölberg und Totenleuchte

Der völlig freistehende, umschreitbare Ölberg (Abb. 8–15) besteht aus einem mannshohen, kastenförmigen, längsrechteckigen Steinmassiv, an dessen Ostende sich nebeneinander eine turmförmige Totenleuchte und ein natura-

Abb. 11 Hochsal, Friedhofkapelle: Ölberg, Schlafende Jünger. 1950 vor der Restaurierung

Abb. 12 Hochsal, Friedhofkapelle: Ölberg, Petrus. 1950 vor der Restaurierung

listischer Felspfeiler mit der Gestalt des tröstenden Engels erheben. Die etwas überlebensgroße Gestalt des Erlösers kniet auf dem Westende dieses hohen Podestes, ostwärts zum Engel aufblickend. Die etwas unterlebensgroßen drei schlafenden Jünger sitzen in einer in das Massiv eingebuchteten Nische, welche nach vorn durch einen Zaun abgeschlossen wird[11].

Die in Orantenstellung kniende Gestalt Christi ist von hieratischer Starrheit, die bis zur ornamenthaften Stilisierung des Hauptes und des Gewandes führt. Die Tunika bildet um die Gestalt einen aus Röhrenfalten ringsum stereotyp geformten Kegel, der unten auf einem hohen Sockel von Staufalten ruht, die wie ein Kranz aus Wolken oder Wellen wirken. Ähnlich sind die üppigen Knitterfalten der weiten, zurückfallenden Ärmel gestaltet. Das Haupt bedeckt kappenartig eine metallisch hart geriefelte Haartracht. Das abgeflachte Gesicht rahmt ein dicht gekrauster Bart. Vorderarme und Hände, weich und realistisch geformt, sind Zutaten des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die zierliche, aber gleichsfalls erstarrte Halbfigur des Engels, aus einem heraldisch stilisierten Wolkenkranz wachsend, trägt liturgische Gewänder und auf dem Haar einen gedrehten Kranz mit drei kleinen Federn über der Stirn. Von den nebeneinander sitzenden drei Jüngern gleicht Jakobus im Gesichtstyp Christus, Petrus ist plastischer geformt, doch auch mit kerbender Detaillierung, Johannes kennzeichnet schematisch gekräuseltes, an eine Perücke gemahnendes Haar.

Das ganze Felsenwerk ist «naturalistisch» in weichen, unregelmäßigen Bossen und eingekerbten «Sprüngen» aufgemauert. Aus seinen Höhlungen kriechen Kröten, Schlangen und Eidechsen, Totengebein vervollständigt diese Todes- und Sündensymbolik. Der «Zaun» besteht aus Pfosten mit gekappten Ästen, durch Rutengewinde oben verbunden.

Von der bizarren buckligen Felsstruktur des Sockels hebt sich die glatte, rein architektonisch gestaltete Totenleuchte ab und steht in effektvollem Kontrast zum «Engelspfeiler». Immerhin ist auch sie durch gebuckelte Quader in der untern Partie ins Ganze einbezogen, so daß kein Grund besteht, sie als nicht zugehörig oder gleichzeitig entstanden zu betrachten.

Über den Zustand ist folgendes zu bemerken. Die aus gelbem Sandstein bestehende Anlage ist verhältnismäßig gut erhalten. Dies ist nur erklärlich, wenn man annimmt,

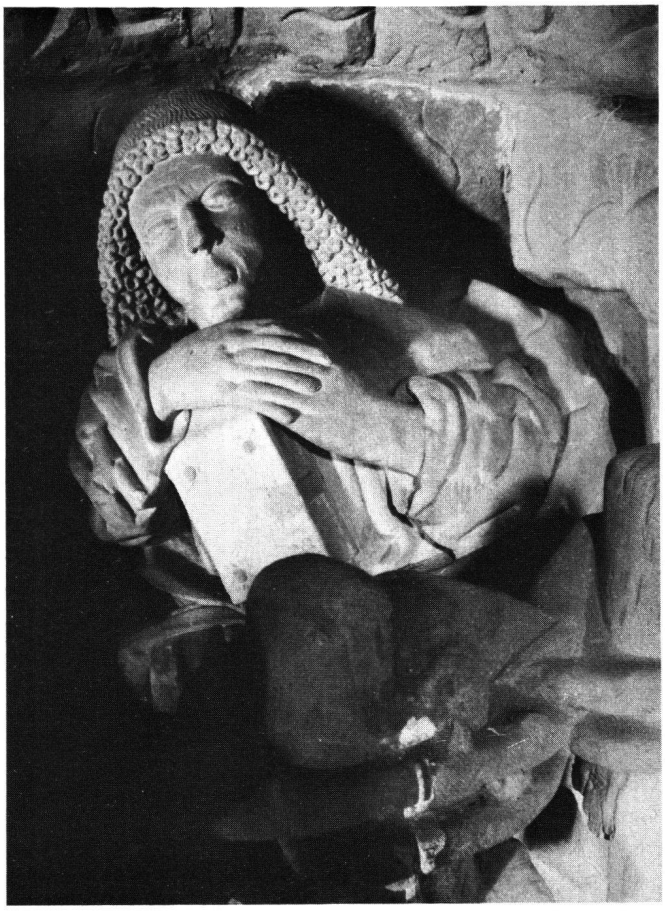

Abb. 13 Hochsal, Friedhofkapelle: Ölberg, Johannes. 1950 vor der Restaurierung

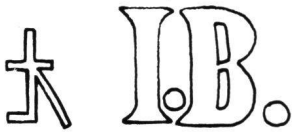

Abb. 14 Hochsal, Friedhofkapelle: Steinmetzzeichen an der Totenleuchte und Initialen am Ölberg

daß sie sich seit ihrer Entstehung in einem geschlossenen Raum befand. Mit Ausnahme der Erneuerung der Arme Christi scheint die Gruppe 1892 bei ihrer Renovation keine größern Retuschen erfahren zu haben[12]. Die durch Bodenfeuchtigkeit zerfallenen Partien des «Zaunes» wurden 1951/52 in Kopie erneuert.

Wichtig für die Beurteilung sind schließlich die Inschriften. Die Totenleuchte trägt an der Basisplatte des Lichtgehäuses das ursprüngliche Datum 1491 und das Steinmetzzeichen des Meisters. Am Schaft war bis um 1950 aufgemalt «Erbt. 1491 / Renv. 1892». Oben an der Südwestecke des Podests sind die Initialen I. B. 30 mm hoch eingemeißelt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich um den Meisternamen handelt. Darüber hinaus finden sich ringsum sekundär eingeritzte Inschriften, die wohl als Pilgerzeichen zu werten sind. Das älteste hier vorkommende Datum ist 1514. Es wurde von jenen nicht beachtet, welche eine besonders auffällige Einritzung mit dem Text «MICHELL LABEN / DE · RVSWIL / 1577» für das Entstehungsdatum und gar die Meisterinschrift hielten[13].

Die Idee eines monumentalen Ölbergs auf einem Friedhof muß für spätmittelalterliche Zeit nicht weiter besprochen werden. Ungewöhnlich ist das Konzept des freistehenden Felsengebildes, das in seinem Hohlraum wohl als Behälter für die Totengebeine diente. Eigenwillig ist sodann die Kombination mit der Totenleuchte, die sonst völlig frei auf den Kirchhöfen stand.

Der St.-Anna-Altar im Beinhaus

Dieser Altar steht an der Ostwand der Kapelle, gänzlich an die rechte Seite gerückt, nimmt also auf den Ölberg Rücksicht (Abb. 16). Im Jahre 1336 stiftete der Hochsaler Pfarrer Jakob vom Stein, Mitglied der säckingischen Meierfamilie dieses Namens, eine Kaplanei zu Ehren Mariä und der hl. Anna[14]. Ob der Altar dieser Kaplaneipfründe in der Kirche oder bereits in einer Nebenkapelle errichtet wurde, ist ungewiß. Das Sepulcrum des bestehenden Altars wurde anläßlich der Renovation geöffnet, worüber der damalige Pfarrverweser Josef Moser ans bischöfliche Ordinariat am 5. Juli 1892 berichtete: «Der Altar im Ölberg wurde von mir untersucht. Es stellte sich heraus, daß derselbe nach der Jahreszahl des Sigillums anno 1495 consecriert wurde. Auf dem Siegel war außerhalb der Jahreszahl der Name des Konstanzer Weihbischofs Daniel aufgedrückt. Eine Urkunde war nicht vorhanden.» Gemeint ist Weihbischof Daniel Zehender, der 1473 bis 1498 amtete. Das Retabel und seine Figuren bestehen aus grauem Sandstein. Der hochformatige Schrein von geringer Tiefe ist geformt aus zwei seitlichen Wangen mit vorgelegten Fialen und einem eingesunkenen Kielbogen mit Krabben und größernteils zerstörtem Maßwerk. Seine Spitze durchstößt ein Gesimsstück und endet in einem nur noch in gröbsten Zügen erhaltenen Blätterknauf. Zwei seitliche Fialen neigen sich in extremer Biegung zur Bogenspitze hin.

Im untern Drittel der Nische, direkt über der Mensa, ruht der Stammvater Jesse, aus dessen Leib der Stammbaum des Erlösers wächst. Er hat die Form eines knorrigen Baumes mit vielen Astnarben. Eine besondere Eigenart bilden die Zweige, welche die Hauptäste durchstoßen, analog zu den Durchdringungen architektonischer Profile dieser Zeit. Vom Ast- und Blattwerk, das distelähnlich endet, sind große Partien weggebrochen. Die Ansätze zeigen, daß einst die ganze Fläche des untern Drittels damit ausgefüllt war. Die drei Hauptäste enden in Blattkonsolen, auf denen vollplastische, hinten abgeflachte Figuren der heiligen Sippe stehen, St. Anna selbdritt mit Maria auf dem linken, dem Jesuskind auf dem rechten Arm, begleitet zu ihrer Rechten von Joachim mit dem Rosenkranz und zu ihrer Linken von Josef mit dem Stab.

Alle Figuren sind offensichtlich 1892 überarbeitet worden und daher schwer gerecht zu beurteilen. Stilistisch hat dieses Retabel mit dem Ölberg nichts gemeinsam; es muß von anderer Hand stammen. Die Figuren dürften schon vor ihrer vergröbernden Überholung eine gewisse Trockenheit und Befangenheit besessen haben.

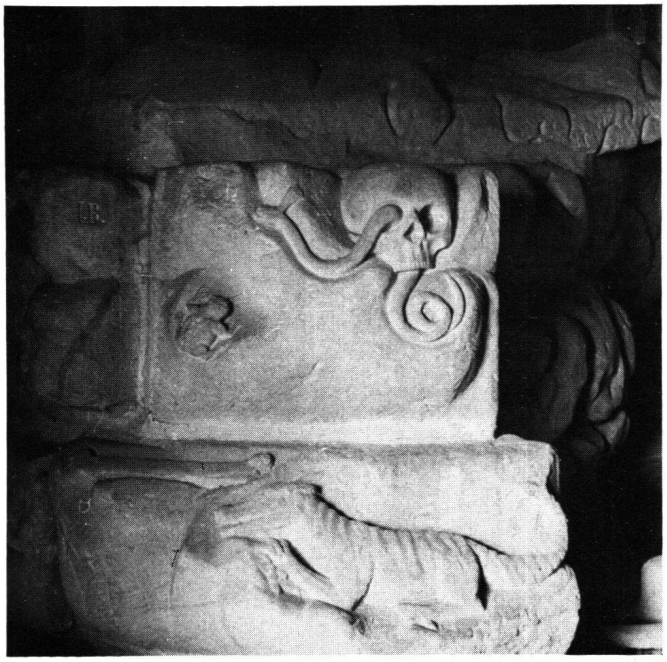

Abb. 15 Hochsal, Friedhofkapelle: Südwestecke des Ölbergs

Abb. 16 Hochsal, Friedhofkapelle: Retabel des St.-Anna-Altars, geweiht 1495. Einige Maße: Höhe und Breite des Schreins 265 bzw. 150 cm, Länge der Jessefigur 105 cm, Höhe der Standfiguren je 85 cm

Die neugotische Hintergrundsmalerei eines Vorhanges und Sternenhimmels könnte darauf hindeuten, daß entsprechende Spuren einst vorhanden waren.

Bemerkungen zur Einordnung

Das Hochsaler Ensemble spätgotischer Steinplastiken, für eine Dorfkirche von äußerster Seltenheit, ist wohl in einem Zeitraum von höchstens etwa zwanzig Jahren zustande gekommen. Es bildet eine stilistisch und qualitativ heterogene Familie; alle vier Werke sind von verschiedener Hand.

Was den Werkstoff betrifft, so sind Steinretabel durch alle Jahrhunderte hindurch geschaffen worden, aber in der Spätgotik recht selten. Auf deutschschweizerischem Boden wäre mir kein spätgotisches Beispiel bekannt. Immerhin ist darauf hinzuweisen, daß der Hochaltar des Basler Münsters ein Steinretabel war. Aus dem süddeutschen Bereich wären zu nennen: Hans Multschers fragmentarisch überliefertes Retabel des Karg-Altars von 1433 im Münster zu Ulm und der Margarethenaltar, Ende 15. Jahrhundert, in der Stiftskirche Öhringen. Aus weiterem Umkreis: die Hochaltäre von St. Martin in Landshut und im Dom zu Paderborn sowie als gleichfalls monumentales Stück der Pappenheim-Altar im Dom von Eichstätt. Verwandt sind natürlich auch Bild-Epitaphien. Die steinerne Ausstattung von Hochsal muß von Meistern stammen, die anderwärts Ähnliches schufen. Daß wir davon nichts namhaft machen können, zeigt das Ausmaß der Verluste.

Das nächste Zentrum spätgotischer Stein- und Holzbildhauerei war Basel[15]. Wir kennen die lange Namenliste seiner Meister und wissen, daß sie aus verschiedensten Richtungen, vor allem aber aus der Rheinregion und aus Süddeutschland kamen. Aber unter den Membra disjecta der Basler Plastik läßt sich keines mit Hochsaler Meistern zusammenbringen. Ein Blick auf andere deutschschweizerische und süddeutsche Bestände von Steinplastiken, man denkt zunächst an das Berner Münster, die Oswaldskirche in Zug und das Münster in Konstanz, aber dann auch an viele andere Denkmäler, enthüllt nirgendwo Verwandtschaften.

Anderseits darf man wohl festhalten, daß den Hochsaler Bildwerken nichts anhaftet, was über den südwestdeutschen Kunstkreis hinausweist. Bayrische, fränkische oder niederrheinische Züge wird man kaum darin finden, sie wären denn allgemein zeit-, material- oder kompositions- und themabedingt[16].

ANMERKUNGEN

[1] Jakob Ebner: *Geschichte der Ortschaften der Pfarrei Hochsal.* Selbstverlag des Verfassers, Unteralpfen 1958. (Populäre, aber auf Aktenstudien beruhende Arbeit). – Fridolin Jehle: *Geschichte der Stadt Säckingen,* II. Teil: *Die Geschichte des Stiftes Säckingen.* Archivausgabe Säckingen 1969. S. 57ff. und 104.

[2] Die wenigen Nachrichten zu dieser rätselhaften Lokalheiligen und ihrem Kult sind zusammengefaßt bei Ebner (vgl. Anm. 1), S. 21–27.

[3] Ebner (vgl. Anm. 1), S. 30–31.

[4] Eine erste, knappe Erfassung bei Franz Xaver Kraus: *Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden,* Bd. III, *Kreis Waldshut* (1892), S. 127–128. – Zwei populäre Aufsätze von Prof. Hermann Ginter, Konservator der kirchl. Kunstdenkmäler im St.-Konrads-Blatt, Bistumsblatt für die Erzdiözese Freiburg 1951, Nr. 7, S. 102–103 *Sankt Pelagius in Hochsal,* und Nr. 9, S. 135 *Der alte Ölberg des Hotzenwaldes.* – Ebner (vgl. Anm. 1), S. 37–49.

[5] Ebner (vgl. Anm. 1), S. 29.

[6] Ebner (vgl. Anm. 1), S. 61. Das kulturgeschichtlich, kirchengeschichtlich und volkskundlich interessante Heft von 64 Seiten liegt im Pfarrarchiv Hochsal.

[7] Säckinger Volksblatt 1892, Nr. 82, teilweise referiert bei Ebner (vgl. Anm. 1), S. 66.

[8] Adolf Reinle: *Die Kunstdenkmäler des Kts. Luzern,* Bd. II, S. 132 und 164, mit Abb. 124 und 126, Bd. VI, S. 310–311 (Nachträge). – Adolf Reinle: *Zur Restaurierung des Mariäend-Altares der Hofkirche in Luzern.* In: «Vaterland», 1962, Nr. 65.

[9] Der Stich abgebildet bei Max Lehrs: *Martin Schongauer,* Nachbildungen seiner Kupferstiche. Berlin 1914. Taf. XLIX und im Ausstellungskatalog *Spätgotik am Oberrhein* des Badischen Landesmuseums Karlsruhe 1970, Abb. 86. – Daselbst Abb. 87 die hl. Veronika in Baden-Baden. Der Schlußstein zu Isenheim abgebildet bei Walter Hotz: *Handbuch der Kunstdenkmäler im Elsaß und in Lothringen.* Darmstadt 1965, Abb. 102.

[10] Ebner (vgl. Anm. 1), S. 39–40.

[11] Zum Thema vgl. Dieter Munk: *Die Ölberg-Darstellung in der Monumentalplastik Süddeutschlands, Untersuchung und Katalog.* Diss. Tübingen 1968. 342 S. – Unter den 427 katalogisierten Beispielen wird als Nr. 175, S. 212f., auch der Hochsaler Ölberg verzeichnet.

[12] Zur Restaurierung vgl. Ebner (vgl. Anm. 1), S. 48–49.

[13] Der Ort Rüswil befindet sich in der Nachbarschaft von Hochsal und hat mit Ruswil im Kt. Luzern nichts zu tun. – Leider ist die auch aus stilgeschichtlichen Gründen absurde Datierung 1577 von Munk (Anm. 11) übernommen worden. Dabei kommt groß und deutlich das Datum 1514 zweimal vor, auf derselben Ostseite wie die Kritzelei von 1577.

[14] Ebner (vgl. Anm. 1), S. 44. Ob diese Friedhofkapelle auf die Zelle der Rekluse St. Mechtildis zurückgeht, ist ohne bauliche Untersuchungen nicht abzuklären.

[15] Annie Kaufmann-Hagenbach: *Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts.* Basel 1952. S. 60, Anm. 85, eine Zusammenstellung der für Basel nachgewiesenen Bildhauernamen.

[16] Die jüngste und durch die große Zahl zusammengetragener Werke höchst aufschlußreiche Karlsruher Ausstellung von 1970 spiegelt den neuesten Stand der Forschung wider. Daselbst auch ein Literaturverzeichnis. Vgl. Anm. 9.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 3, 4, 6, 8, 9, 10, 16: Peter Ammon, Luzern
Abb. 11, 12, 13: Prof. Hermann Ginter sel., Freiburg i.Br.
Abb. 1, 5, 15: Verfasser
Abb. 7 nach Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum, Karlsruhe: «Spätgotik am Oberrhein», 4. Juli–5. Oktober 1970, Abb. 86