Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 1

Artikel: Die Renaissance der Terrakottaplastik in der Spätgotik : zum Fund einer Heiligenfigur bei der Stadtkirchengrabung in Winterthur

Autor: Meier, Hans-Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393838

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: 06.12.2025

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

HANS-RUDOLF MEIER

Die Renaissance der Terrakottaplastik in der Spätgotik

Zum Fund einer Heiligenfigur bei der Stadtkirchengrabung in Winterthur

Der rasche soziale und ökonomische Wandel im 15. Jahrhundert verlangte nach neuen, der veränderten Religiosität der Menschen angepassten Bildern. Anhand eines Bodenfundes einer Tonstatuette aus Winterthur kann gezeigt werden, wie Neuerungen der Bildproduktion mit der Entwicklung neuer Darstellungsformen und -formeln Hand in Hand gehen. Die Heilswirkung fördernden Charakteristika verschiedener Bildtypen werden in einer Darstellung simultan zusammengefasst. Das Heiligenbild wird dadurch aktiviert: Statt blosser Repräsentant wird der Fürbitter nun Dialogpartner.

1 Bartholomäus der Nürnberger Apostelgruppe, Ton. H: 65 cm (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).

Zu den zahlreichen künstlerischen Neuerungen der dieses Heft gewidmeten Epoche zählt auch die Renaissance der aus gebranntem Ton gefertigten figürlichen Vollplastiken[1]. Die einst grosse Verbreitung und Beliebtheit der Terrakottafiguren in der Antike bezeugen nicht nur zahlreiche erhaltene Beispiele, sondern auch Schriftquellen wie Plinius der Ältere, der gar die Erfindung der figürlichen Plastik einem Töpfer zuschreibt und dann über eine frühe Statue auf dem Kapitol berichtet: «Dieser Jupiter sei aus Ton gewesen [...]. Denn dies waren damals die edelsten Götterstatuen.» Obwohl er dann fortfährt, «noch jetzt findet man vielerorts solche Bildwerke», wird deutlich, dass bereits für Plinius die Blüte der Gattung in grauer Vorzeit lag[2]. Schon in der römischen Kaiserzeit werden mit künstlerischem Anspruch gestaltete Tonstatuen selten, um dann im frühen und hohen Mittelalter ganz auszubleiben. Figürliche Terrakotta beschränkte sich nun ausschliesslich auf von Hafnern gefertigte Gebrauchskeramik. Beachtenswert in ihrer Qualität und Originalität sind vor allem die überwiegend aus dem Fundgut archäologischer Ausgrabungen bekannten Aquamanilen, zumeist zoomorphe, bisweilen ausserordentlich skurrile Wassergefässe. Seit dem 13. Jahrhundert ebenfalls archäologisch erschlossen sind oft nur fingergrosse Figürchen aus weissem, aufgrund seiner späteren Verwendung für Tabakpfeifen *Pfeifenton* genanntem Material. Im Laufe des 14. Jahrhunderts begann man dann vor allem im Rheinland – wo diese Technik schon in römischer Zeit geblüht hatte, danach aber vergessen wurde –, solche Tonfigürchen in Model gepresst seriell herzustellen[3]. Diese billigen Massenprodukte, die entsprechend weit verbreitet waren, dienten zum Teil als Spielzeug, zum Grossteil wohl aber der häuslichen Privatandacht sowie als Votive und (Pilger-) Andenken, worauf die überwiegend religiösen Motive weisen: Heiligenfiguren, Muttergottesstatuetten und Christusknäblein.

Renaissance der Tonplastik um 1400

Dem letztgenannten Themenkreis entstammt ein bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts wohl in der Werkstatt des Nicola Pisano gefertigtes, 39 cm hohes, frei modelliertes und nach dem Brand bemaltes segnendes Jesuskind[4]. Diese in der Bildtradition von Holzskulpturen stehende Terrakottafigur markiert durch ihre Dimensionen, Technik und künstlerische Gestaltung den Neubeginn der Gattung im Spätmittelalter – bezeichnenderweise im Umkreis eines Bildhauers, der sich in seinem Schaffen wie kein anderer seiner Zeit an der römisch-antiken Kunst orientierte. Allerdings sollte dieser Versuch, in Ton grossplastisch zu arbeiten, keine unmittelbare Wirkung haben. Erst Anfang des Quattrocento wandten sich dann wieder toskanische Künstler dieser Gattung zu; dann allerdings gleich die besten unter ihnen, so dass die italienische Forschung heute darüber diskutiert, ob nun Ghiberti, Donatello oder Jacopo della Quercia das Primat gebührt, die Tonplastik zu neuem Leben erweckt zu haben[5]. Movens des diesmal erfolgreichen Durchbruchs dürfte die gesteigerte Nachfrage nach privaten Andachtsbildern gewesen sein,

2 Kopf der Tonstatuette aus der Stadtkirche. Winterthur. H: ca. 8 cm.

3 Kopf des Johannes (?) der Nürnberger Apostelgruppe. (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).

denn die zahlreichen Madonnafiguren zeigen, dass der – dank dem «neuen» Material nunmehr auch relativ erschwinglichen – Plastik so der Einbruch in diesen bislang von der Malerei dominierten Sektor des Kunst- und Devotionalienmarktes gelungen war[6].

Schon einige Jahre früher als in der Toskana hatte sich die Tonskulptur nördlich der Alpen, vor allem in Franken und am Mittelrhein, als neue Gestaltungsmöglichkeit etabliert, und dies nicht zufällig in der Zeit des sogenannten «weichen Stils». Das gut formbare, feinste Abstufungen und Übergänge modellierende Material kam den Idealen dieses Stils aufs beste entgegen; ja, nicht zuletzt dieses Formideal dürfte die Konstituierung der Tonplastik als vollwertige Gattung erst ermöglicht haben. Und auch im Norden markiert die Frühzeit gleich den Höhepunkt der Terrakottaskulptur. Eines der Hauptwerke ist die Apostelgruppe in Nürnberg, wo gegen Ende des 14. Jahrhunderts mehrere Werkstätten Tonfiguren produzierten[7].

Abb. 1 Die 60–65 cm hohen, einst farbig gefassten und sehr differenziert, beinahe individuell geschaffenen Apostel weisen in manchem noch auf das Formenrepertoire der Parlerplastik. Sie stehen damit exemplarisch für die Umbruchzeit, in der die Bauhütten (auf deren Formenkanon sie noch aufbauen) ihre Dominanz im Bereich der Skulptur einbüssen und zünftisch organisierte städtische Werkstätten die nunmehr autonome Plastik für den privaten Markt produzieren[8]. Der dabei verwendete Werkstoff ist – wie in der Toskana – für diese neue Auftragssituation charakteristisch. Die Nürnberger Gruppe besteht heute noch aus neun Aposteln (sechs im Germanischen Natio-

nalmuseum, drei in der St.-Jakobs-Kirche) und war zumindest in Teilen bis in die Gegenwart in kirchlichem Gebrauch. Andere Plastiken aus diesem für Zerstörung besonders anfälligen Material kamen erst wieder bei archäologischen Grabungen zutage. In der Schweiz war dies in den achtziger Jahren gleich bei zwei Kirchen der Fall, die durch die Reformation ihre plastische Ausstattung weitgehend eingebüsst hatten[9].

4 Kopf der Tonstatuette aus der Stadtkirche Winterthur. Seitenansicht.

Die Statuenfragmente aus der Winterthurer Stadtkirche

Bei den Ausgrabungen in der in ihrer jetzigen Substanz in den Jahrzehnten um 1500 über mehreren Vorgängerbauten errichteten Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur kamen verschiedene Fragmente einer etwa 33 cm hohen Tonfigur zutage[10]. Der innen zum Brand ausgehöhlte Kopf des jugendlichen Mannes ist glücklicherweise weitgehend intakt und offenbart die hohe künstlerische Qualität der Arbeit. Das volle, weich modellierte Gesicht mit der hohen Stirn und den scharf gezogenen Brauen zeigt mandelförmige Augen, die von differenziert mit dem Modellierholz gezogenen Lidern umfasst werden. Grosse gerundete Wangenflächen laufen im leicht hervortretenden Kinn zusammen. Feine Nasolabialfalten rahmen die Flügel der eher breiten (leicht bestossenen) Nase und treten als Grübchen neben dem vollen Mund so ausgeprägt in Erscheinung, dass der Kopf ein ruhiges, fast etwas rätselhaft kurosartiges Lächeln ausstrahlt. Während das Gesicht weitgehend von Hand modelliert ist, formte der Skulpteur die durch einen Mittelscheitel ungefähr symmetrisch gegliederten dichten Haare mit dem Modellierholz, so dass die prächtigen ornamentalen Strähnen und Locken auffällig mit dem eher weichen Gesicht kontrastieren.

Vielleicht etwas ausgeglichener, zum Teil auch prägnanter formuliert finden wir diese Charakteristika wieder in der wohl zu Recht als Johannes gedeuteten Figur der erwähnten Nürnberger Apostelgruppe. Gut vergleichbar sind auch das in sich ruhende Lächeln des leicht geneigten Kopfes oder Details wie die Gestaltung der von mandelförmigen Lidern umfassten Augäpfel. Trotz der insgesamt grossflächigeren Gesichtsmodellierung der Winterthurer Figur können wir somit davon ausgehen, dass sie in der Nachfolge jener Apostel wohl im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts möglicherweise in einer Nürnberger Werkstätte gefertigt worden ist[11]. Abb. 3

Zusammen mit dem beschriebenen Kopf wurden wie erwähnt vier Körperfragmente gefunden, durch die sich das einstige Aussehen der Statuette recht genau rekonstruieren lässt. Danach handelt es sich um eine nackte männliche Halbfigur mit weichen runden Körperformen. Rippen, Taille und Nabel sind deutlich modelliert. Ein grosses, innen ebenfalls ausgehöhltes Rumpffragment, dessen obere Bruchkante sich an den Kopfteil anfügt, zeigt, dass die Statue unten etwa in der Schamgegend mit einem wulstartigen Standring abschliesst. Nur mehr in Ansätzen erhalten sind an den beiden ebenfalls gefundenen kräftigen Armen die einst wohl betend (oder ein Attribut haltend?) über der Brust gefalteten Hände. Abb. 5

Sebastian als Ebenbild Christi

Körperhaltung und vor allem Nacktheit sind in der Apostelikonographie nicht nur unbekannt, sondern auch undenkbar, zumal in der christlich-mittelalterlichen Bildwelt Nacktheit mit Sünde verbunden war – mit wenigen Ausnahmen, etwa der Taufe oder Kreuzigung Christi, womit Aspekte der Menschwerdung und Humilitas des Gottessohnes hervorgehoben wurden. In der uns hier beschäftigenden Zeit, einer Epoche beschleunigten Umbruchs, setzten sich nicht nur veränderte Marktverhältnisse und neue Materialien durch, neue Formen der Religiosität verlangten auch nach neuen Darstellungen, nach Bildern, zu denen der Gläubige einen direkten Zugang hatte [12]. So wurde auch die Ikonographie traditioneller Heiliger aktualisiert, galt es doch, deren Wirksamkeit als Fürbitter weiterhin und gemäss den neuen Ansprüchen zu veranschaulichen. Dazu gehörte etwa beim heiligen Sebastian, der seit dem 7. Jahrhundert als Pestbeschützer verehrt wurde, vom 15. Jahrhundert an die Darstellung als kraftvoller, bis auf einen Lendenschurz unbekleideter Jüngling [13]. Es lässt sich dabei verfolgen, wie die Entwicklung vom bekleideten Soldaten der Heiligenlegende im 14. Jahrhundert zur seit etwa 1500 quasi kanonischen Darstellung des pfeildurchbohrten, an einen Baum gefesselten Halbnackten sich an der aktuellen Christusikonographie orientierte [14]. Dieser Prozess bis hin zur gültigen Bildfindung führte zu vielfältigen, zum Teil aber auch kurzlebigen Varianten, zu denen wir auch unsere Darstellung zählen möchten. Die Marter Sebastians, der mit seinem langen, lockigen Haar als Zeichen idealer Jugend bereits Ähnlichkeit mit Christus hatte, wird z. B. typenidentisch mit dessen Geisselung dargestellt [15]. Und als Fürbitter erscheint er nicht mehr als unbewegte, das heilige Geschehen assistierende Standfigur, sondern unter dem Einfluss der äusserst populären *Schmerzensmann-* und *Imago Pietatis*-Darstellungen nackt und den Betrachter zum Dialog auffordernd. Dieser wird in unserer Figur dadurch begünstigt, dass der Heilige wahrscheinlich die Hände zum Gebet erhoben hatte, was ihn mit dem vor ihm weilenden Gläubigen verband und zugleich die Fürbitte für dessen Anliegen anschaulich garantierte [16]. Der Bezug zum damals aktuellen Christusbild wird überdies durch die Wahl des Figurenausschnitts betont: Die Halbfigur als traditioneller Darstellungsmodus der Ikone, adaptiert in den oft auf Altarpredellen – also gewissermassen in Augenhöhe des Betenden – erscheinenden Gnadenbildern und ähnlicher Medien persönlicher Andacht [17]. Die Winterthurer Heiligenstatuette zeigt folglich Sebastian nicht nur als Nachfolger Christi durch seine Taten, sondern führt ihn auch *in effigie* als solchen dem Gläubigen vor, womit seine Fürbitterrolle entsprechend dem Bedürfnis nach Visualisierung des heiligen Geschehens veranschaulicht wurde.

Abb. 6

Bei der Terrakottafigur aus der Winterthurer Stadtkirche zeigt sich somit, dass die Betrachtungen zum Material und zur Darstellungsweise sich ergänzen zu einem Bild, das durch eine vertiefte Analyse der Funktion abgerundet werden könnte. Denn der wahrscheinlich in einem Altargefüge stehende Heilige hatte möglicher-

6 Frankfurt a. M., St. Nikolai, Epitaph des Sigfrid zum Paradies (gest. 1386). Das Grabmal vereint ein Bild des Schmerzensmannes mit der Darstellung der vor ihm geübten Fürbitte.

5 Tonstatuette aus der Stadtkirche Winterthur. H: ca. 33 cm.

weise den Adressaten seiner Fürbitte plastisch vor sich, woran eine im selben Grabungssektor gefundene Fussspitze einer wesentlich grösseren Tonfigur denken lässt. Dieser bildliche Einbezug Christi als Ziel aller Fürbitte würde zwar die Akzente etwas verschieben, die skizzierte Stellung Sebastians als Intercessor aber nicht prinzipiell ändern, da die in der Figur angelegten dialogfördernden Elemente auch dann zum Tragen kämen [18].

Résumé

Les bouleversements sociaux et économiques qui affectent le XVe siècle ont entraîné de nouvelles formes de religiosité face aux images. La découverte archéologique à Winterthour d'une statuette de terre cuite permet de montrer dans quelle mesure le renouvellement de la production des images est liée aux nouvelles formes et formules de représentation contemporaines. Les caractéristiques salutaires de divers types iconographiques se résument et se retrouvent dans une figure. L'image du saint change de rôle: de simple représentant, l'intercesseur devient maintenant partenaire d'un dialogue.

Riassunto

I rapidi mutamenti socioeconomici del XV secolo condussero alla creazione di nuove immagini, più vicine alla modificata religiosità. Sull'esempio di una statuina di terracotta riesumata a Winterthur è possibile dimostrare come i nuovi concetti figurativi andassero di pari passo con lo sviluppo di nuove forme e formule di rappresentazione. La statuetta sintetizza in sé differenti simboli caratteristici e tipi di raffigurazione. L'immagine sacra viene così riattivata: non si tratta più di una semplice rappresentazione, ma è divenuta ora interceditrice e interlocutrice.

Anmerkungen

[1] Eine neuere zusammenfassende Darstellung der Gattung fehlt. Noch immer grundlegend: HUBERT WILM, *Gotische Tonplastik in Deutschland*, Augsburg 1929.

[2] C. PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis Historiae*, Bd. 35, lateinisch/deutsch, hrsg. von RODERICH KÖNIG, (Tusculum-Bücherei) Darmstadt 1978, S. 113, § 157 f.

[3] Zuletzt dazu: ROSWITHA NEU-KOCK, *Irdene Kleinplastik im Spätmittelalter*, in: *Keramik vom Niederrhein* (Veröffentlichungen des Kölner Stadtmuseums 4), Köln 1988, S. 179–186; PETER SEEWALDT, *Bodenfunde spätmittelalterlicher und neuzeitlicher Tonstatuetten aus Trier*, in: *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier* (Aus der Arbeit des Rheinischen Landesmuseums Trier, Heft 21), Trier 1989, S. 35–39.

[4] GIULIANA GARDELLI, *Ceramiche del Medioevo e del Rinascimento*, Ferrara 1986, Nr. 10, S. 36–39.

[5] LUCIANO BELLOSI, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in: *Jacopo della Quercia tra gotico e Rinascimento* (Atti del Convegno di studi, Siena 1975), Florenz 1977, S. 163–179. LAURA MARTINI, *La rinascita della terracotta, in: Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamento*, Ausstellungskatalog, Florenz 1978, S. 207–224.

[6] BELLOSI, *Ipotesi* (wie Anm. 5), S. 167, weist darauf hin, dass die Terrakottamadonnen den für die Privatandacht entwickelten, nichtliturgischen Bildtypen der Malerei des späten Trecento entsprächen.

[7] WILM, *Tonplastik* (wie Anm. 1), S. 44–49, Abb. 33–42; HEINZ STAFSKI, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450* (Die mittelalterlichen Bildwerke, Bd. 1), Katalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1965, Nr. 106–111, S. 116–123.

[8] Dazu HEINZ STAFSKY, in: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Ausstellungskatalog, Köln 1978, Bd. 1, S. 363. Zu veränderten Produktionsweisen auch in der Stein- und Holzskulptur ARNULF VON ULMANN, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt 1984.

[9] Vgl. ELLEN BEER, *Die Skulpturenfunde der Berner Münsterplattform – eine erste kunsthistorische Stellungnahme*, in: *Bern. Die Skulpturenfunde der Münsterplattform*. Bericht

über das Interims-Kolloquium 1988, hrsg. von DANIEL GUTSCHER und URS ZUMBRUNN, Bern 1988, S. 57–66, Abb. 85.

[10] CAROLA JÄGGI, RETO MARTI, HANS-RUDOLF MEIER, RENATA WINDLER, *Die Stadtkirche St. Laurentius in Winterthur. Ergebnisse der Ausgrabungen 1980–1983* (Archäologische Monographien der Zürcher Denkmalpflege), in Vorbereitung. Auch diese Tonfigur wird einst farbig gefasst gewesen sein, doch durch die Lagerung im Boden und/oder aggressive Reinigung ist heute nichts mehr davon nachweisbar.

[11] Tonfiguren als Exportprodukte erwähnt bei HANS HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1981[4], S. 98, Anm. 117. Die Verbindungen Winterthurs nach Nordosten waren vielfältig, etwa durch den habsburgischen Adel, der sich gerade durch Vergabungen an die Winterthurer Kirche hervortat; dazu: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. VI, Die Stadt Winderthur*, von EMANUEL DEJUNG und RICHARD ZÜRCHER, Basel 1952, S. 62.

[12] Dazu zuletzt HANS BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 448.

[13] Eine parallele Veränderung der Darstellungsweise erfährt der hl. Vitus, mit dem unsere Figur auch identifiziert werden könnte. Vitus/Veit, der auch zu den 14 Nothelfern zählte, wurde bis um 1400 ebenfalls überwiegend als stehender und bekleideter, seine Attribute haltender Repräsentant abgebildet. Im 15. Jahrhundert gewinnt dann die Darstellung als nackte betende Halbfigur in der Folter im Kessel an Gewicht (F. HENSEL, *Vitus*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 8, 1976, Sp. 579–583). Ob Sebastian oder Vitus ändert folglich an den hier skizzierten Überlegungen nichts. Ganz ähnliche Figuren finden sich überdies in der Hochgotik als Auferstehende in Darstellungen des Jüngsten Gerichts, doch führt von daher keine Tradition zur Spätgotik.

[14] P. ASSION, *Sebastian*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, 1976, Sp. 318.

[15] Vgl. die anschauliche Gegenüberstellung bei HERIBERT REINERS, *Burgundisch-alemannische Plastik*, Strassburg 1943, S. 91, Abb. 111 und 112.

[16] Eine als stärker empfundene Fürbittewirkung des betenden Heiligen gegenüber dem älteren Typ mit dem Pfeil in der Hand ist im Quattrocento auch in Italien nachweisbar: DETLEV VON HADELN, *Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastians in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*, Strassburg 1906, S. 15. Vgl. dazu auch ein «Pestbild» Benozzo Gozzolis mit (in diesem Kontext natürlich bekleidetem) Sebastian im Typus der Schutzmantelmadonna mit betend um ihn versammelter Bürgerschaft (DIANE COLE AHL, *Due San Sebastiano di Benozzo Gozzoli a San Gimignano: Un contributo al problema della pittura per le peste nel Quattrocento*, in: Rivista d'arte 40, 1988, S. 31–61).

[17] HANS BELTING, *Bild und Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981.

[18] Vgl. auch Sebastian als betende Halbfigur im Dresdener Triptychon Albrecht Dürers (GIORGIO ZAMPA und ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *L'opera completa di Dürer*, Mailand 1968, Nr. 44).

Abbildungsnachweis

1, 3: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. – 2, 4, 5: Kantonsarchäologie Zürich (M. Gygax). – 6: Bildarchiv Foto Marburg.

Adresse des Autors

Hans-Rudolf Meier, lic. phil., Kunsthistoriker, Palmenstrasse 15, 4055 Basel