

Citation style

Frank Matthias Kammel: Rezension von: Martin Hirsch: Die spätgotische Tonplastik in Altbayern und den angrenzenden Regionen, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2010, in sehepunkte 11 (2011), Nr. 12 [15.12.2011],
URL:<http://www.sehepunkte.de/2011/12/19244.html>

First published: <http://www.sehepunkte.de/2011/12/19244.html>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

sehepunkte 11 (2011), Nr. 12

Martin Hirsch: Die spätgotische Tonplastik in Altbayern und den angrenzenden Regionen

Die Münchner Dissertation von Martin Hirsch widmet sich einem regionalen Thema der spätmittelalterlichen Bildnerei und behandelt zugleich generelle Fragen um eine Gattung, die von der Kunstgeschichte lange Zeit nur randständige Aufmerksamkeit erfuhr, die Tonplastik. Auf der Grundlage der bekannten, 1929 edierten Monografie Hubert Wilms zur deutschen Terrakottaplastik der Gotik sowie zahlreicher neuerer Einzelstudien und verstreuter Miscellen stellt sie eine Zusammenfassung, Neubewertung und instruktive Gesamtdarstellung des altbayerischen (Bayern vor 1806 zuzüglich des Hochstifts Freising sowie des Fürstbistums und der Freien Reichsstadt Regensburg), im kunstlandschaftlichen Sinn als bayerisch zu bezeichnenden Bestandes dar.

Nach einleitenden Überblicken zur mittelalterlichen Tonplastik in Europa und im deutschsprachigen Raum, wo sie seit dem späten 12. Jahrhundert nachweisbar ist, zur Bewertung des Werkstoffs in der Antike und im mittelalterlichen Schrifttum, schließlich zu den unterschiedlichen technischen Möglichkeiten des Aufbaus und der Fertigung tönerner Figuren behandelt die Arbeit die Produktion in den vier diesbezüglich als Zentren zu betrachtenden Städten Regensburg, Straubing, Landshut und München. Die Reihenfolge der Abhandlung entspricht Auftreten und Entwicklung der Gattung innerhalb des 15. Jahrhunderts. Ein Exkurs informiert in Grundzügen über die Tonplastik in den angrenzenden Regionen Franken, Oberpfalz, Schwaben und Österreich. Schließlich werden die etwa 120 heute nachweisbaren Stücke des altbayerischen Raums in einem Katalog aufgeführt, der neben Beschreibung und Forschungsstand Literatur und technische Daten enthält; dass hier nicht zu sämtlichen Objekten Maßangaben und Materialfärbung verfügbar sind, ist bedauerlich.

Für Altbayern ist, mit Einschränkungen bezüglich Regensburg, die Beziehung zwischen Backsteinarchitektur und Tonplastik charakteristisch, ein in den angrenzenden Landschaften so nicht anzutreffendes Phänomen. Im Gegensatz zu jenen Territorien, deren Tonplastik ihre Blütezeit in der Periode des Weichen Stils erlebte, entfaltete sie sich hier kaum vor der Mitte bzw. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Hirsch gelingt es, die Produktion der einzelnen Orte instruktiv zu charakterisieren, Eigenheiten und formales Spektrum herauszuarbeiten, Bezüge zu Auftraggebern und die Einbettung ins jeweilige künstlerische Milieu auszuwerten.

In Regensburg, dem hinsichtlich unseres Gegenstandes kleinsten Zentrum, orientierte sich die Bildnerei mit dem leicht formbaren Material stilistisch wie tektonisch offensichtlich an der Steinskulptur. Straubing, dem einschließlich der Portalplastik an der Stadtkirche St. Jakob der umfangreichste Bestand innerhalb Altbayerns zuzuordnen ist,

prägte ab 1440 einen charakteristischen Lokalstil aus. In Landshut, wo mit bis zu 170 cm hohen die größten der bayerischen Tonbildwerke entstanden, findet man das Gros des erhaltenen Bestandes in und an der ambitionierten Bürgerkirche St. Martin. Auch hier offenbaren die im Wesentlichen zwischen um 1475 und 1490 entstandenen, aufgrund ihrer markigen Physiognomien gut zu lokalisierenden Figuren, die an Portalen und Pfeilern mehrere Ensembles bilden, die Orientierung an zeitgleicher einheimischer Stein- und Holzskulptur. Für die Hälfte der zehn nach München zu verortenden Stücke ist die Herkunft von der dortigen Frauenkirche nachzuweisen. Die zwei mit stilkritischen Mitteln eruierten Meister sind im Gegensatz zur eher lokalen Verortung der Kräfte in Regensburg, Straubing und Landshut offensichtlich von der schwäbischen Kunst beeinflusst. Ihre Werke vertreten die höchste künstlerische Qualität innerhalb der bayerischen Tonplastik. In diesem Zusammenhang setzt sich Hirsch zu Recht kritisch mit der Ansicht Hans Ramischs auseinander, im Münchner Bildhauer Hans Haldner einen dieser Tonbildner zu sehen.

Natürlich stellen sich Fragen nach dem Erfolg der Gattung, Intentionen von Auftraggebern und Gründen der zeitlichen Beschränkung für die umfangreiche und qualitativ hochrangige Produktion. Praktische und ökonomische Gründe liegen nahe. Üppige regionale Tonvorkommen ließen sich relativ leicht ausbeuten, und die Witterungsbeständigkeit spielte ohne Zweifel eine Rolle gerade hinsichtlich der an Gebäudefassaden versetzten Figuren. Hirsch führt daneben künstlerische Gründe an und rekurriert diesbezüglich auf die fragwürdige, zuletzt von Theodor Müller und Anton Legner aufgegriffene und durch die jüngere Diskussion des Phänomens wenn nicht widerlegte, so doch entkräftete These Wilhelm Pinders, dass die Formvorstellung des Künstlers bestimmende Wirkung für die Materialwahl besäße. Wenn er die zunehmende Verbreitung der Gattung im Laufe des 15. Jahrhunderts zudem mit der Vermutung zu erklären versucht, "die Eigenständigkeit der Tonplastik hat anscheinend einen Reiz geboten, der den Geschmack in den altbayerischen Zentren getroffen hat" (43), ist der Wert solcher Aussage nicht nur dünn, seine Argumentation begibt sich hier schon terminologisch an den Rand der Wissenschaftlichkeit.

Ein seit Wilms Monografie immer wieder zentral ventiliertes Problem in Bezug auf die Bewertung mittelalterlicher Tonplastik im deutschsprachigen Raum ist die Frage nach den Schöpfern der Bildwerke. Da mangels aussagekräftiger Schriftquellen Namen auf diesem Gebiet erstaunlicherweise grundsätzlich fehlen und es an Indizien mangelt, die tragfähige Schlüsse auf die Genese solcher Künstlerpersönlichkeiten zuließen, entwickelten sich in der Forschungsgeschichte zwei Lager: Die These, dass Tonbildner nur mit einem einzigen Werkstoff operierende "Spezialisten" waren, steht jener gegenüber, die Künstlern Fertigkeiten in verschiedenen Materialien, neben Ton etwa Holz oder Stein, zutraut, sie demzufolge als "Universalisten" betrachtet. Überlegungen wie die zur Entwicklung von Figurenbildnern aus dem in Ton versierten Töpferhandwerk und die mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgestattete Vermutung, dass auch

mittelalterliche Bildhauer Ton für Entwürfe benutzten, verleihen dem Problem eine gewisse Komplexität. Hirsch geht ihm an mehreren Stellen seiner Arbeit nach. Aufschlussreich ist dabei sein Hinweis auf die in Quellen gelegentlich nebeneinander vorkommenden Begriffe "Bildschnitzer" und "Bildermacher", worauf er die Vermutung aufbaut, mit letzterem seien Tonbildner bezeichnet worden und diese wären schon aufgrund dieser spezifischen zeitgenössischen Terminologie eher Spezialisten als Universalisten gewesen. Freilich bleiben Fragen nach dem Ausbildungsgang auf diese Weise eingeschätzter Kräfte und nach Gründen für die nicht selten enge Orientierung an gleichzeitiger lokaler oder regionaler Skulptur letzten Endes unbeantwortet. Sollten es dann, obwohl schwer vorstellbar, etwa doch aus dem Hafnergewerbe herausgewachsene Kräfte gewesen sein?

Auch eine andere generelle Frage ist weiterhin offen. Zwar stellt der Autor das Fazit seiner Arbeit unter den rhetorisch vielversprechenden Titel "Vom Auftreten und Verschwinden einer Gattung", doch gelingt es ihm nicht, plausible Gründe für die relativ kurzzeitige, auf das 15. Jahrhundert beschränkte Blüte der deutschen Tonplastik im Allgemeinen wie der nur ein halbes Säkulum währenden bayerischen im Besonderen beizubringen. Diesbezüglich bleibt der Forschung also ein lohnendes Feld in ganzer Breite erhalten. Offensichtlich steht uns hier, selbst angesichts einer nachweisbaren Tradition, ein Phänomen kurzzeitiger Entwicklungen vor Augen, und bemerkenswert ist, dass sie - egal in welchem Herstellungszentrum - kaum länger als eine Generation währten. Zumindest aus heutiger Sicht hat es den Anschein, dass wie aus dem Stand geborene Fähigkeiten und Fertigkeiten kaum an die nächste Generation weitervermittelt wurden. Mit unseren in den letzten Jahrzehnten entwickelten Vorstellungen von mittelalterlichen Werkstattgepflogenheiten lässt sich dieses Phänomen nur schwer vereinbaren.

Ganz zweifellos stellt die Publikation eine wichtige, hilfreiche, schon aufgrund von Katalog und Bildmaterial unverzichtbare Arbeit zur weiteren Beschäftigung mit mittelalterlicher Tonplastik dar. Dass einzelne wenige Objekte übersehen worden sind, wie das Ölbergrelief eines niederbayerischen Meisters in der Forchheimer Marienkapelle, ist zu verschmerzen. Absolute Vollständigkeit ist stets Anspruch, praktisch aber selten. Gleiches gilt für das Fehlen einiger Literaturhinweise im Katalogteil, was zu denken gibt, wenn das entsprechende Schrifttum im Anhang aufgeführt ist, also vom Autor konsultiert worden sein dürfte. Eine stringenterere Verteilung des Textes auf Abhandlungs- und Katalogteil wäre eine Überlegung wert gewesen. Ausführliche Beschreibungen formaler Qualitäten beispielsweise, die nicht in Schlussfolgerungen auf Lokalisierung, Datierung oder andere Ergebnisse münden, wären im Katalog sinnvoller aufgehoben gewesen. Die entwicklungsgeschichtliche Darstellung hätte auf diese Weise "entschlackt" an mancher Stelle zwangsläufig mehr Klarheit erhalten. Dass der für akademische Abschlussarbeiten typische stilistische Duktus dem Leser nicht unbedingt entgegen kommt, liegt auf der Hand: Eine gewissenhaftere Redaktion hätte nicht nur die zahlreichen falschen Silbentrennungen korrigiert und

störende Wortwiederholungen eliminiert, sondern auch die Straffung des Textes jener Abschnitte angeregt, in denen ein einziger Gedanke aus nicht ersichtlichen Gründen und zu Ungunsten einer präzisen Gedankenführung mehrfach ventiliert wird.