

Ein Tonfigürchen aus Alt-Breisach

Es handelt sich nicht um einen Lesefund, sondern um ein Objekt aus einer planmäßigen Grabung des Landesdenkmalamtes, die 1985 in Breisach durchgeführt wurde anlässlich der Rathausenerweiterung und des Baus einer Tiefgarage.

Das betreffende Gelände in der Oberstadt zieht sich entlang der Kapuzinergasse, wo die besseren Bürgerhäuser standen und die Kloakengruben ausgemauert waren. Aus der Einfüllung (Profil 5) einer solchen im Umriß kreisrunden Grube stammt die Tonplastik. Begleitfunde aus der Schichtpackung (Befund 4) waren Back- und Ziegelsteine, Ofenkeramik, Glas- und Knochenreste, die für die Zeitstellung keine Anhaltspunkte erbrachten. Auch das Tonfigürchen ist nur als Fragment, als Büste erhalten (Abb. 1, links), der Bruch liegt unterhalb der Taille. Daß es sich um eine alte Beschädigung handelt, zeigt die verwitterte, poröse Oberfläche der Bruchkante (Abb. 1, Mitte). Ursprünglich war ganzfigurig eine weibliche Person dargestellt. Ergänzt werden müssen die volle Rocklänge und eine knappe Standfläche. Wie die Unterarme und Hände angelegt waren, bleibt offen. Das Maß von der Gürtellinie bis zum Scheitel beträgt noch 4,2 cm, mit dem weggebrochenen Unterteil kann eine Höhe von 10,0 – 11,0 cm rekonstruiert werden. Das Figürchen ist aus weißem, feinen Ton, sogenanntem Pfeifenton geformt. Zwei Details geben über die Art der Herstellung



Abb. 1: Breisach, Oberstadt; Figürchen aus weißem Pfeifenton. Links: Frontalansicht, Schleier, darunter aufgesteckte Zöpfe. Mitte: Bruchkante des Figürchens unterhalb der Taille. In der Mitte Ansatz der spitzkegeligen Aushöhlung. Rechts: Rückseite des Breisacher Tonfigürchens. Schleier und Gefräns, darunter spitzer, nackenfrier Ausschnitt des Kleides.

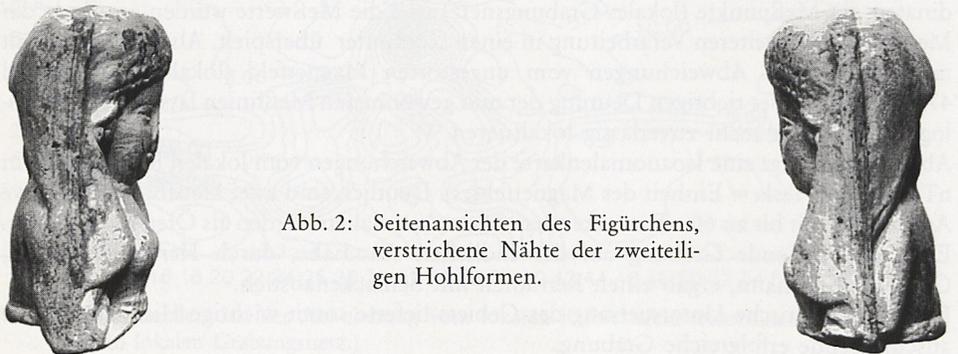


Abb. 2: Seitenansichten des Figürchens, verstrichene Nähte der zweiteiligen Hohlformen.

genaueren Aufschluß. Bei Betrachtung der jeweiligen Seitenansichten (Abb. 2) fällt eine senkrechte, abgestrichene Kante auf, die scharfgratig begrenzt ist, gewissermaßen eine Naht, die beim „Zweischalenguß“ entsteht. Bei Ton wird man eher von zwei Reliefmodellen (Klappmodellen) sprechen, die Vorder- und Rückseite der Figur als Matrize beinhalten. In der Ansicht von oben ist die Teilung in zwei Formhälften noch evident. Sie wurden ausgefüllt mit dem knetbaren geschmeidigen Ton, dann aneinandergesetzt, wobei die an den Modelkanten überstehende Tonmasse abgestrichen wurde. Voll ausgefüllt ist nur der obere Teil der Büste. Schon unterhalb der Brust beginnt eine spitzkegelige Aushöhlung (Abb. 1, links), die sich nach unten erweiterte. Diese schon in der Matrize berücksichtigte Hohlform war notwendig, damit beim Brennvorgang, der nach dem Trocknen sich anschloß, die Figur nicht zerbarst. Nach Beobachtung von H. Wilm, der speziell mit Tonplastik sich befaßt hat, ist diese Aushöhlung allen Tonfiguren eigen. Nach dem Brand wurden zumindest die großplastischen Figuren farbig gefaßt. Auch an dem kleinen Figürchen aus Breisach sind rote Farbspuren am Mund vorhanden. Bevor die Frage nach der etwaigen Ergänzung der kleinen Figur gestellt werden kann, ist ihre zeitliche Bestimmung notwendig, wobei gerade hierbei der Verlust des unteren Figurenteils sich als nachteilig erweist. Denn für eine stilgeschichtliche Einordnung wäre die Fältelung des Rocks, der Fall der Gewandung sicher aufschlußreich gewesen. Erste Anhaltspunkte geben einige kostümgeschichtliche Details: ganz offensichtlich ist das Gewand dicht unter der Brust zusammengerafft und wie die Rückansicht (Abb. 1, rechts) zeigt, auch gegürtet. Eine solche verhältnismäßig hohe Gürtung kann an der Plastik des „Internationalen oder Höfischen Stils“ der Zeit um 1400/1430 vermerkt werden, wo weite stoffreiche Kleider (Mantelkleider, Houppelandes) in dieser Art getragen werden. Als Beispiel ausgewählt sei die Hunde-Unterhofdame (Abb. 3) aus dem „Stuttgarter Kartenspiel“; auch ihr oberer Kleiderabschluß, die wulstartige Einfassung am Hals ist an dem Tonfigürchen gut zu beobachten.



Abb. 3: Stuttgarter Kartenspiel (1427–31). Bildausschnitt von der Hunde-Unterhofdame (H. Meurer, Das Stuttgarter Kartenspiel, 1979, Faksimilieausgabe).

Hoch geschlossene Kleider sind für diese Zeit noch charakteristisch, obwohl gelegentlich schon ein knapper spitzer Ausschnitt vorkommt wie bei der Hirsch-Oberhofdame (Abb. 4) des gleichen Kartenspiels, das aufgrund der an zwei Karten entdeckten Wasserzeichen zwischen 1427–31 datiert werden kann. Als besondere modische Raffinesse erscheint an



Abb. 4: Hirsch-Oberhofdame des Stuttgarter Kartenspiels (Bildausschnitt).

Wilckens hat dafür Beispiele zusammengetragen und festgestellt, daß im Laufe der 20er Jahre die Flechten über den Ohren immer häufiger werden. Im Stuttgarter Kartenspiel tragen Hunde-Unterhofdame (Abb. 3) und Hunde-Königin diese aufgewundenen Zöpfe. Die Frisur bleibt aber noch bis zum Anfang des 16. Jh. beliebt. Zeichnungen von Albrecht Dürer (Abb. 5) bringen genügend Belege dafür. Im Zusammenhang mit dieser geflochtenen Frisur taucht ein weiteres modisches Detail auf, das von E. Nienholdt nach einer Nürnberger Polizeiverordnung des 15. Jh. als „Gefrens“ in die Kostümliteratur eingeführt worden ist. Es handelt sich um eine Reihe von dünnen Stoffstreifen, bzw. Fransen, die am Hinterkopf die Lücke zwischen den nach vorn gesteckten Flechten füllten. Sie waren an einem Reif oder Kranz befestigt. Kein Zweifel, daß die senkrechten, gleichmäßig langen Rippen am Hinterkopf des Tonfigürchens (Abb. 1, rechts) nicht etwa Haar andeuten, sondern von einem solchen Gefräs herrühren. Beidseitig sind Ansätze von einem Reif sichtbar. Wie für die aufgesteckten Flechten ist für das rückwärtige Gefräs ebenfalls eine lange Zeitdauer bis zum ausgehenden Jahrhundert festzustellen, vgl. die Dürerzeichnung Abb. 5. Zöpfe und Gefräs an der kleinen Tonfigur machen aber nur einen Teil des Kopfputzes aus. Mehr ins Gewicht fällt ein Tuch, das wie eine Haube eng am Oberkopf anliegt und mit seinen Enden gleichlang zu beiden Seiten vor den Schultern herabfällt. Offensichtlich ein schwerer Stoff, wie die tiefen Falten anzeigen, der in gewissem Kontrast steht zu dem zarten Frauengesicht, das leider durch eine Ausbruchsstelle an der Nase beeinträchtigt wird. Der Teil des Tuches, der sich um die Stirn schließt, weist zwei Reihen flacher Riefen auf, die eine

Kostümstudien von Antonio Pisanello ein tiefer Halsausschnitt im Rücken. Am Tonfigürchen aus Breisach kann die angedeutete Spitze im Nacken ebenso interpretiert werden. Solche Rückansichten sind verhältnismäßig selten zu finden. Verwiesen sei auf einen Kupferstich des Meisters der Liebesgärten (Ausschnitt mit dem kartenspielenden Paar Abb. 6), zwischen 1430/1440 und auf die Darstellung einer bemalten Tischplatte von Hieronymus Bosch, wo „Superbia“ (Abb. 7) dem Beschauer den Rücken zuwendet. Man wird fragen, warum bei der kostümgeschichtlichen Einordnung mit dem doch eigentlich unauffälligen Gewand begonnen wurde und nicht mit dem Kopfschmuck, der offensichtlich mehr ins Auge fällt. Doch Frisur und Kopfbedeckung lassen sich zeitlich nicht so eng eingrenzen. Dicke geflochtene Zöpfe, die vom Hinterkopf über die Ohren am Scheitel zusammengeführt sind, kommen im ersten Jahrzehnt des 15. Jh. in Mode. L. v.

Fältelung oder Plissierung andeuten. Am auffallendsten ist der Umriß mit seinen beidseitigen Ecken und der fast geradlinig abschließenden Kante über dem Scheitel. Diese Merkmale fallen an der figürlichen Darstellung auf einem Fürspan (Heftlein) auf, Abb. 8. Die Ecken der Kopfbedeckung stehen noch stärker vor, wahrscheinlich bedingt durch die darunter getragene Hörner-Frisur, die in Frankreich und Burgund so beliebt war wie in Süddeutschland die aufgesteckten Flechten mit dem Gefräns. Dieser Fürspan gehört zu einer Gruppe von Schmuckstücken, die aufgrund des „*émail en ronde bosse*“ als französisch-burgundische Arbeiten angesprochen wurden. Bei genauerer Prüfung erkennt man, daß die Kopfbedeckung in Details mit dem Breisacher Figürchen nicht genau übereinstimmt. Die



Abb. 5: Albrecht Dürer, Federzeichnung, Schreitendes Liebespaar (Bildausschnitt) Hamburg, Kunsthalle, erste Hälfte der 90er Jahre.

Abb. 6: Kupferstich vom Meister der Liebesgärten (Ausschnitt) 1430 / 40. (M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jh. Bd. 1, 1908, 102).

breite Fläche über der Stirn ist anders bearbeitet, die Oberfläche gekörnt oder gekraust. Sie erinnert an die sogenannten „Kruseler“, die mit Rüschen besetzten Schleier, die von der Mitte des 14. Jh. bis in das erste Viertel des 15. Jh. besonders in Deutschland und England getragen wurden (Abb. 2) In der Spätphase nehmen sie bedingt durch die Schläfenpuffen (Atours) und die Hörnerfrisur Kleeblattform an, im burgundischen Herrschaftsbereich erhalten sie einen eckigen Umriß. Noch an der „Superbia“ (bemalte Tischplatte von Hieronymus Bosch Abb. 7) begegnet diese Form. Im Spiegel, den ein kleiner Teufel entgegenhält, ist die Vorderansicht des Kopfputzes ganz evident als Kruseler gestaltet. Das späte Vorkommen (mit Sicherheit zweite Hälfte des 15. Jh.) ist singulär und läßt sich damit erklären, daß Bosch in seinen Frühwerken vom „Internationalen Stil“ selbst in gewissen Details des Kostüms, von den Höfen in Paris und Dijon inspiriert wurde.

In Frankreich gibt es keinen Hinweis für Kruseler, wohl aber für Schleier (Kopftücher) mit strengem eckigem Kontur. Die Grabplastik der Königin Isabeau (Elisabeth von Bayern), Gattin Karl VI. (Abb. 9) ist ein Beleg dafür. Umrahmung des Gesichts, äußerer Umriß und

symmetrische Fältelung kehren wieder am Breisacher Figürchen. Ein Einfluß der französischen Mode ist anzunehmen. Mit dem Kruseler hat die Kopfbedeckung nichts Gemeinsames, schon weil im Gegenteil zum Fürspan Abb. 8 und der Superbia von Bosch Abb. 7 das Tuch den Hinterkopf nur partiell abdeckt und schon über dem Gefräs endet. Eckigen Umriß nimmt ja auch der Kopfschmuck der Hirsch-Oberhofdame an (Abb. 4), die über ihren Atours ein wulstartiges Schappel trägt, von dem ein umfangreiches gezaddeltes Tuch kantig herabhängt.

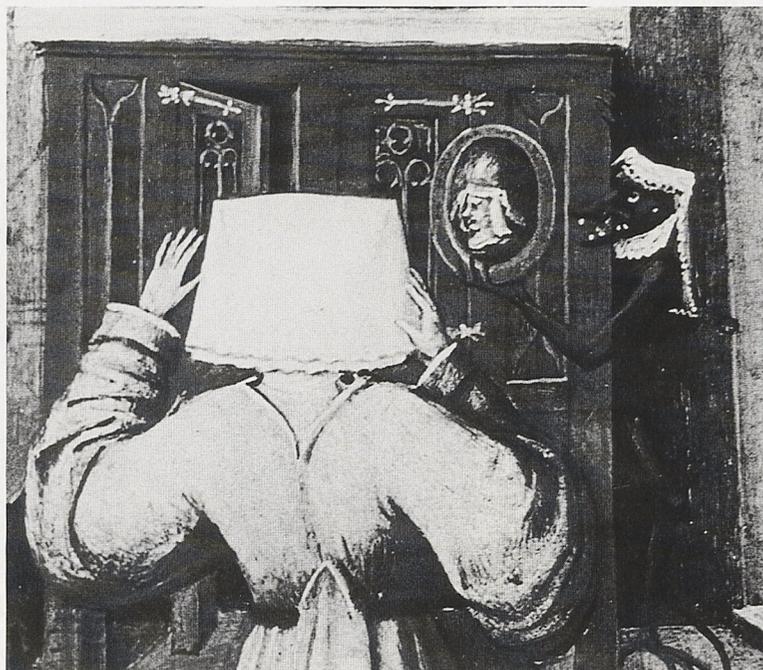


Abb. 7: Hieronymus Bosch, Die sieben Haupttünden, bemalte Tischplatte, Madrid, Prado. Ausschnitt mit „Superbia“. Frühwerk des Künstlers (Ch. Tolnay, Hieronymus Bosch, 1965).

Als Herkunft für das Kartenspiel ist das südliche Südwestdeutschland vorgeschlagen worden, aber auch Einflüsse des burgundischen Hofes wurden geltend gemacht. In diesen Zusammenhang läßt sich das Breisacher Figürchen einbinden, das nicht zuletzt durch seinen rührenden, liebeichen Gesichtsausdruck, die hochgezogenen Mundwinkel einen Vergleich mit den Figuren auf den Spielkarten erlaubt. Für die Datierung um 1430/40 ist eher der Fürspan (Abb. 8) maßgebend.

Es bleibt noch zu klären, welche Funktion dem Tonfigürchen zukam, bzw. zu erwägen, ob überhaupt an eine praktische Funktion gedacht werden muß. Ob in ihren Händen ein Heiligenattribut (etwa ein Rad wie bei der Heiligen Katharina) gehalten wurde, läßt sich nicht mehr entscheiden. Falls so etwas vorhanden war, müßte man sie in den Kreis der Tonfiguren einreihen, die in Kleinformat Gnadenbilder reproduzierten und wie „Reliquien“ verehrt wurden. Im Ausstellungskatalog Frankfurt a. Main, 1975 konnten Nachweise für direkte Bezüge zwischen Heiligenbild (Großfigur) und Tonnachbildung (Verkleinerung und Vervielfältigung) erbracht werden.

Nach dem Kopfputz zu schließen handelt es sich beim Breisacher Fundstück um ein profanes Figürchen und hier ist die Zweckbestimmung weniger eindeutig. Bisher sind in jedem Buch über Kinderspielzeug Tonfigürchen als Puppen bezeichnet worden.



Abb. 8: Fürspan (Heflein) mit Liebespaar, Gold, emailliert. Burgund, 1430/40. Wien, Kunsthist. Museum.

Die recht vereinfachte Serienproduktion der „Kruseler-Damen“ (Abb. 10) spricht dafür. Von ihnen hebt sich das Tonfigürchen aus Breisach durch Qualität und Detailtreue ab, die auch bei den zahlreichen Figürchen anderer Fundplätze wie Worms nicht erreicht werden. Es müsste aufgrund des Qualitätsunterschiedes eine andere Funktion in Betracht gezogen werden: beispielsweise Tonabformung, die dem Künstler (Bildhauer oder Goldschmied) als Entwurf diente, auch an Krippengestaltung wäre zu denken. H. Wilm hält sie für „Nippsachen“, die man sich aufstellte, doch scheint mir dieser Begriff zu sehr durch den industriellen Kitsch des 19. und 20. Jh. belastet.



Abb. 9:

Königin Isabeau (Elisabeth von Bayern), Grabplastik in St. Denis. 1429 gemeinsam mit dem Grabmal Karl VI. vollendet. (K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, 1976, Abb. 399).



Abb. 10:

Zwei Tonpüppchen, zweite Hälfte des 14. Jh., typisch für viele, die man allenthalben in Süddeutschland entdeckt hat. (M. Hillier, *Puppen und Puppenmacher*, 1968 Abb. 36).

Literaturauswahl

Ausstellungskatalog, Liebighaus, Frankfurt a. Main, Kunst um 1400 am Mittelrhein, 1975, S. 79 ff. – **W. Endrei**, Spiele und Unterhaltung im alten Europa, 1988. – **A. Fraser**, Puppen, Parkland-Verlag o. J. – **E. Grill**, Weiße Tonfigürchen des 15. und 16. Jh. im Paulusmuseum. Veröffentlichungen der Städtischen Sammlungen Worms, H. 1, 1922, 8–12. – **M. Hillier**, Puppen und Puppenmacher, 1968. – **H. Kohlhaussen**, Europäisches Kunsthandwerk, Bd. 2, 1970. – **A. Liebreich**, Der Kruseler im 15. Jh. Zeitschrift Hist. Waffen- und Kostümkunde, 10, 1923–25, 219–223. – **Th. Müller, E. Steingraber**, Die Französische Goldemailplastik um 1400, Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 5, 1954, 64, 79. – **E. Nienholdt**, Das Gefrens, Waffen- und Kostümkunde, H. 2, 1974, 119–122. – **O. Rady**, Der Kruseler, Zeitschrift Hist. Waffen- und Kostümkunde, 10, 1923–25, 131–136. – **M. Sauerlandt**, Tonfigürchen, Genius, Zeitschrift für werdende und alte Kunst, 1, 1919. – **W. Schenkluhn**, Nachantike kleinplastische Bildwerke, Liebighaus Frankfurt a. Main, Bd. 1, Mittelalter 11. Jh.–1530/40, 1987. – **K. Simon**, Figürliches Kunstgerät. Aus alter Vergangenheit. Leipzig o. J. – **L. v. Wilckens**, Zöpfe, Bänder und Fransen. Zu Frisur und ihrem Schmuck im 15. Jh., Waffen- und Kostümkunde, H. 2, 1975, 139–142. – **H. Wilm**, Gotische Tonplastik in Deutschland, 1929.