

Das Kunstwerk des Monats

Februar 2016



Soester Werkstatt
Pietà aus Anröchte, um 1400
Eichenholz, ehemals farbig gefasst
H. 61,5 cm, B. 27,0 cm, T. 21,0 cm
Inv.-Nr. E-176 LM

Seit ihrem Ankauf 1965 zählt die hölzerne Marienklage aus Anröchte (Kreis Lippstadt) zu den herausragenden spätgotischen Skulpturen unserer Sammlung. Die Figur war bis zu ihrer ‚Entdeckung‘ durch Hans Eickel im Jahr 1951 in einem barocken Bildstock vor dem seit um 1700 von der Familie Rellecke geführten Hof „Schmidtüns“ in Anröchte „Wind und Wetter ausgesetzt“ (Eickel 1951, S. 192). Man vermutet, dass die Schmerzensmutter aus der hiesigen Pfarrkirche St. Pankratius stammt; sichere urkundliche Hinweise darauf gibt es leider nicht. Dechant Franz Stille erwähnt in seiner Ortschronik von 1937 (nach einem Lagerbuch mit dem Besitz der Kirche von 1829) „1 Muttergottesbild mit dem gestorbenen Heiland, mit einem silbernen Herzen geschmückt. Qualität: mittel. Wert 4 rthlr.“ und vermutet: „Das oben genannte Muttergottesbild „ist scheinths das im [...] Heiligenhäuschen aufbewahrte schöne Vesperbild“ (Stille 1937, S.146).

Die aus Eichenholz gearbeitete Figurengruppe ist 61,5 cm hoch, 27 cm breit und hat eine maximale Tiefe von 21 cm. Bei der Entfernung einer Übermalung um 1951 ging die originale Farbfassung bis auf wenige Reste verloren: Rote Farbe ohne Grundierung findet sich z. B. in der kreisrunden Eintiefung auf der Brust Marias. Spuren von einem zweischichtigen Rot auf einem dünnen weißen Grund liegen in den Tie-



Abb. 1: Telgter Gnadenbild, um 1380/90 (Foto: Andreas Lechtape, Münster)

fen der Wundmale, grüne und rote Farbspuren sowie Reste einer Glanzvergoldung auf einem weißen Kreidegrund befinden sich an den seitlichen Thronwangen. Rückschlüsse auf das ehemalige farbliche Erscheinungsbild der Skulptur können hieraus nicht gezogen werden, da die geringen Farbreste verschiedenen Epochen zuzuordnen sind (Untersuchung durch Claudia Musolff). Dem glücklichen Umstand, dass sich aus derselben Bildschnitzer-Werkstatt eine weitere, zuletzt im 19. Jahrhundert in kräftigen Farben übermalte Pietà in der Soester Nikolaikapelle (Abb. 3) erhalten hat, verdanken wir jedoch eine gewisse Vorstellung von der farblichen Gestaltung der Anröchter Figur.

Obwohl der Künstler wie üblich mit der abschließenden Ausarbeitung und Feinmodellierung der Oberflächen durch den Kreidegrund und die Farben zu rechnen hatte, legte er die Schnitzereien bei unserem Vesperbild überaus fein und sorgfältig an. Vom Einspannen des Holzblocks in die Werkbank zeugt ein im Durchmesser ca. 1,8 cm großes und ca. 6 cm tiefes Loch auf dem Marienkopf. Kleinere Löcher ebenda sind wohl auf die Befestigung von Kleidung oder Schmuck zurückzuführen, was auf eine hohe Verehrung des Bildwerks hindeutet. Der herabhängende Arm Christi ist separat gearbeitet und mit einem Holzdübel am Knie Marias befestigt, wie auch die große Blutstraube an der Seitenwunde.

Die Rückansicht gibt den Blick auf die tiefe Aushöhlung des Ensembles mit einem breiten Hohleisen frei. Auch ist zu erkennen, dass die Figur links durch Wurmfraß oder Feuchtigkeit stark beschädigt wurde; bei der angesetzten linken Thronwange und dem ergänzten linken Unterarm der Marienfigur handelt es sich um zeitlich nicht bestimmbare Reparaturen. Vierkantige Holzdübel deuten darauf hin, dass spätestens zu dieser Zeit die Skulptur rückseitig (wieder?) mit einem Brett verschlossen wurde bzw. auf einem rückwärtigen Träger (in einem Schrein?) fixiert wurde.

Bis auf einige teilweise gekittete, auf die Klimaeinflüsse während der Aufstellung im Freien zurückzuführende Risse ist die Gruppe in einem guten Zustand. Zu kleineren Schäden durch die Handhabung des Schnitzwerks kam es lediglich an besonders filigranen Stellen wie bei den Haaren bzw. dem Schleier von Christus bzw. Maria. Im Bereich der geknickten Gewandfalten vor dem Schoß Marias auf dem Thronsockel sind Brandspuren von Kerzen erkennbar.

Maria sitzt nahezu mittig auf einer breiten Thronbank ohne Lehne, auf einem links angedeuteten flachen Kissen. Sie ist mit einem auf der Brust eng anliegenden, in der hohen Taille mit einem schmalen Gürtel gerafften Kleid und einem über den Kopf gezogenen Mantel bekleidet. Ihr Oberkörper ist stark überlängelt und aus der Mittelachse nach rechts gedreht, um Raum für den steil aufgerichteten toten Leib ihres Sohnes mit dem in den Nacken gelegten Kopf zu schaffen. Mit ihrem rechten Arm stützt sie den etwas nach hinten gekippten, ausgemergelten Oberkörper,

ihre Hand berührt beinahe die klaffende Seitenwunde. Ihr linker, verkürzt erscheinender Arm liegt auf den Oberschenkeln des Leichnams.

Das vom Manteltuch haubenartig umhüllte Haupt ist dem nach oben gewandten Antlitz Christi zugewandt. Schmerzvoll blickt die jugendlich schöne Gottesmutter auf seine erstorbenen Gesichtszüge mit dem im Todeskampf geöffneten Mund; Bart und Haare sind in ornamental gedrehte Locken gelegt. Auch der Körper des Gottessohnes ist von seinen Leiden gezeichnet: von den überdehnten Armen mit hervortretenden Muskeln und Sehnen an den kugeligen Schultergelenken, über die scharf konturierten Rippenbögen, den eingefallenen Bauch und die kraftlos herabhängenden Unterschenkel und Füße. Ungewöhnlich ist die detaillierte Ausarbeitung des Rückens mit hervortretenden Rippen- und Wirbelknochen.

Die in der Aufnahme des Leichnams angelegte, spannungsvolle Drehung der Marienfigur erfasst auch ihre scheinbar frontal ausgerichteten Beine: Ihr rechtes Knie tritt deutlich voluminöser unter dem üppigen Kleider- und Mantelstoff hervor und dominiert die im Umriss blockhafte Schoßpartie als gedachten Thron des Himmelsherrschers. Ein ähnlicher Gegensatz zwischen zierlicher Körperlichkeit und stoffreichem Gewand wird beim Blick auf das knielange, stoffreiche Lendentuch des Gottessohnes offenbar. Überhaupt kommt den Gewändern eine zentrale Aufgabe bei der künstlerischen Gestaltung der Figurengruppe zu: Die Körper fließend und elegant mit ornamentalen Saumlinien, weichen Schüsselfalten und nur wenigen scharfen Knicken umspielend, ergibt sich ein kontrastreicher Wechsel von Licht und Schatten, der im Kerzenlicht eine sicherlich noch stärkere, den emotionalen Ausdruck der Skulptur unterstreichende Wirkung entfaltet. Das durchdachte Faltengefüge, unterstützt durch die verlorene Farbigkeit (wie vergoldete Mantelsäume, vgl. Abb. 3), lenkte den Blick der Gläubigen über das Bildwerk und erlaubte in der Betrachtung zugleich die tiefere Erkenntnis des Dargestellten.

Die Wiedergabe der um ihren Sohn trauernden Gottesmutter trägt den Namen „Vesperbild“ aufgrund der gedanklichen Verbindung des Passionswegs Christi mit den klösterlichen Gebetsstunden: Die Kreuzabnahme Christi und die Beweinung, der letzte Abschied Marias, sollen am Karfreitag am frühen Abend, also in der Zeit der so genannten Vesper (17 bis 19 Uhr), stattgefunden haben. Der ebenfalls gebräuchliche Begriff „Pietà“ (ital. Mitleid) steht für die zentrale Funktion dieser Bildwerke, die Mit-Leiden (lat. *compassio*) der Gläubigen.

Die plastische Figur einer Marienklage, über deren Aussehen wir allerdings nichts wissen, wird erstmals 1298 in einem Ablassbrief für die Kölner Karmelitenkirche erwähnt. In der durch Bernhard von Clairvaux (um 1090 bis 1153) begründeten mystischen Verehrung des leidenden Christus und seiner ausgeprägten Marienfrömmigkeit wurzelnd, erleben die zumeist vollplastischen Pietàs im 14. Jahrhundert ihre Blüte-



Abb. 2: Pietà in der Düsseldorfer St.-Lambertikirche, um 1400 (Foto: Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg. Fotograf: Dirk Nothoff)

zeit. Dabei greift die Vorstellung, bei der Gruppe handle es sich lediglich um eine auf zwei Figuren „reduzierte“ Beweinung Christi unter dem Kreuz, zu kurz. Vielmehr trägt die mystische Frömmigkeit dieser Zeit, das Bedürfnis nach visionärer Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der verheerenden Pestepidemien, zur Genese des Bildtypus' bei. Sie entspricht dem Bedürfnis, eine emotionale Verbindung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen herzustellen. Der Gottesmutter kommt dabei nicht die Rolle einer „Assistenzfigur“ zu, die ihren toten Sohn anklagend präsentiert; vielmehr ist sie aktives Vorbild für die Trauernden und spielt dadurch im Erlösungswerk Christi eine zentrale Rolle. Entscheidend für die Funktion und ‚Wirksamkeit‘ auch der Anröchter Pietà ist der Aspekt des Sehens. Der Betrachter muss den Blick der Mit-Erlöserin Maria aufnehmen, „er muss den toten Christus schauen wie sie es tut. Maria blickt den Betrachter nicht an: Der Betrachter schaut sie an als die Lebende, er schaut ihren Blick, und mit ihrem Blick schaut er den toten Christus. Schauen als wörtliches „Mit-Leiden, als pietas“ (Minkenbergs 1986, S. 101). Die Anröchter Figurengruppe ist so angelegt, dass sowohl der Blick Marias in das Gesicht des Sohnes wie auch die visuelle Kontaktaufnahme des Gläubigen mit den Augen und dem Schauen Marias möglich ist: Vom Dominikanermystiker Johannes Tauler (um 1300 – 1361) stammt das Christuswort: „Es gibt keinen leichteren, sichereren und besseren Weg, von den Sünden entledigt zu werden [...] als die Übung der Betrachtung meines Leidens. Ja, es ist allein der Weg und kein anderer, zu Gott zu kommen ...“ (nach Suckale 2009, S. 72). Noch zugespitzter ausgedrückt: Das emphatische Nacherleben der Torturen Christi kommt seinem Erlösungswerk durch die Kreuzigung gleich.

Schon die ältere Literatur hat erkannt, dass sich der Typus der Anröchter Pietà (das frontale Thronen, der aufrecht sitzende Christus mit dem leicht in den Nacken gelegten Kopf und dem eingefallenen



Abb. 3: Pietà in der Soester St.-Nicolaikapelle, um 1400/10
(Foto: LWL-Denkmalpflege für Westfalen, Bildarchiv. Fotografien: Angelika Brockmann-Peschel)

Gesicht etc.) an die entsprechenden Skulpturen im Paderborner Dom (um 1370) und in der Wallfahrtskapelle in Telgte (Abb. 1) (um 1380/90) anschließt (vgl. Marx 2015). Die Anröchterin entspricht wie die Telgterin dem „treppenförmigen Diagonaltyp“ (Passarge 1924), wobei der Christuskopf weniger stark nach hinten abknickt als bei den Vorläufern der Zeit um 1370. Von der monumentalen Telgter Marienklage rückt unsere zierliche Figur durch die fließenden, weniger straffen Formen der Gewänder und das jugendlichere Gesicht der Maria zeitlich um etwa zehn

Jahre ab. Unter dem um 1400 zunehmenden Einfluss des am Prager Hof unter Karl IV. entwickelten „weichen Stils“ kündigt sich im Soester Schwesterbild (vgl. Abb. 3) der „Horizontaltyp“ (ebd.) des frühen 15. Jahrhunderts an. Der jeweils kugelige, vom gefältelten Mantel umhüllte Marienkopf mit dem verschatteten Gesicht geht eindeutig auf böhmische Beispiele zurück, wie ein Blick auf die „Schöne Pietà“ von um 1400 (Kalkstein, H. 75 cm) in der Düsseldorfer Lambertikirche zeigt. (Abb. 2). Im Unterschied dazu wird jedoch in Soest der rechte Arm Christi nicht auf dem Körper abgelegt (oder mit dem linken Arm gekreuzt), sondern weiterhin steil herab geführt. Ähnlich wiederholt sich dies bei der farbig gefassten Pietà aus Stockum (Kreis Arnsberg, im Diözesanmuseum Paderborn), die mit dem noch stärker in die Horizontale gebrachten Erlöser vielleicht als etwas jünger gelten kann, und bei den nachfolgenden Figuren der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Nach heutigem Forschungsstand ist die Anröchter Pietà mit ihrem Pendant Teil einer größeren Skulpturengruppe aus einer bedeutenden Soester Werkstatt, die um 1400 in der blühenden Hansestadt tätig war. Diese Gruppe umfasst neben den beiden Marienklagen das monumentale Triumphkreuz aus der Patroklikirche und zwei kleinere Kruzifixe in Ostenfelde und Ahlen (beide Kreis Warendorf). Zum engeren Umkreis zählt nach Reinhard Karrenbrock auch eine kleine Pietà im Kölner Museum Schnütgen. Innerhalb der westfälischen bzw. Soester Skulptur der Zeit um 1400 markieren die Anröchter und die Soester Pietà eine Phase des verstärkten Einflusses des „weichen Stils“. Unter dem Eindruck der älteren westfälischen Vesperbilder wie dem Gnadenbild in Telgte mit ihrer drastischen Expressivität, gelingt den Soester Bildschnitzern eine abgemilderte, im Kontrast von irdischem Schmerz und göttlicher Verklärung jedoch nicht weniger ergreifende Darstellung ganz eigener Prägung.

Petra Marx

Literatur

Robert Nissen: Kleine Beiträge zur Geschichte der Westfälischen Plastik, in: *Westfalen* 20, 1935, S. 115f.

Franz Stille: *Anröchte. Dorf und Pfarrei im Wandel der Zeiten. Ein Heimatbuch*, Anröchte 1937.

Hans Eickel: Das Vesperbild von Anröchte, in: *Westfalen* 29, 1951, S. 192-196.

Reinhard Karrenbrock: *Holzskulpturen des Mittelalters II, 1440 bis 1540 Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland*, Museum Schnütgen, Köln 2001, Kat.-Nr. 76, S. 374-376.

Gotische Vesperbilder. Ausst.-Kat. Paderborn/Arnsberg 1960, Paderborn 1980.

Petra Marx: Das Telgter Gnadenbild aus kunsthistorischer Sicht, in: *Der Prozessionsweg nach Telgte. Stationen für Geist und Seele*, Münster 2015, S. 123-126.

Georg Minkenber: *Die plastische Marienklage. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen*, Phil. Diss. Köln/Aachen 1986.

Robert Suckale: *Schöne Madonnen am Rhein*, Ausst.-Kat. LVR-Landesmuseum Bonn, Leipzig 2009.

Zur Pietà in Soest: <http://www.lwl.org/dlbw/service/denkmal-des-monats/archiv-2012/september-2012>.

Coverfoto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Druck: Druckerei Kettler GmbH, Bönen

© 2016 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster 2016.