

SCHICKSALE MITTELALTERLICHER KUNSTDENKMÄLER IM EHEMALIGEN HERZOGTUM KURLAND. ERSTE ERKENNTNISSE.

„MADONNA AUF DER MONDSICHEL“ IN DER ST. TRINITATISKIRCHE IN KULDĪGA UND „CHRISTUS IM ELEND“ IM SCHLOSSMUSEUM ZU VENTSPILS

Ulrike Nürnberger

Schlüsselwörter: sakrale Skulpturen, Authentizität und Provenienz der Kunstdenkmäler, Altersdatierung, Skulpturentypus „Christus im Elend“

Die Voraussetzungen für eine kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlichen Holzskulpturen in Lettland sind äußerst ungünstig. Im Vergleich zu den nordwestlichen Anrainerstaaten der Ostsee besitzt Lettland eine relativ kleine Anzahl von erhaltenen Holzskulpturen, die im Mittelalter jedes katholische Gotteshaus zierten; die bruchstückhafte Überlieferung von Quellen setzt der Forschung noch engere Grenzen. Die vorliegende Studie präsentiert erste Erkenntnisse und (Teil-)Ergebnisse bei der Erforschung zweier sakraler Holzskulpturen in Kurland: die „Madonna auf der Mondsichel“ in der St. Trinitatiskirche in Kuldīga/Goldingen und „Christus im Elend“ im Schlossmuseum zu Ventspils/Windau. Beide Beispiele geben jeweils eine exemplarische Einsicht in die Fragestellung, Problematik und mögliche methodische Herangehensweisen im Umgang mit Kunstdenkmälern ungeklärter Provenienz. So weisen mehrere Konstruktions- und Stilmerkmale der „Madonna auf der Mondsichel“ auf ihre spätmittelalterliche (ca. 1520/1530) Herkunft hin, während andere, eindeutig später hinzugefügte Elemente und eine intakte Farbfassung die Altersdatierung der Figur erschweren. Im Falle von „Christus im Elend“ handelt es sich um eine Figur aus Kie-lond/Kihelkonna auf Ösel/Saaremaa, die eine ausdrucksstarke Variante des gleichnamigen und im Ostseeraum des Mittelalters weit verbreiteten Skulpturentypus darstellt.

Vom ehemals reichen Bestand mittelalterlicher Holzskulptur innerhalb der heutigen Grenzen Lettlands hat sich nur noch wenig erhalten. Selbst aus Riga, einst Bischofsresidenz und lange Zeit Sitz des Meisters vom Deutschorden livländischen Zweiges, sind lediglich vereinzelte Reste von Altarretabeln und Kreuzgruppen erhalten.¹ Schriftliche

Quellen legen jedoch die Vermutung nahe, dass der ursprüngliche Skulpturenbestand weitaus umfangreicher gewesen ist als es heute den Anschein hat. So können allein in der Petrikirche in Riga am Ende des 15. Jahrhunderts etwa 20² und im Dom mindestens 30 Altäre³ nachgewiesen werden; die meisten von ihnen waren gewiss mit Bild- oder

Figureschmuck ausgestattet. Dennoch lässt sich heute keines der überlieferten Bildwerke auch nur einem dieser Altäre zuordnen.

Die Schnitzer in Riga übernahmen 1535 ihren Schragen (Zunftordnung) von Reval⁴ — ein Schritt, der freilich eine bereits länger anhaltende Aktivität etablierter Bildschnitzer voraussetzt. Zu diesem Schluss gelangte schon Wilhelm Neumann (1849–1919) in seiner grundlegenden Publikation zur mittelalterlichen Holzsulptur und Malerei in Lettland und Estland, die er 1892 zusammen mit dem Fotografen und Verleger Johannes Nöhring herausbrachte. Bilderstürme,⁵ Brände und Kriegszüge sollen für die großen Verluste verantwortlich gewesen sein. Was ihnen entging, wurde Ende des 18. Jahrhunderts „...Opfer verfehlter Kunstanschauung.“⁶ Im Zuge von ‚Renovierungen‘ entfernte man aus den Kirchen den „alten Kram und geschmacklosen Überrest altfränkischer Vorzeit“.⁷ Im Gegensatz dazu erscheinen die Verluste der jüngsten Zeit geradezu bedeutungslos.⁸

Ungleich größer hingegen ist die Zahl erhaltener mittelalterlicher Holzsulpturen in den benachbarten Ostseeländern, etwa Schweden (ca. 2500), Finnland (ca. 800) und den alten Herzogtümern Schleswig und Holstein mit Lübeck (ca. 1200).⁹ Für Estland zählte Sten Karling immerhin noch 43 Objektnummern, wenngleich davon vier in ein und denselben Zusammenhang gehören.¹⁰ Der Bestand an mittelalterlicher Holzsulptur in Lettland ist heute auf knapp 30 Objekte zusammengeschmolzen — im Vergleich zu den Nachbarländern eine verschwindend geringe Zahl. Einige dieser Bildwerke stammen obendrein aus demselben Kontext, und allein vier von der Insel Runö, die zu Estland gehört.

Ein grundlegendes Problem der Erforschung mittelalterlicher Holzsulptur in Lettland stellt die ungeklärte Provenienz vieler Werke dar. Erschwerend kommt hinzu, dass im Zusammenhang mit der kriegsbedingten Umsiedelung von 84.000 Deutschbalten in die okkupierten polnischen Territorien auch

die erste große Verlagerung von Kulturgütern in den Jahren 1939 bis 1941 erfolgte: Bibliotheksmaterialien (ca. 70.000 Bücher), kunst- und kulturhistorische Objekte (ca. 15.000) und Archivalien. Obwohl der größte Teil der Archivbestände in den 50er Jahren ins Baltikum zurückkehrte, bestehen seitdem Unklarheiten sowohl über den Verbleib vieler Objekte, als auch über die Eigentumsrechte.¹¹

Ein weiteres nicht zu unterschätzendes Problem stellen außerdem Werke aus Privatsammlungen dar. Es beginnt sich abzuzeichnen, dass ein nicht gerade unerheblicher Teil der mittelalterlichen Bildwerke in den Rigaer Museen aus Privatsammlungen stammt. Der überwiegende Anteil dieser Skulpturen wurde gewiss über den Kunsthandel erworben, wodurch ihre eigentliche Herkunft kaum noch zu ermitteln ist. So sind einige dieser Objekte mit der Abkürzung „Klug.“ und einer fortlaufenden Nummer bezeichnet. Nachforschungen haben ergeben, dass es sich dabei um einen Verweis auf den Rigaer Privatsammler Jēkabs Klugmanis handelt, der im Jahre 1940 seine Sammlung dem Museum (Rīgas pilsētas vēstures muzejs) als Leihgabe hinterließ.¹² Die tatsächliche Herkunft dieser Stücke bleibt allerdings aus Mangel an Archivalien nach wie vor unbekannt. Stilistische Merkmale weisen auf sehr unterschiedliche Herkunftsquellen hin, etwa Süddeutschland, Polen und Österreich, so dass anzunehmen ist, dass die Skulpturen über den Kunsthandel in die Sammlung Klugmanis' gelangt sind. Der ursprüngliche Kontext dieser Stücke dürfte daher nicht in Lettland zu suchen sein, und folglich nicht in Verbindung mit Lettlands katholischer Epoche gesehen werden.

Sowohl der enorme Verlust an Artefakten als auch die äußerst bruchstückhafte Überlieferung von Quellen bilden somit für die Forschung äußerst ungünstige Voraussetzungen und setzen jeglicher Untersuchung mittelalterlicher Holzsulptur in Lettland sehr enge Grenzen. Die Gefahr ist außerordentlich groß, dass ein vollkommen verzerrtes Bild der Ge-

schichte und Entwicklung der Holzsulptur in Lettland entsteht, worin auch das Kernproblem der Beschäftigung mit mittelalterlicher Holzsulptur in Lettland liegt.¹³

Während einer Exkursion unter Leitung von Prof. Dr. Ojārs Spārītis im September 2011, welche die M.C.A. Böckler-Mare Balticum-Stiftung in das ehemalige Herzogtum Kurland führte, ergab sich die Gelegenheit zwei Bildwerke in näheren Augenschein zu nehmen. Die hier vorliegende Publikation stellt erste Ergebnisse der Untersuchungen an den beiden Funden vor. Davon ist das eine Werk bislang unerforscht, während das andere bis zu diesem Zeitpunkt für mehrere Jahrzehnte als verschollen galt. Zum einen handelt es sich um eine „Madonna auf der Mondsichel“ in der katholischen St. Trinitatiskirche (Sv. Trīsvienības baznīca) in Kuldīga (dt. Goldingen),¹⁴ die anscheinend einzige mittelalterliche Figur Lettlands in sakralem Kontext — wenngleich in sekundärer Verwendung. Aber nicht nur ihr Standort fernab der Hauptstadt, isoliert von den restlichen mittelalterlichen Kunstgütern des Landes, sondern auch die Ungewissheit, ob es sich überhaupt um ein mittelalterliches Bildwerk handelt, haben wohl dazu geführt, dass eine abschließende Beurteilung dieses bemerkenswerten Stückes noch aussteht. In der Vergangenheit wurden Bedenken an der Authentizität der Madonna geäußert, denn es könnte sich auch um eine Nachahmung einer mittelalterlichen Skulptur handeln, die erst im 19. oder sogar frühen 20. Jahrhundert entstanden ist.¹⁵

Die zweite Figur, ein „Christus im Elend“, befindet sich im Depot des im Aufbau befindlichen Historischen Museums im Schloss zu Ventspils (dt. Windau) und war infolgedessen dem kritischen Blick der jüngeren Forschung entzogen. In Folge der Wiederentdeckung dieses Werkes und anschließender Nachforschungen ist es geglückt, der ursprünglichen Provenienz dieser Figur auf die Spur zu kommen.¹⁶

Mondsichelmadonna in Kuldīga

Unser Augenmerk richtet sich zunächst auf die Mondsichelmadonna der katholischen St. Trinitatiskirche in Kuldīga, die erst 1646 erbaut wurde.¹⁷ Die Madonna steht in dem Schrein eines spätbarocken Altarensembles auf dem nördlichen Seitenaltar (*Abb. 1*).¹⁸ Die Provenienz der Figur ist äußerst lückenhaft dokumentiert und die Quellenlage unzuverlässig. Bisher war man davon ausgegangen, dass das Schicksal dieser Madonna aufs Engste mit der Geschichte Kurlands verknüpft ist. Denn sowohl mündliche als auch später zu Papier gebrachte Überlieferungen berichten von einer Herkunft aus der Kirche des Schlosses in Kuldīga, das zwischen 1596 und 1617 Herzog Wilhelm von Kurland als Residenz gedient hatte. Im Jahre 1656 wurde Kuldīga von den Schweden erobert und



*Abb. 1a: Kuldīga, Trinitatiskirche, Madonna auf der Mondsichel. 2011
Foto: U. Albrecht*



Abb. 1b: Kuldīga, Trinitatiskirche, Madonna auf der Mondsichel (Marburg, Herder-Institut, Inv. Nr. 4d1129a, Aufn. 1952. K. Kluge & Ströhm, Meine, Grifhorn)

das Schloss ausgeplündert. 1701 wurde die Stadt erneut von den Schweden erobert und das Schloss verwüstet. Der Federzeichnung der Schlossruine von F. Waeber von 1802¹⁹ liegt wohl ein älteres Vorbild zu Grunde. Denn bereits 1717 wurde das Schloss abgerissen, die Kirche blieb allerdings noch bis 1732 in Gebrauch.²⁰

Nahezu alle zum katholischen Religionskult notwendigen kirchlichen Gerätschaften der Schlosskapelle wurden offenbar bereits bei Einführung des lutherischen Gottesdienstes aus der Kirche entfernt und dem Bürgermeister übergeben. Aus einem Verzeichnis der Gerätschaften der Schlosskirche aus dem Jahr 1535 geht hervor, dass sich in der Schlosskirche zu diesem Zeitpunkt nur noch drei Kelche mit zwei Patenen zum Gebrauch des Pastors befanden, während die übrigen

Gerätschaften im Schloss aufbewahrt wurden.²¹ Ausschließlich kleineres Kirchengesetz aus Edelmetall sowie weniger wertvolle Gegenstände wurden vom damaligen „Hauskomthur“ in Verwahrung genommen²² — eine Mondsichelmadonna wird jedoch in diesem Verzeichnis nicht erwähnt. Dies mutet merkwürdig an, ebenso die Tatsache, dass sich die große Kuldīgaer Madonna bei einer solch turbulenten Vorgeschichte noch in relativ gutem Zustand befindet. Es lässt uns an der ursprünglichen Herkunftstheorie zweifeln.

In diesem Zusammenhang verdient eine Bemerkung von Martin Konrad aus dem Jahre 1938 Beachtung: Aus einer Mitteilung von Dir. W. Treu aus Kuldīga an H.P. Kügler vom 26. Juli 1937 geht hervor, dass „Pastor Harff um 1860 die Madonna vom Boden der Katharinenkirche²³ heruntergeholt und der Katholischen Kirche übergeben hat. [...] Henning, der jede historische und kulturgeschichtliche Kleinigkeit 1809 gewissenhaft registriert, weiß nichts von ihr. Sie muss also zwischen 1809 und 1860 aufgefunden worden sein. Die Überlieferung sagt, in einem verschütteten Raum im (auch wohl heute noch unter der Erde erhaltenen) Kellergeschoss der Burg. Wie lange sie dann auf dem Boden der Katharinenkirche bis zu ihrer Wiederentdeckung durch Pastor Harff gelegen hat, lässt sich nicht feststellen“.²⁴ Die Ev.-luth. Katharinenkirche war bald nach 1567 an Stelle einer verfallenen Kirche aus katholischer Zeit erbaut worden.²⁵ Es wäre also möglich, dass die Mondsichelmadonna aus dem katholischen Vorgängerbau stammt.

Immerhin scheint sich der Zeitpunkt zu dem die Skulptur an ihren heutigen Standort gelangte, durch weitere Indizien eingrenzen zu lassen. Auf einem älteren Schwarzweiß-Foto aus der „Sammlung Campe“ im Herder-Institut in Marburg,²⁶ befindet sich auf dem Unterlegkarton eine altertümliche, handschriftliche Notiz von Pastor Poh[?]rt.²⁷ Diese besagt, dass die Skulptur durch die Vermittlung des evangelischen Pastors Harff im

Jahre 1850 in die Trinitatiskirche gelangte, ursprünglich jedoch aus der Schlosskirche zu Kuldīga stammen könnte. Darüber hinaus befindet sich auf dem Karton die zusätzliche Anmerkung „restauriert Anfang des XX. Jh.“ (Abb. 2). Dass diese Notiz vermutlich in den 1930er Jahren oder kurz darauf dem Foto hinzugefügt wurde, lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass die Fotos des Architekturhistorikers Paul Campe (1885–1960) laut Auskunft des Herder-Instituts überwiegend in diesem Jahrzehnt entstanden sind.

Mehrere Fakten weisen darauf hin, dass die Skulptur tatsächlich erst viele Jahre

nach Baubeginn der St. Trinitatiskirche an ihren heutigen Standort gelangt ist. Warum dies erst zu diesem späten Zeitpunkt geschah, bleibt vorläufig unklar. Denn bereits 1641 wurde der Boden, auf dem St. Trinitatis gebaut werden sollte, geweiht und der Grundstein gelegt. Doch geriet das Projekt alsbald ins Stocken. Man kam nicht nur der Auszahlung der Gelder an die Pfarrer nicht nach, auch die Kirche wurde derart vernachlässigt, dass sie, wie aus den Visitationsakten von 1739 hervorgeht, von Einsturz mehrfach bedroht war. Die Deckengewölbe waren so schadhafte, dass sich der Pfarrer schon 1736



Abb. 2:
Kuldīga,
Trinitatiskirche,
Madonna auf
der Mondsichel.
Foto vermutlich
aus den
späten 1930er
Jahren mit
handschriftlicher
Notiz (Marburg,
Herder-Institut,
Inv.Nr. 128281,
Sammlung
Campe)



Abb. 3: Kuldīga, Trinitatiskirche, Madonna auf der Mondsichel, nördlicher Nebenaltar (Marburg, Herder-Institut, Inv. Nr. 4d1128. Aufn. 1952. K. Kluge & Ströhm, Meine, Grifhorn)

gezwungen sah, die Messen in seiner eigenen Wohnung abzuhalten. Am 3. April 1743 hielt Joseph Dominik v. Kozielst Puzyna, Bischof von Livland und Pilten (1741–1752), die Visitation in der Kirche. Laut des von ihm unterschriebenen Rezesses waren zu diesem Zeitpunkt das Kirchengewölbe und die Mauern wieder hergestellt und es befanden sich drei neue Altäre in der Kirche. Puzyna hielt am 10. September 1746 eine zweite Visitation ab, bei der die Kostenrechnung für den Bau erstellt wurde. Es ist somit davon auszugehen, dass die Kirche nach einer Bauzeit von rund 100 Jahren endlich vollendet worden war. Drei Jahre später, am 3. August 1749, weihte der Bischof die Kirche ein und widmete sie der Hl. Dreifaltigkeit und den Aposteln Simon und Judas. Zum Gedenken daran wurde in der Kirche eine Inschriften-

tafel aufgehängt, die diesen historischen Moment bezeugt.²⁸ 1756 erfolgte eine weitere Visitation, die Bischof Antonius durchführte. Demnach waren in der Kirche zu diesem Zeitpunkt schon alle Altäre vorhanden: der große Altar der Heiligen Dreifaltigkeit, der Altar des Hl. Kreuzes, der der Mutter Gottes sowie der des Hl. Johann Nepomuk, an dem damals gerade gemalt wurde, nebst zwei Beichtstühlen.²⁹

Die fast lebensgroße Madonna steht in einem schmalen, hölzernen Schrein mit Rokoko-Ornamenten auf dem nördlichen Nebenaltar, der diagonal zur Kirchenachse platziert ist (Abb. 3). Sowohl dieser als auch sein gegenüberliegendes Pendant stammen offensichtlich aus der gleichen Zeit und derselben Werkstatt, während der klassizistische Hochaltar etwa erst ein halbes Jahrhundert später entstanden ist.³⁰ Die Inschrift auf einem Schild, der von einem Engel in der Bekrönung des nördlichen Nebenaltars gehalten wird, liefert Aufschluss über die Entstehung der hölzernen Aufsätze der beiden Nebenaltäre: *Gott / zu Ehren / hat diesen Altar bauen und / vermahlen lassen Mathias / Krakowsky / Anno / 1777*. Die Aufsätze der Nebenaltäre kamen somit erst knapp drei Jahrzehnte nach der offiziellen Weihe der Kirche hinzu. Vertraut man der Notiz, dass die Mondsichelmadonna erst 1850 in die Kirche gelangte, so ist sie nicht unmittelbar, sondern erst einige Zeit nach dem Einbau der Altaraufsätze in das Ensemble integriert worden.

Aber auch die Konstruktion des Altaraufsatzes selbst legt nahe, dass die Mondsichelmadonna erst zu einem Zeitpunkt in die Kirche gelangte, als die Innenausstattung bereits weitgehend komplett war. Der Altaraufsatz scheint nicht eigens für die Aufnahme dieser Figur angefertigt worden zu sein. Denn zum einen sind in allen anderen Altaraufsätzen der Kirche Gemälde eingelassen, zum anderen wirkt die Öffnung des Schreins viel zu groß für die zierliche Madonna. Die Figur steht deshalb erhöht auf einer ca. 40 cm

hohen Kiste aus Nadelholz. An der abgesägten Unterseite der Figur ist eine maschinell gesägte, polygonale Standplatte angesetzt (Abb. 4). Eine mehrere Zentimeter starke, halbrunde Holzplatte, auf die eine Schlange mit einem Apfel im Maul gemalt ist, ist heute gegen die Vorderseite dieser schlicht gezimmerten Kiste gelehnt. Die Platte kaschiert nicht nur die simple Kiste, sie erweitert auch die ikonographische Bedeutung der Mondsichelmadonna. Diese Abdeckung, die offensichtlich aus einem anderen Zusammenhang herrührt, dürfte irgendwann nach 1850 dort ‚abgestellt‘ worden sein, andererseits auch nicht sehr viel später, da sie bereits auf dem Foto der Sammlung Campe zu sehen ist. Das scheibenähnliche Gebilde ist auf Grund seines Malstils in die Barockzeit zu datieren. Es ist zur Hälfte abgesägt und gleicht einer halben Erdkugel. Welche Funktion es ehemals ausfüllte, bleibt unklar. Der hier neu konstruierte Zusammenhang mit Maria als neuer Eva, die auf die Schlange tritt, findet durchaus ikonographische Entsprechungen im frühen 16. Jahrhundert, etwa auf dem Steinrelief der Rosenkranzmadonna aus dem Dom zu Osnabrück (um 1520/25) von Evert van Roden. Dort ist in der großen, beschädigten Mondsichel ein nach oben gewandtes, männliches Antlitz zu erkennen; dahinter kommt die Schlange hervor mit drohend geöffneten Rachen.³¹

Neben der handschriftlichen Notiz auf dem bereits erwähnten Foto der „Sammlung Campe“, deutet einiges darauf hin, dass die Madonna zusammen mit allen anderen Barockfiguren des Altars im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine Neufassung erhielt. Diese Fassung der Madonna ist sehr umsichtig und mit profunder Kenntnis mittelalterlicher Ornamentik hinzugefügt worden. Sie entspricht der der übrigen Heiligenfiguren des Altars, sowohl in der Farbgebung als auch in Details wie dem Goldornament am Mantelsaum (Abb. 5). Die Fassung ist nicht schadhaft und weist keinerlei Spuren einer



Abb. 4: Kuldīga, Trinitatiskirche, Madonna auf der Mondsichel, Detail. 2011
Foto: U. Albrecht



Abb. 5: Kuldīga, St. Trinitatiskirche, Madonna auf der Mondsichel, Detail vom Goldornament am Mantelsaum. 2011
Foto: U. Nürnberger

darunter liegenden, älteren Bemalung auf. Das Motiv der aufgemalten Goldborte am Saum des blauen Mantels der Maria erinnert an die Antwerpener Malerei des frühen 16. Jahrhunderts.

Maria steht hoheitsvoll mit ausschreitendem linken Fuß auf einer glatt gestalteten, kleinen Mondsichel, wodurch ihr Körper eine leicht geschwungene Haltung annimmt. Die zur Seite schwingende rechte Hüfte und der nach vorne geschobene Leib fangen das Gewicht des auf ihrem rechten Arm sitzenden Kindes auf. Ihre eigenwillige Gesichtsphysiognomie ist geprägt von einer breiten Kopfform mit auffallend weit auseinanderstehenden Augen und breitem Nasenbein. Der kleine Jesusknabe thront aufrecht und mit parallel angewinkelten Beinen auf ihrem rechten Arm und schaut mit erhobenem Haupt zur Seite. Maria trägt ein langärmeliges, gegürtetes Kleid. Die oberhalb ihrer Taille ansetzenden, steifen Röhrenfalten werden fast gänzlich durch den weiten, bodenlangen Umhang verdeckt. Von den Schultern herabfallend, wird der Umhang in halber Höhe unter dem rechten Arm vor ihren Leib geführt, und mit ihrem linken Arm gegen den Leib gepresst. Die virtuose Behandlung dieses Umhangs verleiht der Figur Struktur und Ausdruck. Vorne sinken die tief hinterschnittenen, vielfach geknickten und scharfgratig geschnittenen Stoffmassen in spitz zulaufenden, dreieckigen Schüsselformationen und prismatischen Faltenbrechungen und Stoffknickungen nach unten. Unterhalb dieses stark gegliederten Gewandbereichs liegt der Stoff eng am Ober- und Unterschenkel des ausschreitenden linken Beines an; unterhalb des linken Knies entstehen zwei gratige Faltenstege, die in einen Faltenumschlag, eine Ohrenfalte, münden, wie sie ähnlich bei Figuren von Veit Stoß, Claus Berg und Benedikt Dreyer auftreten.

Die Konstruktionsmerkmale der Schnitzfigur widersprechen nicht der im Mittelalter üblichen Fertigungsweise.³² Die Figur ist dreiviertelrund geschnitzt, nicht ausgearbeitet sind die Haare am massiven Hinterkopf der Maria und des Jesuskindes. Die Figur ist an der Rückseite oberhalb des Sockels bis zu den Schultern sorgfältig ausgehöhlt, nur ein

schmaler, glatter Randsteg wurde belassen. Die gesamte Aushöhlung ist mit einer dicken weißen Grundierung (Kreide?) bestrichen, die wiederum mit einem dunklen Anstrich versehen ist, vermutlich um vor äußeren Einflüssen, etwa Anobienbefall oder Feuchtigkeit, zu schützen und der Figur zusätzliche Stabilität zu verleihen. Ein Dübelloch am rückwärtigen Randsteg der Madonna könnte entweder auf eine frühere Befestigung in einem Schrein oder aber auf ein plastisch bearbeitetes Rückbrett hinweisen, was jedoch einer Aufstellung in einem Retabel widersprechen würde.

Maria und der Jesusknabe scheinen aus einem Stück gearbeitet zu sein, nur der rechte Unterarm des Kindes und die linke Hand Mariens sind — deutlich erkennbar — angesetzt. Ob es sich bei diesen Teilen um spätere Ergänzungen handelt, ist nicht eindeutig zu erkennen. Allerdings entspricht die Armhaltung des Kindes nicht dem üblichen Segensgestus Christi, so dass von einer neuzeitlichen Ergänzung auszugehen ist. Ferner handelt es sich bei den Kugeln der (abgearbeiteten?) Marienkrone, dem Zepter, dem Nimbus des Jesusknaben und dem kleinen Kreuz auf dem Reichsapfel eindeutig um spätere Ergänzungen. Die Beurteilung wird erheblich erschwert, da die gesamte Figur mit einer relativ intakten Farbfassung versehen ist, die sowohl Anstückungen als auch Werkspuren überdeckt.

In der Kalotte der Madonna steckt offenbar der Holzdübel der abgesägten Handhabe für die Einspannung in die Werkbank (\varnothing ca. 2,5 cm). Dieser ist leicht erhaben und besteht anscheinend aus Weichholz, da dort verstärkt Wurmbefall zu erkennen ist. Die Kalotte ist mit einem breiten Hohleisen bearbeitet und mit einem gelben Anstrich versehen. Eine spätere Zutat ist sicherlich auch das Lendentuch des Jesusknaben aus geknülltem Pergament, welches seine Blöße bedeckt. Während im späten Mittelalter der Jesusknabe zumeist unbekleidet dargestellt wurde, entsprach dies im 19. Jahrhundert nicht mehr den Moral-

vorstellungen. Die hellblaue Bemalung dieser Pergamentwindel dürfte zeitgleich mit der jetzigen Fassung der Skulpturen aufgebracht worden sein.

Sowohl die Konstruktions- und Fertigungsweise als auch das Figürliche der Madonna insgesamt entspricht anderen mittelalterlichen Skulpturen. Darüber hinaus sind das ikonographische Programm sowie zahlreiche Stilmerkmale — etwa die plastisch ausgearbeitete, bewegte Gewanddraperie mit Ohrenfalten, der klobig anmutende Kuhmaulschuh, die prägnante Kopfform und der lockige Haarschopf des Kindes — charakteristisch für die Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts. Genau betrachtet, lassen sich die genannten Stilmerkmale in das Jahrzehnt 1520-1530 einordnen. Die lebendige Gestaltung der Gewanddraperie, die kontrastreich der ansonsten starren Gesamtkomposition der Madonna gegenübersteht, lässt sich mit der in der Lübecker Marienkirche 1942 verbrannten Lettnerfigur von Benedikt Dreyer aufs Engste in Beziehung setzen (Abb. 6). Sowohl Komposition (das vorgestellte Bein und der Kuhmaulschuh, der demonstrativ auf der Mondsichel ruht) als auch Gestaltungsweise der Draperie zeigen frappante Ähnlichkeiten. Hier wie dort wechseln sich bewegt zergliederte Stoffpartien mit glatten und beruhigten Teilen ab, wobei die Gewandgestaltung stets betont sichtbar die Körperform der Madonna wiedergibt. Die Stoffschichtungen und der tief hinterschneidende Schnitzduktus erzeugen graphisch wirkende Hell-Dunkel-Effekte, die der Figur Volumen und Raumpräsenz verleihen und außerdem für eine auf die Ferne klare Ablesbarkeit der Formen sorgen. Ähnliches findet sich auch in der zeitgenössischen Druckgraphik, etwa bei Albrecht Dürer (Abb. 7).

Trotz dieser Fülle an übereinstimmenden Merkmalen ist es dennoch bisher nicht gelungen, weitere Beispiele in der Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts ausfindig zu machen, die sich stilistisch direkt mit dieser Figur ver-



Abb. 6: Lübeck, Marienkirche (Lettner),
Benedikt Dreyer, *Madonna auf der
Mondsichel* (1942 verbrannt).
Foto: Bildarchiv St. Annen-Museum,
Lübeck

binden lassen würden. Auffallend ist auch der in sich disparate Stil der Skulptur. Einerseits weist der feiste Jesusknabe ein barockes Erscheinungsbild auf, während andererseits die Haare von Maria streng-gotisch wirken, wohingegen die Faltendraperie ebenfalls typisch ist für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts. Ob eine Überarbeitung der Holzoberfläche



Abb. 7: Albrecht Dürer, Heimsuchung
(aus dem Marienzyklus), ca. 1504

dafür verantwortlich zu machen ist, lässt sich allerdings nur schwer prüfen, da das Schnitzwerk von einer intakten neuzeitlichen Fassung komplett überdeckt ist.

Die hier dargelegten Beobachtungen stützen sich auf eine von der Autorin im September 2011 durchgeführte Voruntersuchung. Angesichts der Grenzen einer solchen Untersuchung, steht eine endgültige Beurteilung des Werkes noch aus.³³ Es muss daher offen bleiben, ob es sich bei der Mondsichelmadonna in Kuldīga um ein mittelalterliches Werk oder um eine vorzügliche Nachbildung des frühen 19. Jahrhunderts handelt. Jedenfalls entspricht sowohl in seiner Fertigungsweise als auch im Figürlichen insgesamt das Werk einer mittelalterlichen Skulptur. Die vorliegende Studie beschränkt sich somit darauf, die Madonna der Forschung erstmals zuzuführen und einen Diskurs in Gang zu setzen. Eine gründliche technische Untersuchung bleibt nach wie vor ein Desideratum und bildet die

Grundlage für alle weiteren Schlussfolgerungen. Darüber hinaus erweist sich die Studie zur Kuldīga-Madonna als Lehrstück für den Umgang mit Werken ungeklärter Provenienz und offenbart — wie zahlreiche Diskussionen mit Fachkollegen deutlich gemacht haben — die Problematik hinsichtlich der Beurteilung von Werken, die nicht eindeutig in das herkömmliche Raster passen.

Christus im Elend³⁴ in Ventspils

Eine zweifelsfrei mittelalterliche Holzskulptur hingegen ist der „Christus im Elend“, der sich zurzeit im Depot des Historischen Museums im ehemaligen Schloss zu Ventspils befindet (Abb. 8).³⁵ Die eigentliche Herkunft des Bildwerkes war zuvor nicht bekannt, konnte aber jetzt im Rahmen dieser Untersuchung ermittelt werden. Es stellte sich heraus, dass der Christus ursprünglich aus der St. Michaelskirche von Kihelkonna (dt. Kielkond) auf der Insel Saaremaa (dt. Ösel) in Estland stammt. Dort soll er, nach Aussage von Sten Karling, in einer Nische gestanden haben.³⁶ Vermutlich ist die Figur in den Wirren des Zweiten Weltkrieges, oder kurz darauf, aus der Kirche verschwunden. Unter welchen Umständen dies geschah und auf welchem Wege diese Figur in die Museumssammlung des Schlosses gelangte, geht aus den Museumsakten nicht hervor.³⁷ Jedenfalls stellt diese bemerkenswerte Figur eine willkommene Erweiterung des kleinen Bestandes mittelalterlicher Holzskulptur in Lettland dar.

Christus sitzt in aufrechter Haltung auf einem Felsblock. Lediglich sein Haupt ist etwas nach vorne gebeugt. Die massive Figur ist aus einem Baumstamm vollrund herausgearbeitet, so dass sie von allen Seiten gleichwertig anzuschauen ist. An der Rückseite sind Wirbelsäule und Perizonium vollständig plastisch herausgearbeitet und im symmetrischen Verlauf sechs Haarsträhnen angeordnet. Auf der schmalen, hohen Kalotte saß gewiss eine Dornenkrone, die heute fehlt. Sie wurde ent-



Abb. 8a-b: Ventspils, Historisches Museum, Christus im Elend. 2011. Foto: U. Albrecht

weder abgearbeitet oder war eher von Anfang an nur lose aufgesetzt, wie Abdrücke an den Seiten vermuten lassen. Größere Brand- oder Schmauchspuren an der Vorderseite der Standplatte in der Mitte und unterhalb des rechten Fußes dürften von Kerzen herrühren. Die linke vordere Seite der Standplatte samt einem Großteil vom linken Fuß Christi ist ausgebrochen. Auf einem Foto von ca. 1920/30 aus der Sammlung Wolf im Herder-Institut in Marburg ist dieser Fuß mit der darunter befindlichen Standplatte noch vorhanden. Allerdings ist auch ein breiter Riss erkennbar, so dass anzunehmen ist, dass der Teil zu diesem Zeitpunkt schon lose war (Abb. 9).³⁸ Es fehlen beide, ehemals angeleimten Unterarme,³⁹ die entweder in angewinkelter Position über der Brust verschränkt gewesen waren oder an den Seiten herabhingen; die Hände wären dann entweder auf dem Schoß oder vor den Knien gefaltet gewesen. Die überkreuzte Haltung von Armen und Händen hätte auf den Zustand der Fesselung verwiesen und damit



Abb. 9: Ventspils, Historisches Museum, Christus im Elend. Foto von ca. 1920/30 (Marburg, Herder-Institut, Sammlung Wolf, Inv.Nr. 227008)



Abb. 10: Lübeck, Dom, Retabel der kanonischen Tageszeiten.
Foto: A. Henning

eindeutig auf die Passion Christi. Aber auch weitere Merkmale sind als Anspielung auf die erlittene Passion zu verstehen, etwa der nackte, ausgemergelte Körper mit den vorstehenden Rippen sowie der leidvoll verzogene, angespannte Gesichtsausdruck, der in der senkrecht verlaufenden Falte oberhalb der Nasenwurzel Christi seinen Ausdruck findet.

Während Haupthaar, Oberkörper (Brustkorb!), Beine und Füße der Figur nur schablonenhaft geschnitzt sind, ist der Ausarbeitung der Gesichtsphysiognomie und des Perizoniums weitaus mehr Aufmerksamkeit geschenkt worden. Bezeichnend sind die schmale Form des Gesichtes mit hoher Stirn sowie die markant vortretenden Wangenknochen und die von einer schmalen Wulst scharf umrandeten Augen. Oberhalb der vollen Lippen des leicht geöffneten Mundes ist ein Schnurrbart angedeutet. Der lockige Backenbart verläuft zu beiden Seiten symmetrisch und endet in zwei zur Mitte eingedrehten Haarzipfeln. Das

Perizonium entfaltet ein lebendiges, sorgsam definiertes Faltenspiel; es ist locker über den Schoß und das rechte Knie gebreitet, dessen Form sich unter dem Tuch abzeichnet. Die überhängenden Zipfel reichen an den Seiten bis zur Wade herab und enden in weich fallenden, ondulierenden Falten.

In der norddeutschen Tafelmalerei des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts ist dieser Typus des „Christus im Elend“ im szenischem Zusammenhang der „Kreuzbereitung“, nachzuweisen, beispielsweise in der sog. Goldenen Tafel (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum) oder dem Retabel der kanonischen Tageszeiten im Lübecker Dom (Abb. 10).⁴⁰ In dieser Szene sieht Christus seiner Hinrichtung auf dem Kalvarienberg entgegen, während die Schergen ihn verhöhnen und um ihn herum geschäftig die Kreuzigung vorantreiben. Er bildet in seiner verharrenden Pose einen Kontrast zu dem lauten Treiben der Henkersknechte, welche Löcher ins Kreuz bohren oder um seinen Mantel streiten. In der Skulptur wird Christus aus dem Gesamtzusammenhang isoliert. Der „Christus im Elend“ steht für eine ‚zeitliche‘ Darstellung des Heilands noch vor der Kreuzigung im Gegensatz zum verwandten Typus des „Schmerzensmannes“, der ahistorisch auf die Gesamtheit der Passion hinweist, indem er *lebend* die Todeswunden trägt. Demzufolge fordert das Bildnis des „Christus im Elend“ den Gläubigen dazu auf, alle Qualen und Erniedrigungen denen Christus während der Verhöre und auf dem Kreuzweg ausgesetzt war, in Gedanken erneut zu durchleben, entsprechend der in der „Meditationen vitale Christi“ formulierten Aufforderung, sich den Zustand Christi in den ruhigen Momenten zwischen den einzelnen Stationen der Passion vorzustellen.⁴¹ Gewiss unterstützte eine farbige Fassung diese Botschaft, und so dürfte auch diese Skulptur in Ventspils ehemals farbig gewesen sein, worauf Reste von Grundierung verweisen (etwa unterhalb des rechten großen Zehs). Vorzustellen wäre ein von unzähligen Blutspuren

und Wundmalen überzogener Leib Christi, wie er bei dem Bildwerk aus dem Heiligen-Geist-Hospital in Lübeck noch im Original erhalten ist (Abb. 11).⁴²

Angesichts der Vielzahl von Beispielen dieses Bildtypus aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sah Gert von der Osten den *gefesselten* Christus in „Niederdeutschland“ vor der Jahrhundertwende entstehen. Gedanklich bestimmt wäre die Darstellung des „Christus im Elend“ durch die Passionsmystik, die Ende des 14. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt erreichte. Hinsichtlich seiner Gestalt ist er von der älteren und verbreiteten Bildform des „Hiob im Elend“ abgeleitet. Die frühesten erhaltenen Beispiele des „Christus im Elend“ stammen aus der Zeit um 1400 und aus der ersten Hälfte und um die Mitte des 15. Jahrhunderts, etwa die Bildwerke in der Klosterkirche in Preetz (Schleswig-Holstein), Georgskirche in Parchim (Mecklenburg) und aus Ratzeburg und Bücken (Weser). Die Bildwerke im Landesmuseum Münster (in Osnabrück erworben), in der Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, in Notre Dame zu Tongeren und Kihelkonna tragen noch deutlich den Formcharakter des späten 14. Jahrhunderts, „sei es, dass sie diesem entstammen, oder, was bei ihrer meist nicht sehr hohen Qualität wahrscheinlich ist, dass sie ihn von einem Archetypus übernommen haben“.⁴³ Ferner lässt sich diese Liste noch beliebig erweitern, etwa mit der bereits oben erwähnten Skulptur aus dem Heiligen-Geist-Hospital in Lübeck sowie den Figuren in der Dorfkirche in Tetenbüll⁴⁴ und in der ev. Pfarrkirche in St. Johannis in Nieblum auf Föhr (letztere im Mittelfach der Predella des Hochaltarretabels, möglicherweise der ursprüngliche Standort), sowie einigen schwedischen Beispielen, etwa aus der Kirche in Tönnersjö (Museum Halmstad/Schweden) und der Klosterkirche in Vadsstena⁴⁵. Eine kleine Figur, die sich jetzt im Städtischen Museum in Flensburg befindet, stammt vermutlich aus Nordschleswig;⁴⁶



Abb. 11: Lübeck, St. Annen-Museum, Christus im Elend (ehemals Heiligen-Geist-Hospital). Foto: A. Henning

weitere Figuren aus Dänemark sind in Flødstrup bei Nyborg auf Fyn, Ruds Vedby bei Slagelse auf Seeland und Øster Egede bei Fakse nachweisbar.⁴⁷

Die teils delikate und sehr ausdrucksstarke Arbeit könnte, so Sten Karling, schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Doch die Behandlung von Haupt- und Barthaar deutet eher auf eine Entstehung um 1400 hin. Zu einer Datierung um 1400 oder etwas später gelangte auch Gert von der Osten, der ebenso auf die formalen und stilistischen Widersprüche innerhalb der Figur verwies. Der ondulierende Faltenverlauf an den seitlichen Lententuchzipfeln und der strenge Gesichtsausdruck von Christus untermauern eine Datierung um 1400-1425. Mit ihm eng



Abb. 12: Preetz, Klosterkirche, Christus im Elend. Foto: Amt für Denkmalpflege, Kiel

verwandt sind der Christus aus der Georgskapelle in der Marienkirche in Königsberg (Brandenburg), Parchim (Mecklenburg) und insbesondere der ebenfalls qualitätsvolle Christus aus der Klosterkirche in Preetz (Schleswig-Holstein) (Abb. 12).⁴⁸ Die Preetzer Figur ist ebenfalls allansichtig gearbeitet und weist eine vergleichbare Gesichtsphysiognomie und Bartgestaltung auf. Ferner ist die Form des Schädels ähnlich lang gezogen und charakterisiert sich durch eine hohe, runde Kalotte. Kennzeichnend sind auch die zum Dreieck geformten Nasenflügel, die markant geschwungenen Augenbrauen, der halb geöffnete Mund und die fleischige Unterlippe. Ebenso entsprechen sich die Form der Beine und der

Füße. Es gibt aber auch Unterschiede, wie die scharfkantige und betonte Brustpartie des Preetzer Christus. Zudem weist das Exemplar in Preetz einen expressiven Naturalismus auf, der charakteristisch für das beginnende 15. Jahrhundert ist. Karling sah auch einen zeitlichen Zusammenhang mit dem Christus- und den dazugehörigen Apostelfiguren eines verlorenen Retabels in Tandslet auf der dänischen Insel Als, die einer größeren Gruppe von Werkstattarbeiten zuzurechnen und gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sind: der sog. „Bevtoft-Gruppe“.⁴⁹ Eine Herkunft des Ventpsilser „Christus im Elend“ aus Lübeck, wie Karling noch mutmaßte, ist allerdings auf Grund der Holzart des Bildwerkes — vermutlich Pappelholz oder Weide⁵⁰ — auszuschließen, wengleich die stilistischen Bezüge zu Preetz sehr eng sind.

Der ursprüngliche kontextuelle Zusammenhang dieser Figuren ist weitgehend unklar. Für annähernd lebensgroße Bildwerke des nahe verwandten ‚trauernden‘ Typus — des sog. „Christus auf der Rast“ (mit in die Hand gestütztem Kopf) — reklamierte Ulrike Surmann⁵¹ die Funktion eines Kultbildes auf einer Kreuzwegstation.⁵² Für den zumeist kleineren Figurentypus des „Christus im Elend“ mit gekreuzten bzw. gefesselten Armen oder Händen, wie er mit Endspiels und weiteren Beispielen um 1400 vor allem in Norddeutschland und dem Baltikum vertreten ist, erweist sich hingegen ein solcher Zusammenhang als problematisch.⁵³ Laut Aussage von Karling, stand die Figur aus Kihelkonna in einer Wandnische. Das relativ kleine Format dieses frühen Bildwerks lässt auf eine Funktion als Andachtsbild schließen. Eine Aufstellung der Figur in einer Nische oder in einem Schrein erscheint jedoch auf Grund der sorgfältigen Ausarbeitung der Rückenpartie — die übrigens auch bei anderen Beispielen des „Christus im Elend“ zu beobachten ist — widersprüchlich. Unterhalb der Standplatte der Christusfigur befindet sich eine

größere Bohrung (ø 3,0 cm; T. 13,0 cm), die entweder als schmale Aushöhlung zu deuten ist (zur Verminderung der Spannung im Holz) oder aber zur Befestigung der Figur diente. Es wäre zum Beispiel vorstellbar, dass die Figur zu bestimmten Anlässen auf einen Stab gesteckt wurde, um sie bei Prozessionen o.ä. mitzuführen — was wiederum ihre allseitige Ansicht erklären würde.

Mit dem Bau der St. Michaelskirche in Kihelkonna wurde unter dem Bischof von Ösel-Wiek und dem Livländischen Orden Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, womit sie zu den ältesten Kirchen der Insel zählt. Sie soll bereits in den 1260er Jahren fertiggestellt gewesen sein. Mit dem Christus im Elend ist das einzige erhaltene mittelalterliche Ausstattungsstück dieser Kirche nun wiedergefunden. Das Wissen um seine ursprüngliche Herkunft schien verloren gegangen, denn in jüngeren Publikationen wird der Christus schon nicht mehr mit der Kirche in Verbindung gebracht.⁵⁴

Bei der Christusfigur handelt es sich vermutlich um ein Importwerk. Neben westfälischen Einflüssen, die sich in der Kirchenarchitektur des dritten Viertel des 13. Jahrhunderts widerspiegeln, befand man sich vermutlich in weiterem Austausch über die Pilger. 1204 gewährte Papst Innozenz III den Kreuzfahrern gegen das alte Livland (Marienfahrer) ähnliche Rechte wie den Jerusalemfahrern. Eine der Haupttrouten der Pilger führte durch Schweden nach Gotland und von dort über Saaremaa auf das Festland. Vermutlich rasteten die Kreuzfahrer in den Kirchen, wodurch auf diesem Wege Kunstwerke auch in abgelegene Gemeindegkirchen gelangten. Kihelkonna war eines der wichtigsten Zentren auf Saaremaa. Es lag an der Straße, die den Westen von Saaremaa mit dem Festland verband und über einen wichtigen Hafen verfügte.⁵⁵ Ein relativ kleines Werk, wie der Christus im Elend, konnte leicht auf diesem Wege mitgebracht worden sein.

Anmerkungen

- ¹ Riga, Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt (Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejs): Fragment eines Retabels mit dem Marienbild aus dem Schwarzhäupterhaus; vermutlich aus der Petrikirche, wo die Bruderschaft der Großen Gilde (Rīgas Lielā gilde) eine Kapelle besaß. Seit 1940 im Museum (Inv. Nr. VRVM 53830). Zwei (ehem. drei) Heiligenfiguren aus der Kapelle der Schwarzhäupter in der Franziskanerkirche St. Katharinenkirche (Inv. Nr. VRVM 53832, VRVM 53833). Mondsichelmadonna (sog. Docke) aus der Großen Gilde, davor angeblich St. Petrikirche (Inv. Nr. VRVM 174108). — Riga, Museum für Geschichte Lettlands (Latvijas Vēstures muzejs): Triumphkreuz, ehem. St. Jakobikirche (Inv. Nr. VS 135).
- ² Pauls Kampe [d.i. Paul Campe]: Rīgas Sv. Pēteru baznīcas būvvesture. In: *Senatne un Mākla 3* (1939), S. 78; Elita Grosmane: Hochmittelalterliche Plastik im Ostseeraum und ihre Stilverbindungen: Zur Frage nach der Rolle der Hanse bei der Verbreitung der mittelalterlichen Plastik im Baltischen Raum. In: *Die Stadt im Europäischen Nordosten. Kulturbeziehungen von der Ausbreitung des Lübschen Rechts bis zur Aufklärung. Beiträge anlässlich des II. Internationalen Symposiums zur deutschen Kultur im europäischen Nordosten der Stiftung zur Förderung deutscher Kultur, Tallinn 10.–13.9.1998* (= Veröffentlichungen der Aue Stiftung Helsinki 12), hrsg. von Robert Schweitzer und Waltraud Bastman-Bühner. Helsinki/Lübeck 2001, S. 527–541.
- ³ Constantin Mettig: Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Rigaschen Domes. In: *Baltische Monatsschrift 23* (1886), S. 571–585; H[ermann] von Bruiningk: Die Altäre der Domkirche zu Riga im Mittelalter. In: *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands* aus dem Jahre 1901. Riga 1902, S. 8–13; Grosmane: Plastik (wie Anm. 2), S. 528.
- ⁴ Schragen der Gilden und Aemter der Stadt Riga bis 1621, bearb. von Wilhelm Strieda und Constantin Mettig. Riga 1896, S. 507ff.
- ⁵ Am 6. März 1524 plünderten Bilderstürmer das Franziskanerkloster in Riga, am 10. März zerschlugen die Schwarzhäupter ihren Altar in der Petrikirche, und in den folgenden Tagen wurden fast alle übrigen Altäre und Heiligenbilder der Rigaer Kirchen zerstört. Die Schatzkammer des Rigaer Doms wurde zugunsten der Stadt enteignet, vgl. Grosmane: Plastik (Anm. 2), S. 528. Zu den Schwarzhäuptern: Wilhelm

- Neumann: Lübecks künstlerische Beziehungen zu Alt-Livland. In: Mitt. d. Vereins f. Lübeckischen Geschichte und Altertumskunde 13 (1918), Nr. 6, S. 93–108, hier S. 96 und Herbert Spliet: Geschichte des rigischen Neuen Hauses, des später sogen. König Artus Hofes, des heutigen Schwarzhäupterhauses zu Riga. Riga 1934. Siehe auch Erik Thomson: Die Compagnie der Schwarzhäupter zu Riga und ihr Silberschatz. Lüneburg 1974, S. 13f.
- ⁶ Wilhelm Neumann: Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck 1892, S. 1f.; Neumann: Beziehungen (wie Anm. 5), S. 93–108.
- ⁷ K. Hoffmann: Volkstum und ständische Ordnung in Livland: Die Tätigkeit des Generalsuperintendenten Sonntag zur Zeit der ersten Bauernreformen. In: Schriften der Albertus-Universität / Geisteswissenschaftliche Reihe 23 (1939), S. 27; Grosmane: Plastik (Anm. 2), S. 528.
- ⁸ 1945 ging der Hl. Mauritius (ehem. Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt) bei einem Evakuierungstransport innerhalb der heutigen Grenze von Tschechien verloren.
- ⁹ Vgl. die Hochrechnung von Jan von Bonsdorff in: Sten Karling und die Erforschung der mittelalterlichen Holzskulptur vor dem zweiten Weltkrieg als Ausgangspunkt für die heutige Forschung. In: Sten Karling und Kunstgeschichte im Ostseeraum, hrsg. von Krista Kodres et al. (= Estonian Academy of Arts Proceedings 6), Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 1999, S. 22.
- ¹⁰ Sten Karling: Medeltida Träskulptur i Estland. Stockholm 1946.
- ¹¹ Dazu: Rasa Pārpuce: Die Umsiedlung der Deutschbalten und die Kulturgüter Lettlands. Das Historische Museum der Stadt Riga. In: Das Dommuseum in Riga. Ein Haus für Wissenschaft und Kunst, Marburg, Herder-Institut u. Rigaer Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt. Marburg/Lahn 2001, S. 107–115 sowie Dies.: Das Problem der Baltischen Kulturgüter im Kontext der Umsiedlung der Deutschbalten. Riga 2010 [unveröffentlichte Dissertation, Latvijas Universitāte, Riga 2010], deutsche Zusammenfassung auf S. 28.
- ¹² Notarieller Vertrag vom 25.11.1940 zwischen Jēkabs Klugmanis und dem Museum über die Leihgabe von 118 Objekten. Als Treuhänder wurde Frau L. Levins eingesetzt, als Notar Herr M. Krons. Eine Abschrift des Vertrages befindet sich im Archiv des Museums für Stadtgeschichte und Schifffahrt (Riga) unter der Aktennummer „U-2/25“ (1936–41). Es handelt sich um folgende Stücke: Madonna mit Kind (VRVM 57875), Anna Selbdritt (VRVM 53834), fünf Heiligenfiguren aus einem verlorenen Retabel (VS 204-207, VRVM 57889). — Ich danke Dr. Rasa Pārpuce und Anita Gailiša (Leiterin der Abteilung für Sammlungsdokumentation), Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt in Riga, für ihre freundliche Unterstützung.
- ¹³ Die Autorin bereitet eine Übersicht der mittelalterlichen Holzskulptur in Lettland vor, wo auf dieses Problem ausführlich eingegangen wird.
- ¹⁴ Martin Konrad: Madonnen im spätmittelalterlichen Riga. In: Baltische Monatshefte 4 (1938), S. 202–215, hier S. 214 f. u. Anm. 20, Abb. 5 machte auf diese Skulptur erstmals aufmerksam. Eine Erwähnung der Skulptur ebenfalls bei S. Cielava: (Hrsg.): Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei, 4. Ausg. Riga 1989, S. 66f.; zuletzt Elita Grosmane: Viduslaiku kokgriezumi Latvijā. In: Letonica 2 (1998), S. 45–77, hier S. 72, m. Abb.
- ¹⁵ Vgl. Cielava: (Hrsg.): Materiāli (wie Anm. 14), S. 66f.
- ¹⁶ Ich danke Armands Vijups vom Historischen Museum in Ventspils, der mich auf dieses Stück aufmerksam machte.
- ¹⁷ Ernst Hennig: Geschichte der Stadt Goldingen in Kurland, 1. Theil. Mitau 1809 [Nachdruck 1973], S. 285ff. Die Gründung der katholischen Trinitatiskirche in Kuldīga inmitten einer reformierten Kirchenlandschaft erklärt sich u.a. durch das Abkommen zwischen König Wladyslaw IV. von Polen und Jakob Kettler, das letzterem die Lehnsfolge im Herzogtum nach dem Tod Herzog Friedrichs zusicherte. Bei seiner Belehnung 1639 musste Jakob allerdings einige Versprechen eingehen, u.a. dass er den katholischen Religionsverwandten in Kurland die gleichen Rechte einräume, die Ausbreitung dieser Konfession im Lande keineswegs behindere und zwei katholische Kirchen erbauen und unterhalten wolle. Die erste Kirche war Kuldīga, die zweite Jelgava/Mitau. Zu Kuldīga s. auch: Baltisches historisches Ortslexikon (= Quellen und Studien zur Baltischen Geschichte, Bd. 8/II), hrsg. von Hans Feldmann und Heinz von zur Mühlen, Teil II: Lettland (Südlivland und Kurland) Köln/Wien 1990.
- ¹⁸ Mein herzlicher Dank gilt Ojārs Spārtis, der mich auf dieses Stück aufmerksam gemacht hat.
- ¹⁹ Mitau, Kurl. Prov. Mus. Mappe III, 85.2689, Nr. 30; vgl. Marburger Bildarchiv Mikrofiche Lettland/Goldingen, Nr. 319, F 8.
- ²⁰ Baltisches historisches Ortslexikon (wie Anm. 17), S. 187f.

- ²¹ Lt. Hennig: Geschichte (wie Anm. 17), S. 37f., 202, 331f. befand sich unter den Stadtpapieren ein Schein vom 3. April 1734 über das dem Bürgermeister Brasch zur einstweiligen Verwahrung abgelieferte „Schloss–Kirchen–Geräthe“, ausgestellt vom Sekretär Fabricius an die verwitwete Präpositin Neresius.
- ²² Hennig: Geschichte (wie Anm. 17), Beylage No. III: „*Im Jare dusent 5 hundred 35 hefft her Cristoffer von der leyen [der damalige Hauskomthur] in sinem afbrecken [Abrechnung] geleuerth dat smide [Geschmeide, Pretiosen] der parkerken to goldingen mit sampth den vormundern [Vorstehern] welke smide steit tho slote [zu Schloß] in guder vorwaringe unde ist dat nageschreuene stuck bi stucke*“. Darin aufgeführt: 1 silbernes Rauchfass, 1 große Monstranz, 1 kleine Monstranz mit Reliquien, 1 großer Beryll [= als Schmuckstein verwendetes Mineral], 1 silbernes Kreuz mit vier Beryllen, 1 großes, vergoldetes Schiebetäfelchen, 1 Holztäfelchen mit Silberbeschlägen und Reliquien, 1 große Krone Mariens, 2 kleine Kronen, 6 Kelche mit 6 Patenen („der ist orer 3 mit 2 patinen benedden in der kerken de brucket me“), 1 silberne Ehrensambüchse, 1 silbernes Kreuz, 2 silberne Äpfel, 1 Paar Schnallen, 1 Paar Schnallen mit einem Kruzifixus, 1 vergoldetes Schloss, 32 Haken mit Ösen, 1 kleiner vergoldeter Kruzifixus, ein kleines Kristall in Silber eingefasst usw.
- ²³ Hennig: Geschichte (wie Anm. 17), S. 197f.; Baltisches historisches Ortslexikon (wie Anm. 17), S. 188. Neben der Schlosskirche gab es in Kuldīga in katholischer Zeit nur noch eine weitere katholische Kirche, an deren Stelle die Ev.-luth. Katharinenkirche bald nach 1567 erbaut wurde sowie 1469 die Kapelle St. Antonii und in der Ordenszeit zwei Kapellen St. Peter und St. Anna in den Vorstädten Peterfeld und Annenfeld.
- ²⁴ Konrad: Madonnen (wie Anm. 14), S. 214, Anm. 20.
- ²⁵ Baltisches Historisches Ortslexikon (wie Anm. 17), S. 188.
- ²⁶ Mein aufrichtiger Dank gilt Dietmar Popp, Herder-Institut Marburg, der mich auf dieses Dokument hingewiesen hat. Herder-Institut Marburg, Slg. Campe, Inv. Nr. 128281. Das Herder-Institut verfügt über den Nachlass des Architekturhistorikers Paul Campe (1885–1960) mit einer kunst- und baugeschichtlichen Materialsammlung zu Livland und Kurland.
- ²⁷ Der mittlere Buchstabe des mit Bleistift geschriebenen Namens wurde nachträglich überschrieben und ist daher missverständlich. Vermutlich handelt es sich um den Buchstaben „h“.
- ²⁸ Text wie 2011 vorgefunden: HÆC / ECCLESIA CATHOLICA GOLDINGENSIS / fundata est a celsissimo principe IACOBO gloriosae memoriae • / DUCE Curlandiæ • et Semigalliæ • vi feudi • Anno Millesimo / Sexcentesimo quadagesimo. et a Celsissimis Success= / soribus ejus in fabrica conservata hucusquè semper • demum / AB ILLUSTRISSIMO EXCELLENTISSIMO AC REVEREN= / DISSIMODOMINO DOMINO IOSEPHO DOMINICO DE KOZIELSK • / PUZYNA • / Dei & Ap[osto]licæ Sedis gratia Episcopo Livoniæ & Piltinensis consecrata / est die 3tia mensis Augusti & Sanctissimæ Trinitati nec non Sanctis Apostolis / Simoni & Iudæ dedicata Procius anniversaria die Dominica tertia / Septembris assignata est • Anno Domini • / MDCCXLIX / Sub Adm Rñd. Parocho Simone Ignatio Langh[?] annig /. — Vgl. Marburger Bildarchiv Nr. 319 (Lettland/Goldingen) Inv. Nr. 152 708 (Mikrofiche Nr. F4); Hennig: Geschichte (wie Anm. 17), S. 287ff., 294f.
- ²⁹ Hennig: Geschichte (wie Anm. 17), S. 295.
- ³⁰ Laut einer Inschrift am Altar wurde dieser 1818 gestiftet.
- ³¹ Reinhard Karrenbrock: Evert van Roden. Der Meister des Hochaltars der Osnabrücker Johankirche. Ein Beitrag zur westfälischen Skulptur der Spätgotik (= Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen XXXI). Osnabrück 1992, S. 273, Abb. 141, 230. Vgl. auch Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1980, Bd. 4.2, S. 199 u. Abb. 831. Möglicherweise ist die Gestalt der Schlange von der Schilderung der Tiere des Strafgerichts, die über die Feinde Gottes herfallen werden (Jes 34,14f.), abgeleitet. Der vom Propheten aus assyrisch-babylonischen mythologischen Vorstellungen übernommene weibliche Nachtgeist (Vulgata übersetzt Lilith; Luther: Kobold), der vor allem Neugeborene zu vernichten sucht, geht in die christliche Kunst als eine Variante der Paradiesschlange ein. Die Schlange, die nach 1 Mos 3,15 zertreten werden wird, ist hier zugleich Drache, der dem apokalyptischen Sonnenweib entgegentritt (Apk 12,2).
- ³² H. 153,0 cm; B. 34,5 cm (Sockel); B. 45,0 cm (Hüfte); T. 21,0 cm (Sockel); T. 29,0 cm (Bauch). Die Holzart konnte nicht mit zufriedenstellender Gewissheit analysiert werden. Das geringe Gewicht der relativ großen Figur und die helle Farbe des Holzes deuten jedoch auf Weichholz — nicht auf Eichenholz! — hin.

- ³³ So konnte die Holzart nicht mit zufriedenstellender Gewissheit analysiert werden, da Fassung und Schutzanstrich an Kalotte und ausgehöhlter Rückseite keinen Einblick auf das Holz gewährten. Auch war es nicht möglich, die Figur von der Wand des engen Schreins abzurücken oder, angesichts der knapp bemessenen Zeit der Untersuchung, aus dem Schrein herauszunehmen. Deshalb konnten Rück- und Unterseite der Figur nicht begutachtet werden.
- ³⁴ Gert von der Osten: Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsruhbild. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1954, Bd. 3., Sp. 644. Nach Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1968, Bd. 2, S. 95 ist „Christus im Elend“ der Bezeichnung „Christus in der Rast“ vorzuziehen, weil diese den Unterschied zur Herrgottsruh verdeutlicht.
- ³⁵ Ventspils muzejs, Inv. Nr. VVM 5535 (1973); H. 67,0 cm; B. 26,0 cm (18,5 cm an der Schulter); T. 24,0 cm. — Vgl. Karling: Träskulptur (wie Anm. 10), S. 57–65, Abb. 46–48 u. S. 262, Kat. Nr. 4. — Die Kalottenbohrung ist mit einem kleinen rechtwinkligen Holzdübel (Ø ca. 0,8 cm) verschlossen. Drei Einspannschrauben der Werkbank in der Kalotte. Die Schwundrisse im Holz sind teils ausgespänt. Die Holzoberfläche ist erheblich bestoßen (z. B. Nasenspitze) und weist Spuren mechanischer Gewalt (Messer?) oberhalb der linken Augenbraue und in der linken Wange auf. Ein kleiner Holzdübel ist unterhalb der Nase eingefügt und vermutlich eine spätere Reparatur.
- ³⁶ Sie ist zweifellos identisch mit jener Figur, abgebildet in der Publikation von Karling: Träskulptur (wie Anm. 10), S. 57–59, Fig. 46–48; S. 262f., Kat. Nr. 4; S. 274 (engl. Summary).
- ³⁷ Erstmalige Erwähnung der Figur in den Museumsakten 1956. Man hat sie in einer Truhe im Turm der Kirche von Piltene (dt. Piltten) vorgefunden, wie aus einem Eintrag von 1956 im Inventarbuch der Sammlung des Landesgeschichtlichen Museums Ventspils hervorgeht (Quellen: Ventspils novada pētniecības muzeja pamata fonda inventāra grāmata Nr. I,1 — 857. — P.101 und Ventspils vēstures muzeja pamatfonda uzskaitē X 5264-6071. 1973 — P.92).
- ³⁸ Sammlung Wolf, Herder-Institut Marburg, Inv. Nr. 227008. — Die Fotos in Karling: Träskulptur (wie Anm. 10), S. 262, Kat. Nr. 4; S. 58f., Fig. 46–48 (Abbildungsnachweis: Foto Kjellin) zeigen Vorder- und Rückseite der Figur (vermutlich in der Kirche) sowie eine Ansicht der linken Seite. Zwei der Fotos (Vorderansicht und von links) befinden sich heute im Herder Institut Marburg (K. Kluge & Ströhm, Meine, Grifhorn (HI 4 d 1015 und HI 4 d 1015a); ein weiteres Foto in der Sammlung Wolf im Herder-Institut, um 1920/30, (HI 227008), zeigt die Figur von vorne und ist vermutlich in der Kirche aufgenommen worden.
- ³⁹ Nicht angezapft; die Oberfläche der Armstümpfe aufgeraut mit gleichmäßig verlaufenden, teilweise sich kreuzenden Ritzungen, welche zur besseren Haftung der ehem. angeleimten Unterarme beitrug.
- ⁴⁰ Zur Goldenen Tafel: Michael Wolfson: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Kritischer Katalog. Hannover 1992; zum Retabel der kanonischen Tageszeiten: U. Albrecht, U. Nürnberger, J.-F. Richter, J. Rosenfeld u. C. Saumweber: Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei, Bd. 2: Hansestadt Lübeck. Die Kirchen der Stadt, hrsg. von Uwe Albrecht. Kiel 2012, Kat. Nr. 15, S. 40ff.
- ⁴¹ Gert von der Osten: Christus im Elend. Ein niederdeutsches Andachtsbild. In: Westfalen 30 (1952), S. 185–198, hier S. 190f.
- ⁴² Nahezu lebensgroßer, an der Rückseite ausgehöhlter Christus vor einer thronartigen Dorsale auf dem Felsen sitzend; das Bildwerk ist dendrochronologisch um oder nach 1400 datiert. Jetzt im St. Annen-Museum Lübeck, Inv. Nr. 62; dazu U. Albrecht, J. Rosenfeld, C. Saumweber: Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, Bd. 1: Hansestadt Lübeck: St. Annen-Museum, hrsg. von Uwe Albrecht. Kiel 2005, Kat. Nr. 35, S. 147–149 m. farbiger Abb.
- ⁴³ Von der Osten: Christus (wie Anm. 41), S. 188ff. mit Verweisen.
- ⁴⁴ Die Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. Kreis Eiderstedt, bearb. von Gustav Oberdieck et. al. Berlin 1939, S. 182.
- ⁴⁵ Karling: Träskulptur (wie Anm. 10), Fig. 53 und 51.
- ⁴⁶ Wohl aus dem Amt Hadersleben, jetzt Flensburg, Städtisches Museum, Inv. Nr. 4304; dazu: Jörn Barfod: Kirchliche Kunst in Schleswig-Holstein. Katalog der Sammlung des Städtischen Museums Flensburg. Heide 1986, Kat. Nr. 21, S. 42 m. Abb. sowie Sissel F. Plathe, Jens Bruun: Danmarks Middelalderlige Altertavler, Bd. 2. Odense 2010, S. 1307.
- ⁴⁷ Plathe, Bruun: Altertavler (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 243, Bd. 2, S. 815f., 1241.

⁴⁸ Karling: Träskulptur (wie Anm. 10), S. 65, 262. Siehe dort die Abbildungen.

⁴⁹ Plathe, Bruuns: Altertavler (wie Anm. 46), Bd. 2, S. 1004f. m. weiterführender Literatur.

⁵⁰ Nach Karling: Träskulptur (wie Anm. 10), S. 262: Eichenholz. Das geringe Gewicht und die Struktur des Holzes widersprechen jedoch dieser Einschätzung.

⁵¹ Ulrike Surmann: Christus in der Rast (= Liebieghaus Monographie 13). Frankfurt a.M. 1991, S. 37–40, 61, Anm. 70 mit Literaturangaben zum Andachtsbild.

⁵² Neben dem „rastenden“ Christus, der dem Typus mit gekreuzten Armen in der Tafelmalerei entspricht, ist der Typus des „trauernden“ Chris-

tus zu unterscheiden, der mit dem Gestus der Melancholie (Kopf aufgestützt in einer Hand) jedoch erst seit der zweiten Jahrhunderthälfte in der Skulptur seinen Niederschlag findet. Vgl. Surmann: Christus (wie Anm. 51), S. 14; s. dort für weiterführende Literatur zu diesem Thema Anm. 1.

⁵³ Vgl. ebd., S. 37–40, 61, Anm. 75.

⁵⁴ Vgl. Kaur Altoa: Saaremaa Kirikud. The Churches on the Island of Saaremaa. Tallinn 2003, S. 28. Dem Autor war dieses Stück unbekannt, denn er schreibt, dass sich in der Kirche keines der mittelalterlichen Werke erhalten hat.

⁵⁵ Ebd., S. 15, 28.

VIDUSLAIKU MĀKSLAS PIEMINEKĻU LIKTENIS BIJUŠĀJĀ KURZEMES HERCOGISTĒ. PIRMIE REZULTĀTI. „MADONNA UZ MĒNESS SIRPJA” KULDĪGAS SV. TRĪSVIENĪBAS BAZNĪCĀ UN „SĀPJU KRISTUS” VENTSPILS MUZEJĀ

Ulrike Nirnbergere

Kopsavilkums

Atslēgas vārdi: *sakrālās skulptūras, mākslas darbu autentiskums un izcelsme, vecuma datēšana, skulptūru tips — „Sāpju Kristus”*

Salīdzinot ar tuvākajām Baltijas jūras kaimiņzemēm, Latvijas teritorijā līdz mūsdienām saglabājušās salīdzinoši nedaudzas Viduslaiku sakrālās koka skulptūras, kādas senāk kuplā skaitā greznoja teju katru katoļu dievnamu. Iemesls milzīgajam mākslas vērtību zudumam meklējams galvenokārt svētbilžu grautiņos Refomācijas laikā, daudzajos karos un arī 18. gs. gaumes diktētajā baznīcu tīrīšanā no senāku mākslas stilu darbiem. Pētniecību Latvijas gadījumā nopietni apgrūtinā arī ļoti fragmentāri pieejamā dokumentācija par skulptūru izcelsmi un autentiskumu. No nepilnām trīsdesmit mūsdienu Latvijas teritorijā apzinātām koka skulptūrām rakstā tuvāk aplūkotas divas — „Madonna uz Mēness sirpja” Kuldīgas Sv. Trīsvienības Romas katoļu baznīcā un „Sāpju Kristus” Ventspils muzeja krājumā. Abi 2011. g. izpētītie piemēri eksemplāriski rāda ne vien konkrēto sakrālo skulptūru māksliniecisko uzbūvi un stilu ietekmes, bet arī sniedz padziļinātu ieskatu vispārīgā metodiskā pieejā, kas nepieciešama neskaidras izcelsmes un grūti nosakāma vecuma mākslas pieminekļu pētniecībā.

Ar gandrīz dabiskā lielumā veidoto skulptūru „Madonna uz Mēness sirpja” saistītas vairākas neskaidrības. Nav viennozīmīgi nosakāms, kopš kura laika skulptūra atrodas Kuldīgas Sv. Trīsvienības baznīcā, tomēr tā, visticamāk, tur novietota 19. gs. vidū un nav uzskatāma par 17./18. gs. baznīcas oriģinālā interjera sastāvdaļu. Vēl grūtāk datējams ir skulptūras vecums. Madonnas figūras konstrukcija, kokgrebumu maniere un plastiskā apģērba drapērija pilnībā atbilst 16. gs. 20.–30. gadu stilam. Citi skulptūras elementi — barokālais Jēzus bērna tēls vai gotiskais Marijas matu veidojums tomēr liek nopietni apšaubīt skulptūras Viduslaiku izcelsmi. Figūras vecuma datēšanu apgrūtinā arī vēlākos gadsimtos uzklātais krāsas slānis.

Izmēros mazākajai, bet izteiksmīgajai sēdskulptūrai „Sāpju Kristus” turpretī viennozīmīgi ir Viduslaiku izcelsme. Tā vairākus gadsimtus atradusies Kihelkonnas Sv. Miķeļa baznīcā Sāremā salā, kur šī skulptūra, iespējams, kopā ar svētoceļniekiem nonākusi jau drīz pēc tās izgatavošanas. Pamatojoties uz detalizētu skulptūras elementu analīzi (formālie un stilistiskie pretstati, ķermeņa daļu veidols, sejas izteiksme), mākslas vēsturnieki Gerts fon der Ostens un Stens Karlings tās radīšanas laiku novērtējuši ap 1400.–1425. g. Mākslas vēsturnieku aprindās šī skulptūra pazīstama vairāku citu mākslasdarbu kontekstā, kuri atbilst 14./15. gs. mijā Ziemeļvācijā, Skandināvijā un Baltijā izplatītajam „*Christus im Elend*” figūras tipam.