

pfarrblatt der pfarre pradl

# kontakte

34. jahrgang 167

april 2009



# „Die Brustwunde Christi hat mich so erschüttert“

Bemerkungen zur gotischen Pietà  
in unserer Pfarrkirche

## Ein Andachtsbild mitten im „Innsbrucker Urwald“

„Als Kind bin ich mit den Eltern oft in der Reichenau spazieren gegangen. Damals hat die Au bei der Pembaurbrücke angefangen. Es war dort eine ganz leichte Erlenau mit einem recht schönen, schattigen Spazierweg. Dann ist man hinunter gekommen zur Ulmbrücke (...). Diese Holzbrücke – sie wird in der Nähe der Wasenmeisterei gewesen sein – gibt es heute nicht mehr. (...) Dann ist die Au dichter geworden. Da war dann ein kleiner Weg, der durch eine ganz dichte Erlenau führte. Dahinter war eine sehr kleine Kapelle. Ich bin als Kind in diese hineingelaufen und habe einen fürchterlichen Schreck gehabt, denn dort war jene alte gotische Pietà, die heute (...) in der Pradler Kirche ist. Die Brustwunde Christi hat mich so erschüttert, dass ich ganz erschreckt wieder davon gelaufen bin.“

Mit diesen Worten erinnerte sich im Jahre 1973 eine Innsbruckerin im Rahmen einer Radiosendung

an ihre erste – vermutlich unvorbereitete und daher dramatisch verlaufene – Konfrontation mit einem kostbaren Schnitzwerk aus dem Mittelalter. Es wird in der Folge hier als Pradler Pietà bezeichnet. Die Skulptur dürfte in der kleinen, heute nicht mehr vorhandenen Kapelle in Augenhöhe des Mädchens gestanden sein, sodass sein Blick sofort auf die Brustwunde fiel. Der abgezehrte Körper Christi mit seinen deutlich hervortretenden Rippen – vermutlich nur von Kerzenlicht spärlich beleuchtet – mag dem überraschten Mädchen vielleicht wie ein Sinnbild des Todes erschienen sein. Die Begegnung mitten im „Urwald von Innsbruck“, in der damals noch unverbauten Reichenau, muss sich um das Jahr 1900 ereignet haben, denn 1902 gelangte die Skulptur in den Besitz des Pradler Pfarrers Johann Vinatzer. Dieser verwahrte die Pietà zunächst im Widum, schenkte sie aber später der Pradler Kirche. Im Jahre 1929 wurde sie dort erstmals aufgestellt. Seit 1955 befindet sich das älteste und kostbarste Kunstwerk der Pfarrkirche auf einem Podest über dem Altar in der Taufkapelle.

## Eine Mutter mit ihrem toten Sohn

Die vermutlich aus Birnholz gefertigte Skulptur zeigt Maria mit dem

Leichnam Christi auf dem Schoß. Das Schnitzwerk wurde rückwärts ausgehöhlt und verschlossen. Die unbearbeitete Rückseite zeigt, dass die Skulptur nie frei im Raum stand, vielleicht ursprünglich Teil eines Altares war. Vom Sockel bis zum Haupt der Muttergottes konnte eine Höhe von 115 cm ermittelt werden. Interessant ist das Größenverhältnis der beiden Figuren zueinander: Wie Messungen bestätigten, ist Christus etwas kleiner als Maria. Der erste Eindruck, dass die Skulptur keine Fassung (Bemalung) besitzt, täuscht. Tatsächlich weist das Schnitzwerk eine im Jahre 1925 freigelegte Fassung auf, die vermutlich teilweise ursprünglich ist. Vor allem am Kleid Mariens ist bei genauerer Betrachtung eine Bemalung deutlich sichtbar.

Die Muttergottes sitzt mit aufrechtem Oberkörper in einem Kasten-thron. Auf ihren Knien ruht der Leichnam Christi in horizontaler Lage. Da das rechte Knie Mariens etwas höher gestellt ist, ergibt sich eine schwache Neigung des Toten nach oben. Das waagrecht gehaltene Haupt Christi ragt starr über die Kontur der Muttergottes im Hintergrund hinaus und betont – wie auch die Falten des Lententuches – zusätzlich die Horizontale. Da auch auf der gegenüberliegenden Seite Knie und Beine des

Leichnams über den Umriss der Muttergottes hinausgehen, bilden beide Figuren eine annähernd kreuzförmige Komposition. Durch die Position des Hauptes Christi und die Kopfhaltung Mariens weist das Schnitzwerk eine Orientierung nach links auf. Diese erfährt einen Ausgleich durch die gegenläufige Anlage der weichen Falten, die vom erhöhten rechten Knie der Muttergottes ausgehen. Zusätzlich wird der Schwung dieser Falten von den nach außen pendelnden Füßen Christi fortgesetzt. Das Licht fällt zuerst auf den Leichnam Christi und hebt diesen hervor. Maria hingegen fungiert als schattige Folie im Hintergrund. Verbunden werden die beiden Figuren durch jene gedachte Linie, die im Haupt des Erlösers ihren Ausgang nimmt, am Arm – vorbei an der darüber liegenden Brustwunde – weiterläuft, dann auf die linke Hand Mariens überspringt und sich schließlich über den Schleier zum Antlitz der Muttergottes hinauf schwingt.

### **Der Leib eines zu Tode gemarterten Menschen**

Der Leichnam Christi ist durch deutlich hervortretende Rippen, die tief eingeschnittene Brustwunde und das bis zu den Knien reichende Lententuch charakterisiert. Die Glieder sind nicht er-

schlafft, wie man es von einem Toten erwarten würde. So fällt das Haupt, in dessen Lockenhaar die Dornkrone einschneidet, keineswegs kraftlos nach hinten, und auch der dem Betrachter zugewandte Arm ist eng an den Körper gelegt und sinkt nicht zu Boden. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei Christus zu einer Skulptur „erstarrt“, die von seiner im Gegensatz dazu „lebendig“ wirkenden Mutter gehalten wird. Der Körper Christi lastet nicht schwer auf Maria, sondern scheint nach oben zu schweben. Dieser Eindruck wird durch die minimale Schräglage des Toten und die Tatsache, dass seine Beine nicht den Boden berühren, hervorgerufen.

Auffallend ist die starke Stilisierung des Antlitzes Christi. Die beinahe symmetrische Anlage der Gesichtszüge lässt an eine Ikone denken. Dabei muss bedacht werden, dass der Bildschnitzer ein heiliges Porträt darzustellen hatte: Die Figur des Erlösers wurde im

Mittelalter als anwesender Sohn Gottes verehrt, die Nahbetrachtung des Antlitzes zur kultischen Handlung erhöht.

### **Maria, eine wirkliche Mutter**

Die Gestalt der Gottesmutter hingegen steht für das Leben. Ein Schwung gleitet durch ihren Körper. Der Bildschnitzer stellte sie als realen Mensch in zeitgenössischer Kleidung dar. Bei der Freilegung der Fassung im Jahre 1925 scheinen die Gesichtszüge der Muttergottes jedoch überarbeitet worden zu sein. Vor allem die erneuerte Fassung der Augen wirkt etwas irritierend. Der ursprüngliche Gesichtsausdruck der Muttergottes kann daher heute nur mehr errahnt werden.

### **„Die Brustwunde Christi hat mich so erschüttert“**

Jesus wurde soeben vom Kreuz genommen und seiner Mutter in den Schoß gelegt. Die Pradler Pietà zeigt keineswegs dramatisch diesen Augenblick des höchsten Leides, sondern vermittelt dem Betrachter das Gefühl stiller Trauer. Durch die Haltung Mariens ist das Bildwerk zunächst auf sich verwiesen. Denn die Gottesmutter kommuniziert nicht vordergründig mit dem Betrachter, sondern wendet sich nach innen, der Hauptfigur zu. Konkret blickt sie zur Sei-



tenwunde Christi. Ihre vorsichtig am Leichnam aufgelegte Hand lenkt durch ihre Position in subtiler Weise zusätzlich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Brustwunde, die das eigentliche Zentrum des Schnitzwerkes darstellt. Gleichzeitig drückt die Berührung mit der Hand das „Begreifen“, das Verstehen der Notwendigkeit des Opfertodes Christi, aus. So erfolgt die Einbeziehung des Betrachters in das Geschehen doch durch Maria. Kopfhaltung, Blick und Gestik der Muttergottes lassen den Betenden Zugang zur dargestellten Situation finden und vermitteln ihm die geforderte Gefühlslage, in welcher der tote Christus betrachtet werden soll.

### **Pietà und Vesperbild**

Die Formensprache zeigt eindeutig, dass die Pradler Pietà im späten Mittelalter entstand. Die subjektive Frömmigkeit dieser Zeit verlangte nach so genannten Andachtsbildern. Darunter sind Skulpturen zu verstehen, deren lyrische Darstellungen der Einzelandacht dienen und an das Gemüt des gläubigen Betrachters appellieren. Sie waren meist nicht am Hochaltar aufgestellt, um eine unmittelbare Kommunikation zwischen Betenden und Bildwerk zuzulassen. Zu diesen Kultbildern ist auch unser Kunstwerk zu zählen.

Darstellungen der Muttergottes mit dem Leichnam Christi am Schoß werden als Pietà oder Vesperbild bezeichnet. Das italienische Wort Pietà bedeutet Erbarmen und umschreibt die Stimmung, in welche der Gläubige durch die Betrachtung der Skulptur versetzt werden soll: Sie ist „ein Bild des Erbarmens und ebenso ein Bild zum Erbarmen, je nachdem, ob der Betrachter den Toten um Erbarmen“ anfleht „oder Erbarmen mit ihm“ und der Gottesmutter fühlt (Hans Belting 1985). Vesper (das lateinische Wort für Abend) weist hingegen auf die Tageszeit der dargestellten (jedoch im Neuen Testament nicht geschilderten) Situation hin: Nach der Kreuzabnahme in den Abendstunden des Karfreitags beweint Maria ihren toten Sohn, bevor er in das Grab gelegt wird. Die Betrachtung des Schnitzwerkes dient zur Einfühlung (Empathie) in den Schmerz und die Trauer Mariens. Die Darstellung will das Gemüt des Gläubigen bewegen, die Brustwunde soll ihn – wie das Mädchen um 1900 in der Kapelle in der Reichenaun – „erschüttern“.

(Fortsetzung folgt)

*Für die vielfältigen Unterstützungen bei der Vorbereitung des Aufsatzes danke ich Herrn Erwin Groß, Pradl, und Herrn Pfarrer Siard O. Hörtnagl.*

*Dr. Helmuth Öhler*



---

## Bemerkungen zur gotischen Pietà in unserer Kirche

(Fortsetzung)

---

### **Tatsachen und Spekulationen**

Aus der Zeit vor dem Jahr 1925 konnten keinerlei schriftliche Quellen ausfindig gemacht werden, die im Zusammenhang mit der Pradler Pietà stehen. Bildschnitzer, Entstehungsort und Auftraggeber sind daher unbekannt. Auch die Frage, für welchen (vielleicht innerhalb der Stadt Innsbrucks befindlichen) sakralen Raum das Bildwerk ursprünglich geschaffen wurde, kann nicht beantwortet werden. Denn dass sich die kostbare Skulptur seit ihrer Entstehung in einer unscheinbaren Feldkapelle in der abgelegenen und unbewohnten Reichenau befand, scheint unwahrscheinlich zu sein. Bisher unbelegt blieb auch der Hinweis, dass Anna Caterina Gonzaga (Mantua 1566-1621 Innsbruck), zweite Ehefrau des Tiroler Landesfürsten Erzherzog Ferdinand II., um 1600 in die Reichenau gepilgert sein soll, um vor der Pietà zu beten. Der Gutshof in der Reichenau – in dessen Umfeld die Feldkapelle vermutlich stand – befand sich damals in landesfürstli-

chem Besitz. Anna Caterina, eine „innige Verehrerin der Muttergottes“, nahm sich als Witwe besonders die Schmerzhaftigkeit der Muttergottes zum Vorbild und weihte ihr ganzes Leben der „ehre[n] Him[m]elsk[ön]igin“. „Gerne besuchte sie die Orte, wo Maria den Sitz ihrer Gnaden aufgeschlagen hatte. (...) Dort empfing sie oft außerordentlich große Gnaden und himmlische Tröstungen.“ (P. Gregor M. Zinkl OSM, 1907) Aus diesen Gründen wäre eine Wallfahrt der „heiligmäßigen Frau“ zur Pietà in der Reichenau durchaus vorstellbar.

Das Alter des Bildwerkes kann nur aufgrund der Analyse der optischen Tatsachen eingegrenzt werden. Die Formensprache der Skulptur, vor allem die weiche Ausbildung der Falten, weist auf die Zeit um 1400 hin. Auch die horizontale Lagerung des Leichnams Christi zeigt, dass die Pradler Pietà am Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden sein muss. Der vorliegende Horizontaltypus wurde knapp vor 1400 entwickelt und fand im 15. Jahrhundert in Österreich und Süddeutschland eine ungeheure Verbreitung. Eine weitere Hilfe für die Datierung stellt die Bemalung beider Wangen der Thronbank mit gotischen Zierformen dar. Auch die Kleidung der Muttergottes entspricht in etwa der

am Anfang des 15. Jahrhunderts aktuellen burgundischen Mode. Ein sehr dünnes textiles Material in Form eines Rechteckes dient Maria gleichzeitig als beschattender Schleier und verhüllender Mantel. Es ist schürzenartig über die Knie gezogen und sinkt von dort zu Boden. Beim rechten Knie ist der Saum in die Höhe gezogen. Dadurch ist ein Blick auf das darunter liegende Kleid möglich. Dieses besteht aus einem eng anliegenden Oberteil mit hoher Taille knapp unterhalb der Brust und einen in Falten gelegten Rock. Die Röhrenärmel sind ebenfalls eng anliegend geschnitten. Die Schuhe der Muttergottes weisen eine mäßige Spitze auf.

Über den Schöpfer der Pradler Pietà kann nur spekuliert werden. Es ist vorstellbar, dass es sich um das Werk eines einheimischen Künstlers handelt. Da jedoch aus der Zeit um 1400 im Tiroler Raum für den Bereich der Bildnerie kaum Meister und Werkstätten bekannt sind, kann kein Name mit dem Bildwerk in Zusammenhang gebracht werden. So wird die Pradler Pietà ein Kunstwerk mit Geheimnissen bleiben, denn „gewisse Dinge werden wir nie wissen, weil eben die Dokumentation ungeheuer lückenhaft ist“ (Ernst H. Gombrich 1990).

## **Pradler Pietà und Reichenauer Vesperbild – Original und Nachschöpfung**

Die Pradler Pietà ist ein einmaliges und dadurch kostbares Kunstwerk aus der Zeit des späten Mittelalters, aus der sich nur sehr wenige Skulpturen im Raum Innsbruck erhalten haben. Aber gibt es das Pradler Andachtsbild tatsächlich nur einmal? Vor einigen Wochen konnte nämlich in einer Garage im Stadtteil Reichenau eine Nachschöpfung der Pradler Pietà aufgefunden werden, die hier in der Folge als Reichenauer Vesperbild bezeichnet wird. Diese aus hellem Fichtenholz gearbeitete, nicht gefasste Skulptur ist mit einer Höhe von ca. 63 cm nur halb so groß wie sein mittelalterliches Vorbild. Wie Nachforschungen ergaben, war das Bildwerk 1956/57 vom Innsbrucker Bildhauer Walter Kuen (Imst 1901-1984 Innsbruck) für das von der Landwirtschaftskammer Tirol in der Reichenau errichtete bäuerliche Schulenheim geschaffen worden. Im Jahre 1956 war man bei der Suche nach einem mit dem Stadtteil Reichenau verbundenen religiösen Kunstwerk mit Hilfe von Dipl.-Ing. Walter Neuwirth auf die aus der Reichenau stammende Pradler Pietà gestoßen. Kuen, einer der wichtigsten Tiroler Bildhauer der Zwischenkriegszeit und Lehrer für Bildhaue-



*Walter Kuen, Reichenauer Vesperbild, 1956/57, Innsbruck, Landwirtschaftskammer Tirol, Depot (Foto Helmuth Öhler)*

rei an der HTL Innsbruck, hatte bereits 1935 eine Kopie des gotischen Vesperbildes von St. Georgenberg angefertigt. Auch die eigenständigen Werke des sehr religiösen Künstlers ließen erkennen, dass er in der Lage

war, sich in den Geist eines mittelalterlichen Kunstwerkes einzufühlen. Kuen war daher für die nicht unproblematische Aufgabe der



Nachschöpfung einer mittelalterlichen Skulptur der geeignete Mann. Wie ein Blick auf die Abbildung zeigt, schuf er keineswegs eine wortwörtliche Kopie der Pradler Pietà. Es gelang ihm vielmehr, das mittelalterliche Schnitzwerk neu zu interpretieren. Das Reichenauer Vesperbild weist zwar die wesentlichsten optischen Signale des Vorbildes auf, um ein Wiedererkennen zu ermöglichen. Die Details – wie z. B. Hände und Füße – zeigen jedoch deutlich eine eigenständige, in den 1950er Jahren aktuelle Formensprache. Im Vergleich zur weichen Faltensprache der Pradler Pietà sind beim Reichenauer Vesperbild härtere Formulierungen der Falten des textilen Materials zu erkennen. Das Gesicht der Muttergottes modellierte Kuen schlanker und erreichte damit einen kummervolleren Ausdruck. Den Leichnam Christi interpretierte er jedoch etwas kräftiger. Die für das Mittelalter so wesentliche Seitenwunde fehlt genauso wie die Wundmale an den Füßen und Händen. Kuen nahm so der Darstellung etwas von ihrer Schrecklichkeit. Zu diesem „gemilderten“ Ausdruck trägt sicherlich auch das Material des ungefassten, hellen Fichtenholzes bei. Im Verein mit den teilweise abstrahierten, kantigen Formen wirkt die Skulptur – nicht nur im Vergleich

mit dem gotischen Schnitzwerk – überraschend „modern“. Dieser Eindruck entsteht auch durch die Arbeitsweise Kuens, die nur das Wesentliche mit wenigen Schnitten wiedergibt, alles Nebensächliche jedoch weglässt. Das Reichenauer Vesperbild stellt demnach eine Verbindung von kongenialem Verständnis für das mittelalterliche Kunstwerk und eigener schöpferischer Kraft dar. Kuen schuf im Geist einer veränderten Zeit das mittelalterliche Kunstwerk noch einmal neu. Der Vergleich beider Schnitzwerke ist daher nicht nur für uns Pradler ein sehr interessanter und reizvoller.

So bleibt auch nach dem Auffinden der Nachschöpfung aus den 1950er Jahren die Pradler Pietà ein einzigartiges, kostbares Kunstwerk, „dessen Schönheit und Bedeutung nicht genug betont werden kann“ (Carl Theodor Müller 1976) und auf das die Pfarre Pradl zu Recht stolz sein darf. Eine persönliche, eingehende Betrachtung des Originals, nicht nur in der Passions- und Osterzeit, ist daher in jeder Hinsicht lohnend.

*Für die vielfältigen Unterstützungen bei der Vorbereitung des Aufsatzes danke ich Herrn Erwin Groß, Pradl, und Herrn Pfarrer Siard O. Hörtnagl  
Dr. Helmuth Öhler*