



Einhundert Jahre
Achtermann-Pietà in Lenhausen
1876 – 1976

KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE LENHAUSEN

FESTSCHRIFT

100 JAHRE
ACHTERMANN-PIETÀ
IN LENHAUSEN

1876 - 1976

FESTWOCHE VOM 15. MAI BIS 23. MAI 1976

Inhalt

Seite 4	Zum Geleit
Seite 5	Festfolge der Pietà-Jubiläumswoche
Seite 6–18	Wilhelm Achtermann, Schöpfer der Pietà von Lenhausen – sein Leben und sein Werk (Dr. Carl Peter Fröhling)
Seite 19–20	Die Pietà von Lenhausen und die Marienkapelle in Lenhausen (Pastor Josef Vogt)
Seite 21–27	Achtermanns Pietà in der Marienkapelle zu Lenhausen (Prof. Dr. Georg Kauffmann)
Seite 28	Literaturhinweise / Autoren

Zum Geleit

Am 28. März 1976 jährte sich zum einhundertsten Male der Tag, an dem die Pietà von Wilhelm Achtermann aus Rom nach Lenhausen kam. Sie ist das einzige erhaltene Vesperbild dieses Künstlers nördlich der Alpen. Die Pietà von Lenhausen ist bisher in der Biographie Wilhelm Achtermanns, in Chroniken und persönlichen Aufzeichnungen verschiedener Autoren erwähnt worden, sie hat aber noch keine umfassende Würdigung als Kunstwerk und Andachtsbild erfahren.

Diese Schrift will Persönlichkeit und Werk Wilhelm Achtermanns dem Leser nahebringen, die Geschichte der Marienkapelle darstellen und in einem Beitrag aus der Feder eines bedeutenden Kunsthistorikers die äußere und innere Gestalt unserer Pietà im Vergleich mit Vesperbildern anderer Künstler und Epochen beschreiben und deuten.

Sie will die enge Verbindung zwischen Marienkapelle und Pietà als heimatgeschichtliche Verpflichtung aufzeigen und dazu beitragen, die Marienverehrung im Sinne des II. Vatikanischen Konzils wieder zu beleben.

Sie will in Fortsetzung und Ergänzung des Heimatbuches Lenhausen von 1968 die Lenhauser Bevölkerung daran erinnern, welch bedeutendes Kunstwerk unser Dorf mit dieser Pietà besitzt, und sie einer größeren Öffentlichkeit bekanntmachen.

Allen Mitarbeitern, die zum Gelingen dieser Schrift beigetragen haben, möchten wir an dieser Stelle herzlich danken.

LENHAUSEN, im Mai 1976

JOSEF VOGT
Pastor

FRANZ-JOSEF DRÖGE
2. Vorsitzender des Pfarrgemeinderates

Festfolge der Pietà = Jubiläumswoche

(15. bis 23. Mai 1976)

SAMSTAG, 15. MAI	18.00 Uhr	ERÖFFNUNG: Überführung der Pietà von der Marienkapelle in die Pfarrkirche, dort anschließend Sonntag-Vorabendmesse
	20.30 –	
	23.30 Uhr	Gelegenheit zur besonderen Marienverehrung (nach Dorfbezirken)
	20.30 Uhr	Oberer Lehmberg
	21.15 Uhr	Unterer Lehmberg und Ohl
	22.00 Uhr	Hauptstraße, Unterdorf und Frielentrop
	22.45 Uhr	Kirchecke und Mühlenberg
SONNTAG, 16. MAI	7.30 Uhr	Frühmesse
	9.45 Uhr	Hochamt
	19.30 Uhr	Mai-Andacht
MONTAG, 17. MAI	15.00 Uhr	hl. Messe für die älteren Gemeindemitglieder, anschließend gemütliches Beisammensein im Gasthof Bischoff mit Herrn Elbracht aus Attendorf
DIENSTAG, 18. MAI	15.00 Uhr	hl. Messe für Grundschüler
	19.30 Uhr	Mai-Andacht
MITTWOCH, 19. MAI	15.00 Uhr	hl. Messe für Schüler der Haupt- und weiterführenden Schulen
	19.30 Uhr	Mai-Andacht, anschließend Beichtgelegenheit
DONNERSTAG, 20. MAI	20.00 Uhr	hl. Messe für Eheleute Predigt: P. Theo Maschke OFM, Attendorf Thema: Verheiratet sein – eine Chance für den Glauben Anschließend Gesprächsrunde im Jugendheim
FREITAG, 21. MAI	19.30 Uhr	Jugendmesse mit modernen Liedern und Bildmeditation von Vikar Junk, Rieflinghausen. Anschließend gemütliche Gesprächsrunde im Jugendheim. Auch die Jugendlichen der Nachbargemeinden sind eingeladen.
SAMSTAG, 22. MAI	18.45 Uhr	Sonntag-Vorabendmesse Predigt: Bezirksvikar Albert Filthaut, Kreuztal Thema: Aufbruch zu brüderlicher Gemeinde
SONNTAG, 23. MAI	7.30 Uhr	Frühmesse Predigt: voraussichtlich P. Meinhard Grüneböhrer OP, Köln
	9.45 Uhr	Hochamt, besonders für Männer Predigt: KAB-Diözesanpräses Prälat Rudolf Winter, Hamm Anschließend Frühschoppengespräch über aktuelle Fragen mit Prälat Winter im Gasthof Reuter. – Auch die Männer der Nachbargemeinden sind eingeladen.
	17.00 Uhr	Marienfeier Predigt: P. Paul Heinz Guntermann OP, Köln Thema: Maria – Hoffnung oder Zumutung für die Menschen? Anschließend Rückführung der Pietà in die Marienkapelle, danach Empfang für geladene Gäste im Gasthof Reuter.

Wilhelm Achtermann, Schöpfer der Pietà von Lenhausen – sein Leben und sein Werk

100 Jahre Achtermann-Pietà in Lenhausen! Am 28. März 1876 traf die kleine Marmor-Pietà, geschaffen von einem der bekanntesten religiösen Bildhauer der damaligen Zeit, in Lenhausen ein und hat seit jenem denkwürdigen Tage einen festen Platz im Bewußtsein und religiösen Leben der Dorfbewohner eingenommen. Der vor dieser Pietà Betende wird nicht das Kunstwerk als solches sehen, sondern das Andachtsbild, vor dem er die rechte Einstimmung und Haltung für sein Beten gewinnen möchte. Die Pietà als Kunstwerk, als ein ästhetisches Gebilde, kommt für ihn nicht in Betracht. Noch ferner wird ihm der Gedanke an den Schöpfer dieses Vesperbildes, den Bildhauer Wilhelm Achtermann aus Münster, liegen. Er mag seinen Namen kennen, weiß vielleicht auch noch, daß er in Münster geboren wurde, im 19. Jahrhundert gelebt, lange Jahre in Rom gewirkt hat und dort gestorben ist. Doch der vor dieser Schmerzhaften Madonna Betende braucht das alles nicht zu wissen, für ihn als Beter ist einzig und allein die Ausrichtung und Hinwendung auf Gott entscheidend; und er vertraut auf die ihn in diesem Anliegen unterstützende Kraft des religiösen Bildes.

Dennoch bleibt die Aufgabe bestehen, die Pietà von Lenhausen – Achtermann hat sie neben der großen Pietà in Münster, deren verkleinertes Abbild sie ist, als sein Meisterwerk betrachtet – nicht nur als Andachtsbild zu würdigen, sondern sie auch als Kunstwerk, geschaffen von einem bedeutenden religiösen Künstler des 19. Jahrhunderts, besser kennen- und damit auch besser verstehen zu lernen. Dieses bessere Erkennen und Verstehen der Pietà als Kunstwerk wird der Neigung des Gläubigen, vor diesem Bilde zu beten, keinen Abbruch tun; im Gegenteil, das Wissen um die künstlerischen Details und den ideellen Wert dieser Pietà wird die religiöse Wertschätzung der Mater Dolorosa von Lenhausen nur bestärken können.

Ein möglicher Weg, um dem Wesen eines Kunstwerks näherzukommen, ist die Beschäftigung mit Leben und Werk des betreffenden Künstlers. Aus der Kenntnis der Persönlichkeit des Künstlers vermag man häufig Aufschluß oder doch zumindest wichtige Hinweise für die rechte Einordnung und Deutung eines Kunstwerks erhalten. Dies dürfte im besonderen Maße auf den Bildhauer Wilhelm Achtermann zutreffen, dessen ganzes Leben und Sein von einer tiefen christlichen Religiosität geprägt war, so daß sein gesamtes Schaffen fast ausschließlich aus dieser seiner religiösen Grundkraft genährt wurde. Das Leben des Bildhauers Wilhelm Achtermann zu kennen bedeutet demnach bereits ein gewisses Maß an Vorverständnis für sein Werk und somit auch für die Pietà zu Lenhausen. Die Lebensbeschreibung des Menschen und Künstlers Wilhelm Achtermann wird aufzeigen, warum dieser Mann so und nicht anders arbeiten und schaffen konnte, so daß er zu einem der konsequentesten und geradlinigsten religiösen Künstler des 19. Jahrhunderts werden konnte. I. M. Strunk sagt im Geleitwort seiner Achtermann-Biographie über Achtermanns Künstlertum: „Freilich glänzt Achtermann nicht als Stern erster Größe am Himmel der Kunst; er ist kein Bahnbrecher, der der Bildhauerkunst neue Wege gewiesen; auch sind seine Werke nicht sehr mannigfaltig, da sie immer wieder dieselben Gegenstände behandeln. Aber wenn von christlicher Kunst die Rede ist, so hat der Name Achtermann den allerbesten Klang. In ihm ist das Ideal

eines wahrhaft christlichen Künstlers verkörpert, d. h. eines Mannes, bei dem Kunst und Leben eins waren, der nur das erfand, was er in seinem frommen Gemüte zuvor tief innerlich empfunden hatte: seine Werke sind marmorne Gebete.

Zudem war er als Mensch ein Charakter, so rein und fleckenlos wie die schneeweißen Marmorgebilde seines Meißels, als Christ so fest und unerschütterlich in seinen katholischen Grundsätzen wie das Eisen und die Eichen seiner westfälischen Heimat.“

Theodor Wilhelm Achtermann wurde am 15. August, am Mariä Himmelfahrtstag des Jahres 1799, als zweites Kind des Schreinermeisters Theodor Wilhelm Achtermann in Münster geboren und am 17. August in der St. Ägidii-Pfarrkirche getauft.

Sein Vater, Sohn eines Tagelöhners, stammte aus Warendorf in Westfalen und heiratete in Münster als Sechszwanzigjähriger die zweiunddreißigjährige Witwe Anna Maria Elisabeth Kalse geb. Eßmann. Durch diese Heirat gelangte er in den Besitz des Hauses in der Königstraße, in dem Wilhelm Achtermann geboren wurde.

Der älteste Sohn Hermann Anton starb im Kindesalter an den Pocken, mit siebeneinhalb Jahren verlor Wilhelm die Mutter. Schon bald darauf heiratete der Vater ein zweites Mal; aus dieser Ehe gingen drei Söhne und zwei Töchter hervor. Einer seiner Enkel und Neffe des Bildhauers war der im Herbst 1926 verstorbene Sanitätsrat Dr. Otto Achtermann zu Grevenbrück-Förde. Der Großneffe Dr. med. Max Achtermann starb 1951 in Grevenbrück; dessen sieben Kinder — Urgroßneffen und -nichten Wilhelm Achtermanns — leben im Rheinland und in Westfalen. Um 1808 zur Zeit der Franzosenherrschaft in Münster (1807–13) wurde der junge Wilhelm Achtermann zu Verwandten aufs Land gegeben, und zwar nach Sandrup, einer Bauerschaft etwa 10 km von Münster entfernt, wo ein Bruder seiner Mutter, Johann Heinrich Eßmann, einen Hof von 70 Morgen in Erbpacht besaß. Wilhelm war dort öfter mit seinem Vater zu Besuch gewesen und hatte Interesse an der Landwirtschaft gezeigt, daher sollte er Bauer werden und den Hof dereinst von seinem kinderlosen Onkel übernehmen.

Die auf dem Lande häufig anzutreffenden Wegkreuze und Pietätdarstellungen machten auf den jungen Achtermann einen tiefen Eindruck und waren bestimmend für sein späteres Schaffen, in dem die Darstellung des Gekreuzigten und der Schmerzhafte Mutter Gottes einen herausragenden Platz einnahm.

Mit der Schulbildung war es damals im allgemeinen und besonders auf dem Lande traurig bestellt. Es gab keinen Schulzwang im heutigen Sinne; und wenn Kinder zur Schule gingen, dann nur im Winter von November bis März. Wilhelm Achtermann, dessen Schulzeit in die Epoche der Franzosenherrschaft 1807–1813 fiel, besuchte die Schule im benachbarten Gimfte und lernte wegen des unregelmäßigen Schulbetriebes wie viele seiner Schulkameraden nur mangelhaft lesen und schreiben. Allerdings achtete der Pfarrer darauf, daß zur Zeit des Kommunionunterrichts ein einigermaßen regelmäßiger Schulbesuch gewährleistet war. In der Pfarrkirche zu Überwasser in Münster, zu der Sandrup und Gimfte gehörten, empfing Wilhelm Achtermann im Alter von zwölf Jahren die erste Heilige Kommunion.

Zunächst wies ihm der Oheim die Arbeit eines Hirten zu; als Schäferknabe in der freien Natur gab es für ihn viel Zeit zum Nachdenken und Sinnieren, und es kam in ihm, wie er selbst sagte, eine „angeborene, unbesiegbare Neigung zum Schnitzeln“ hervor. Seine ersten Kunstversuche bestanden darin, aus einem Stück Holz einen Herrgott zu schnitzen. Der Oheim, der seine Bemühungen eine brotlose Kunst nannte, hat manche seiner Schnitzarbeiten in den Ofen geworfen. Um seine Neigung mit der Wurzel auszurotten, mußte er die unruhigen Schweine hüten. Nachdem dieser Versuch fehlgeschlagen war, sollte er als Ackerknecht hinter dem Pfluge seine Neigung zum Schnitzen vergessen. Des Abends mußte er auf Geheiß seiner Tante spinnen lernen — Spinnen war zu jener Zeit allgemeine Sitte für Bauern- und Köttersöhne nach beendeter Schulzeit. Der junge Achtermann besuchte damals häufig die Werkstatt des Schreinermeisters und Holzhändlers Bernhard Schumacher in Gimfte, der sich auch als Herrgottschnitzer betätigte; hier schnitzte er sein erstes größeres Kruzifix, mußte es aber vor seinem kunstfeindlichen Oheim in einem Opferstock am Dorfausgang verstecken.

Nach dem Tode seines Oheims 1817, der ohne Testament verstorben war und ihn nur mündlich als Erben bestimmt hatte, wollte ihn seine Tante mit ihrer Nichte verheiraten; er lehnte jedoch dieses Ansinnen ab, verließ den Hof und verdingte sich als Knecht bei einem anderen Bauern. Schließlich aber wollte er nicht mehr länger als Bauernknecht und Tagelöhner arbeiten, so entschloß er sich 1826, ins Elternhaus zurückzukehren, um das Handwerk seines Vaters zu erlernen. Für den Siebenundzwanzigjährigen war es nicht leicht, als Lehrling mit den viel jüngeren

Gesellen zusammenarbeiten, doch die Freude des Vaters an der Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit seines Sohnes entschädigten ihn für manchen Verdruß.

Da Wilhelm Achtermann sich beim Militär als vorzüglicher Schütze erwiesen hatte — er hatte in einem Landwehr-Infanterie-Regiment seinen Militärdienst abgeleistet — trat er der Rothenburger Schützenbruderschaft in Münster bei und nahm mit seinem Vater an den Schützenfesten teil; 1826 errang er sogar die Königswürde dieser Bruderschaft.

Seine fromme Gesinnung und sein lauterer Charakter traten immer mehr hervor; da er stets ein inniger Marienverehrer war, ließ er sich am 25. März 1827, am Feste Mariä Verkündigung, in die Marianische Junggesellen-Sodalität aufnehmen. Wie auf dem Lande, so blieb er auch in der Stadt der fröhliche und zugleich fromme Bursche, der überall beliebt war. Während seiner Schreinerstätigkeit in Münster ist nur der Prospekt des Orgelgehäuses für die St. Petruskirche in Recklinghausen als Werk seiner Hand mit Sicherheit nachzuweisen.

Der Oberpräsident von Westfalen, Freiherr von Vincke, hatte von den künstlerischen Fähigkeiten Wilhelm Achtermanns erfahren und veranlaßte den Vater, für die Ausbildung des Sohnes zum Bildhauer eine Staatsunterstützung zu erbitten. Das Gesuch wurde am 23. Juli 1828 mit beigefügten Probeschnitzereien und -zeichnungen eingereicht; dieses erste Gesuch wurde jedoch ebenso wie ein zweites vom 1. November 1828 in Berlin abgelehnt. Doch der Vater gibt nicht auf, er leiht sich 100 Taler und schickt seinen Sohn mit einem Empfehlungsschreiben an den berühmten Bildhauer Christian Daniel Rauch nach Berlin. Mit neun Talern in der Tasche bricht Achtermann in der Osterwoche 1829 zu Fuß von Münster nach Berlin auf. Eine Eisenbahn gibt es noch nicht, und die Postkutsche kommt bei seinem schmalen Geldbeutel nicht in Frage.

Berlin hatte seit Beginn des 19. Jahrhunderts in allen Künsten einen großen Aufschwung genommen und wurde nicht zu Unrecht Spree-Athen genannt. In der herrschenden Kunstrichtung des Klassizismus ragten vor allem die Bildhauer Rauch, Schadow, Tieck und Rietschel hervor. Rietschels Fürsprache hat es Achtermann zu verdanken, daß er in die Berliner Kunstakademie aufgenommen wurde. Ohne Ernst Rietschel, dem berühmtesten Schüler aus der Schule Rauchs, hätte es keinen Bildhauer Achtermann gegeben.

Münster zählte damals 14 000 Einwohner, Berlin dagegen 300 000 Einwohner; im Juni traf Achtermann in der preußischen Hauptstadt ein und nahm als Unterkunft ein bescheidenes Dachstübchen in einem abgelegenen Stadtteil. Sein erster Gang war der zu Professor Rauch mit dem Empfehlungsschreiben des Oberpräsidenten. Rauch zeigte sich verärgert, als Achtermann, immerhin bereits ein Mann von dreißig Jahren, ungebildet und der hochdeutschen Sprache nicht mächtig, sich ihm vorstellte, hatte er sich doch unter einem jungen, begabten Künstler etwas anderes vorgestellt. Sein erster Gehilfe Rietschel, der selbst aus einfachen Verhältnissen stammte, setzte sich bei seinem Meister für Achtermann ein, ebenso auch bei Direktor Schadow, zu dem Rauch Achtermann geschickt hatte. Der Dreißigjährige konnte nicht mehr als ordentlicher Schüler der Kunstakademie aufgenommen werden, jedoch durfte er in den Kunstwerkstätten der beiden Bildhauer Rauch und Tieck arbeiten und ihren Kunstvorlesungen als Gast beiwohnen. Schadow versetzte ihn schon nach einer Woche in seine Modellierklasse, und Achtermann bekam bereits im folgenden Jahr einen Preis für sein Modellieren nach der Natur. Er hörte auch Vorlesungen über Anatomie und Kunstgeschichte, er versuchte Lesen und Schreiben nachzuholen, konnte jedoch in Sprachlehre und Rechtschreibung seine früheren Versäumnisse nicht mehr aufholen. Im Dezember 1829 richtete v. Vincke an den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. ein Gesuch um finanzielle Unterstützung Achtermanns für einen zweijährigen Besuch der Akademie. Aufgrund seiner Leistungen und der guten Zeugnisse seiner Professoren, die ihm Talent, Fleiß und gutes Betragen bescheinigten, wurden ihm vom König 150 Rt. pro Jahr bewilligt, weitere 300 Rt. waren das Ergebnis einer Sammlung, die v. Vincke in Münster durchgeführt hatte. Auch in den weiteren Jahren seines Berliner Studienaufenthaltes hatten die nun von Achtermann ausgehenden Gesuche um finanzielle Unterstützung Erfolg; denn bereits im zweiten Jahr wurde er von Rauch in dessen Atelier aufgenommen, was eine große Auszeichnung für ihn bedeutete und seine Förderungswürdigkeit bestätigte. Während eines Ferientaufenthaltes auf einem Hof in der Uckermark konstruierte er zum Zeitvertreib ein neues Pflugmodell für den dortigen Sandboden. Unter den vierzig eingereichten Arbeiten wurde sein Modell als das beste beurteilt, und er erhielt dafür die vom Minister ausgesetzten 500 Rt. und ein Stipendium für ein Freijahr am Königlichen Gewerbeinstitut, damit er sein Talent in Mechanik ausbilden könne. Wilhelm Achtermann blieb jedoch seinem Beruf treu.

Im Jahre 1835 wurde er zum „akademischen Künstler“ ernannt. Erst drei Jahre später konnte er seinen Wunsch, nach Italien zu fahren und dort als Bildhauer zu arbeiten, verwirklichen.

Im August 1838 macht er sich auf nach Italien, um in Carrara Marmor für ein von dem Großvater des späteren Reichskanzler von Bethmann-Hollweg bestelltes Kruzifix auszusuchen. In München wird er von Peter Cornelius, dem Direktor der dortigen Kunstakademie, freundlichst empfangen und zu Tische geladen; Peter Cornelius bestärkt Achtermann in seinem Entschluß, nach Rom zu gehen und dort als Bildhauer zu arbeiten.

In Carrara widmet er sich intensiv dem Studium des Marmors und kann sich in kurzer Zeit große Fachkenntnisse aneignen, so daß er schon bald in Fachkreisen als Sachverständiger für Carrara-Marmor gilt. Ernst von Bandel, der Erbauer des Hermannsdenkmals, der sich zu jener Zeit ebenfalls in Carrara aufhielt, gehörte mit Wilhelm Achtermann und anderen deutschen Künstlern zu einem Freundeskreis, in dem Künstlergespräche und Geselligkeit gepflegt wurden.

Am 10. Juni 1839 betrat Achtermann durch die Porta del Popolo zum ersten Mal römischen Boden. Das Sehnsuchtsziel eines jeden Bildhauers und Malers der damaligen Zeit war erreicht. Sein erster Gang wird wohl St. Peter, dem Zentrum der katholischen Christenheit, gegolten haben, um sich dann in den folgenden Wochen dem Studium der Meisterwerke der Antike und der christlichen Kunst zu widmen.

„In einer anderen Stadt hätte Achtermann sich fremd gefühlt, in Rom war er vom ersten Augenblick an heimisch, wie im Vaterhause. Das wird noch jeder empfunden haben, der als treuer Sohn der hl. Kirche das Glück hatte, in der Ewigen Stadt zu weilen“, wie I. M. Strunk, der Biograph Achtermanns, schreibt.

Rom sollte für den Künstler aus Westfalen zur zweiten Heimat werden; er lebte hier — von wenigen kurzen Unterbrechungen abgesehen — von 1839 bis zu seinem Tode im Jahre 1884

Achtermann schloß sich in Rom der Künstlervereinigung der „Nazarener“ an; Gründer war der Konvertit Friedrich Overbeck aus Münster. Die Gruppe, welche hauptsächlich aus Malern bestand, sah Raffael als ihr großes Vorbild an und wollte religiöse Kunst im christlich-frommen Geist pflegen. Die wichtigsten Mitglieder dieser Vereinigung neben Overbeck waren die Maler Pforr, W. Schadow, Thorwaldsen u. a. Die Werkstätten der Bildhauer befanden sich damals vornehmlich an der Piazza Barberini und deren Umkreis; hier hatten auch Thorwaldsen und Achtermann ihre Werkstatt. Viele kunstinteressierte und kaufwillige Rombesucher sahen sich die Kunstwerke an Ort und Stelle an; Engländer, Deutsche und Russen fanden sich am häufigsten ein und waren die eifrigsten Auftraggeber.

Wilhelm Achtermanns Lieblingsaufenthalt in der Ewigen Stadt war der Campo Santo Teutonico bei St. Peter, Friedhof der kath. Deutschen, der von Karl dem Großen gegründet wurde. Seit dem späten Mittelalter im Besitz einer Bruderschaft mit Pilgerhaus ist ihm seit 1877 ein deutsches Priesterkolleg angegliedert. Hier fühlte sich Achtermann zutiefst heimisch; seit 1847 gehörte er zum Rate der Erzbruderschaft vom Campo Santo, und der spätere Rektor des Campo Santo Anton de Waal war sein treuer Freund und Berater.

Die ersten Jahre in Rom waren sehr schwer für ihn. Oft hatte er tagelang nichts zu essen; dann fand sich schließlich doch wieder im letzten Augenblick ein Käufer oder Gönner als Retter in der Not. Der Marmor für größere Kunstwerke, die er ohne Bestellung ausführte, verschuldete ihn des öfteren so tief, daß nur sein Glaube und seine Hoffnung auf Rettung von oben ihn nicht verzweifeln ließ. Sein münsterscher Landsmann Levin Schücking, bekannt als der jahrelange Dichterfreund der Annette von Droste-Hülshoff, besuchte ihn Ende 1847 und berichtete, daß es Achtermann immer noch sehr schlecht gehe; er klage darüber, daß die preußische Regierung, die viele andere Künstler unterstütze, für ihn gar nichts tue — weil er katholisch sei.

1851 bezog Achtermann ein anderes Atelier, das er bis zu seinem Tode innehatte. Es befand sich im Anbau des Kapuzinerklosters an der Piazza Barberini und bestand aus zwei Atelierräumen und einer armseligen speicherartigen Dachstube, die ihm als Wohn- und Schlafzimmer diente. Vor ihm hatten bereits berühmte Künstler dieses Atelier gemietet, wie die Malerin Angelika Kauffmann, zu deren Kreis in Rom auch Goethe gehörte, ferner der Bildhauer Bertel Thorwaldsen und im 17. Jahrhundert der Maler Carlo Maratta.

Sein Biograph Strunk berichtet: „Leider ist das Atelier vor einigen Jahren abgebrochen worden. Wo sich heute ein moderner Neubau erhebt, lag die bescheidene Werkstatt, wo Achtermann seine Pietà und Kreuzabnahme schuf, wo er Besuche erhielt von lieben Landsleuten, von Kunstfreunden aus aller Welt, von Bischöfen und Kardinälen, vom höchsten Adel, von regierenden Häusern, z. B. von der Kaiserin von Rußland, der Königin von Holland, den Königen von Preußen und von Bayern, dem Kaiser Napoleon III., ja von Papst Pius IX. selbst.

Nichts erinnert heute mehr an diese damals in Rom berühmte Kunststätte des frommen Meisters, der hier dreiunddreißig Jahre lang gebetet und gearbeitet hat.“

Alle bedeutenderen Werke Achtermanns während seines sechsundvierzigjährigen römischen Aufenthaltes sind in diesem Atelier geschaffen worden. Am Anfang seiner römischen Arbeiten steht die lebensgroße Büste eines königlich-preußischen Staatsrats, eines Förderers während seiner Berliner Zeit, die er in Marmor ausgeführt hat; die Büsten von Papst Pius IX. und König Friedrich Wilhelm IV. gelangten über die Ausführung in Gips nicht hinaus. Zu allen Zeiten seines langen Lebens standen religiöse Motive im Vordergrund seines künstlerischen Schaffens. Zunächst sei an seine Kruzifixe in Marmor und Bronze erinnert. Am bekanntesten ist sein Marmorkruzifix für das Mausoleum in Charlottenburg geworden. Der König hatte dieses Kruzifix in der Werkstatt Achtermanns gesehen und sofort Gefallen daran gefunden; dieser Auftrag bedeutete eine hohe Ehre und eine große Anerkennung von seiten des protestantischen Königs dem katholischen Künstler gegenüber. Ein Bronzekreuz nach einem von Achtermann angefertigten Modell schenkte der Bildhauer dem von ihm so sehr geliebten deutschen Campo Santo in Rom. Es steht noch heute inmitten des Friedhofs; zu Füßen dieses Kreuzes hat Achtermann später seine letzte Ruhestätte gefunden. Marmorkreuze von seiner Hand gingen u. a. nach England, Rußland (Zarenfamilie) und Australien.

Ein Hauptanliegen seines künstlerischen Schaffens war ohne Zweifel die Pietà, die Beweinung Christi. In der Pietà vermochte er seiner tiefen Religiosität am besten Ausdruck zu verleihen; sie lag ihm ganz besonders am Herzen. Im Frankreich des 15. Jahrhunderts wurde das Bild Mariens mit dem Leichnam Jesu „Imago Beatae Mariae Virginis de Pietate (Bild der seligsten Jungfrau vom Mitleid) genannt, und in Italien bekam das Bild der Schmerzhaften Mutter Gottes die Bezeichnung „Pietà“ (Mitleid, Erbarmen), in Deutschland den Namen „Vesperbild“, da die Beweinung Christi am Abend gewesen sein soll. Achtermann hat insgesamt dreizehn Pietädarstellungen unterschiedlicher Größe, aber meist nur von geringer Abweichung in der Darstellung angefertigt. Sein größter Wunsch war es, für seine Vaterstadt Münster eine überlebensgroße Pietà, die ihren Platz im Dom finden sollte, zu schaffen. In Münster wurde ein Komitee zum Ankauf dieser Pietà gebildet. Obwohl der Künstler nur seine Selbstkosten berechnet hat, mußten doch noch 6 000 Rt. aufgebracht werden; 1850 konnte Achtermann persönlich die Pietà im Dome seiner Vaterstadt aufstellen. Während seines Besuches in der Heimat wurden dem Künstler hohe Ehrungen zuteil, so erhielt er u. a. von der Stadt Münster am 30. Juli 1850 das Ehrenbürgerrecht zugesprochen.

Achtermann war gerade mit seiner Pietà dem religiösen und künstlerischen Empfinden vieler Menschen entgegengekommen; daher blieb es nicht aus, daß er zahlreiche Kopien in Marmor oder Gips anfertigen mußte; leider wurden diese auch sehr oft in schlechten Nachbildungen von anderer Hand verbreitet. Der Name Achtermann bleibt in erster Linie mit seiner Pietà eng verbunden. Bereits 1854 schrieb das „Deutsche Kunstblatt“: „Wenn man von Achtermann redet, denkt man an seine Pietà“. Von kleinen Veränderungen abgesehen, gleichen alle späteren Ausführungen der Pietà in Münster. In der Biographie von Strunk wird vor allem auch die Pietà von Lenhausen rühmend hervorgehoben:

„Glücklicherweise haben wir genaue Nachrichten über die Perle aller Pietädarstellungen Achtermanns, die sich in Lenhausen im Sauerland (Westfalen) befindet.

In dem prächtigen Heimatbuche, wie es nur wenige Gegenden besitzen – in dem ‚Malerischen und romantischen Westfalen‘ –, heißt es von der Lenne, an der Lenhausen (eigentlich Lennhausen) liegt: „Die Lenne ist der Ruhr, was die Ahr dem Rhein: ihre wildeste, unerzogenste, aber auch schönste Tochter... Lenhausens Lage ist außerordentlich romantisch durch seine Burgruine, seine Eichengruppen, seine am Walde über dem Orte hängende Kapelle, die wie ein getreuer Eckhard warnend an dem Pfad in die wilde Berg- und Waldeinsamkeit steht.“ Diese Kapelle (!) birgt Lenhausens Kleinod, die Pietà.

Wie die sauerländische Zeitschrift ‚Hageröschchen‘ berichtet, fuhr im Jubiläumsjahr 1875 der damalige Vikar Schmitt von Lenhausen, gestorben als Pfarrer in Garbeck (Kr. Arnsberg), mit dem Pilgerzuge nach Rom. Bei einem Besuche in Achtermanns Werkstatt sah er eine Pietà, die der Vollendung nahe war (0,80 m hoch und 0,85 m breit). Er beauftragte seinen Landsmann, den damaligen Zögling des Germanicums, Ferdinand Börger, das Kunstwerk für Lenhausen anzukaufen.

In dem Unterhaltungsblatte ‚Feierstunden‘ (1877) beschreibt Börger seinen Besuch bei Achtermann:

W

Is im Mai 1875 ein großer Pilgerzug deutscher Katholiken nach Rom zum hl. Vater kam, um ihre Liebe kund zu geben, sah der berühmte Bildhauer W. Achtermann, dessen selbstverfaßte Lebensbeschreibung die „Feierstunden“ im 1. Jahrgange brachten, viele deutsche Landsleute in seiner Werkstatt oder, wie der Italiener sagt, in seinem Studio. Dort stand auf niedrigem Gestelle ein schneeweißer carrarischer Marmorblock, an welchem der betagte Künstler seit drei Jahren rastlos und ohne Gehülfsen arbeitete, um daraus eine Pietà, gleich der im Dome zu München, nur im kleineren Maßstabe, zu bilden. Das Haupt der schmerzhaften Mutter Gottes war vollendet, ihr langer Mantel, der den Rücken und die Seiten des Bildes bedeckt, hatte die letzte Hand erfahren; nur der Leichnam des Heilandes sah seiner Vollendung noch entgegen. Auch so schon fesselte die Schönheit des Bildes alle Beschauer.

Einer derselben, ein sehr reicher Herr, entschloß sich bald, das Kunstwerk für sein Kunstcabinet anzukaufen. Er wurde mit dem Meister um den Preis einig, dann reiste er wieder über die Alpen. Die Pietà sollte ihm nachfolgen, sobald sie fertig sei. Aber sie folgte ihm nicht, denn der reiche Herr schrieb bald darauf an Achtermann, er bedaure, das Kunstwerk nicht sein eigen nennen zu dürfen, weil er in seiner Familie Widerstand gegen den Ankauf erfahren habe, man finde die Kaufsumme zu hoch.

Anderer Meinung als dieser reiche Herr und seine Familie, war ein armer Landvicar und seine kleine Gemeinde. Ein halbes Jahr später bekam ich vom Vicar Schmitt aus Lenhausen bei Attendorn einen Brief mit dem Auftrage, die schöne Pietà, welche er bei seiner Anwesenheit in der hl. Stadt unter dem arbeitenden Meißel bewundert habe, für ihn anzukaufen, wenn sie überhaupt noch käuflich sei. Er wolle das Meisterwerk christlicher Kunst in seinem Dorfkirchlein zu Ehren Gottes und der schmerzhaften Mutter und zur Erbauung des christkatholischen Volkes aufstellen.

Voller Freude eilte ich sogleich mit zwei Freunden aus unserm Collegium Germanicum durch die Straßen Roms, vorüber an der spru-

delnden und brausenden Wasserkunst der Fontana Trevi, gradenwegs zur Piazza del Tritone, wo der steinerne Brunnengott den riesigen Wasserstrahl aus seiner Muschel in die Höhe bläst. Wir finden die Wohnung des Künstlers am obern Ende des Platzes, unterhalb der Kapuzinerkirche, in den äußersten Räumen eines verwitterten Klostergebäudes, welches von dem Cardinal Franz Barberini, einem Kapuziner und Bruder des Papstes Urban VIII., erbaut ist. Die Strahlen der Abendsonne brachen durch das Geäst der fast entlaubten Ulmen, welche in langer Doppelreihe längs dem Kloster stehen. Neben der höchst einfachen Thüre hängt ein starker Bindfaden, der als Schellenzug dient und an dessen unterm Ende ein quer durchgestecktes Hölzchen den Griff bildet. Wir ziehen an dem Bindfaden. Nach einigen Minuten wird der Riegel zurückgeschoben und der weltberühmte Künstler, ein ehrwürdiger Greis, steht gebeugten Hauptes, mit freundlichem Lächeln in den männlichen Zügen, vor uns, die derbe Rechte zum Willkommen darbietend. Er führt uns zuerst in einen Raum, der mehr Aehnlichkeit mit einem Keller, als einer Kunst hat. In der Mitte des Raumes arbeitet ein Mann mit dem Meißel an einem Marmorblocke, woraus er die Büste irgend eines großen oder sich groß dünkenden Menschenkindes meißeln will, dessen Gypsmodell vor ihm steht und mit vielen schwarzen Stiften zur genauen Messung versehen ist. Ringsumher liegen Marmorstücke, und an den rauhen schwarzen Wänden stehen Gypsfiguren, unter andern eine gekrönte Madonna mit dem Kinde und ein großes Crucifix, beides Abdrücke von Werken Achtermanns. Hart an der Thüre steht ein anderer Mann und packt in einen Lattenkasten einen Ecce homo Achtermanns, für die Pfarrkirche eines benachbarten Städtchens bestimmt. Achtermann erzählt uns in deutscher Sprache, damit die beiden Italiener der Rede Sinn nicht ahnen, er habe diesen Raum dem dort meißelnden Bildhauer vermietet. Derselbe habe früher bei ihm gearbeitet, jetzt betreibe er die Kunst selbständig, habe aber in den letzten Jahren so wenig Arbeit, daß er seine Frau und ein paar Kinder kaum kärglich ernähren könne. Die Miethe sei derselbe seit Jahren schuldig geblieben, aber er habe Mitleid mit dem poverello (dem lieben Armen) und behalte ihn bei sich. — Dies ist einer von den vielen

Zügen werththätiger Liebe Achtermanns. Er ist reich am Golde der Liebe, er könnte auch an klingendem Golde reich sein, ja, er hätte sich, wie er mir später selbst sagte, ungezählten Reichtum erwerben können, wenn er seinen Meißel der weltlichen Kunst hätte dienstbar machen wollen, allein das hat er niemals gethan, er hat ihn aus Liebe zu Gott nur der religiösen Kunst gewidmet.

Aus der Werkstatt des Italieners führt uns der Meister in sein eigenes Studio. Es ist ein weiter und auf den ersten Blick schmuckloser Raum mit einem einzigen großen Fenster. Hohe Steinwände starren uns an. Wir sehen einige alte Stühle und ein Ding wie ein Sopha, auf welchem seiner Zeit der kunstliebende König Ludwig I. von Baiern oft gesessen hat, wenn er den Meister mit seinem Besuche beehrte; dann ein buntes Gemisch von Werkzeugen und eine hölzerne Treppe, die in das obere Geschöß zur Wohnung des Künstlers führt. Aber längs der Seitenwand, die dem Fenster gegenüber liegt, liegen schöne Marmorstücke, und hie und da stehen einige Bruchtheile von Gestalten und ganzen Gruppen. Unter dem Fenster, durch welches das Abendroth leuchtet, ist auf einem Gestell ein Bild mit einem Tuche verhangen. Jetzt mitten in der Werkstatt stehend, wenden wir uns um und gewahren an der Seite, von welcher wir hereingekommen sind, eine Anzahl Gypsfiguren, welche sich anfangs den Blicken entzogen hatten. Da steht die größere und ältere Pietà und die Grablegung, deren Originale beide in Münster Bewunderung erregen und zur Andacht stimmen. Da steht das Crucifix, wovon eines im Besitze der russischen Herrscherfamilie ist und ein anderes von unserem hochseligen Könige Friedrich Wilhelm IV. gekauft wurde. Es hat, wie Achtermann mit sichtlicher Freude erzählt, dem Bilde des gekreuzigten Heilandes den Eingang in viele protestantische und russische Kirchen wieder geöffnet. Da steht ferner ein Ecce homo, der dem Künstler vieles Nachdenken gekostet hat. Dann bewundern wir noch die Theile des berühmten Altares, welcher in der Martinikapelle des Prager Domes seinen Platz gefunden hat. Auf einem Tische an der Wand lehnt eine große Photographie des Gesamt-Altars.

Wir treten nun vor das verschleierte Bild. Der Meister nimmt das weiße Tuch von seiner

neuen, fast vollendeten Pietà herab. Wie soll ich den Eindruck, den das Bild auf mich machte, aussprechen? Einfach so: ich weiß mich nicht zu erinnern, ob ich jemals andächtiger in meinem Herzen die bekannten Verse aus dem Stabat mater gebetet habe:

Heil'ge Mutter, drück' die Wunden,
Die dein Sohn für uns empfunden,
Tief in meine Seele ein.

Das Antlitz Mariens, meisterhaft in Bezug auf das Ebenmaß der Züge, drückt unaussprechlich schön ihren tiefen Seelenschmerz und zugleich ihre völlige Hingabe in den Willen des himmlischen Vaters aus und reizt zur Bewunderung und zum Mitleid hin. Es ist ein Ausdruck, der, wenn auch die Gruppe sonst jeglichen Werthes ermangelte, allein ihr hohen Werth sichern würde. Ich maße mir kein Urtheil an, ob dies Bild an Kunstwerth andere Werke Achtermanns übertreffe; Männer vom Fache mögen dies entscheiden; ich berufe mich nur auf das eigene Urtheil des Meisters, was ich unten mittheilen werde.

Uebrigens ist die Achtermannsche Darstellung der Pietà bekannt. Maria kniet mit dem linken Knie auf dem Boden; an ihrem rechten Knie ruht aufrecht der Oberkörper des entseelten Heilandes, während der Unterkörper auf einem Leinentuche vor ihr liegt. Mit der rechten Hand umfaßt sie seine rechte Schulter und drückt den hl. Leib voll zärtlicher Mutterliebe an sich. In ihrer anderen Hand hält sie seine Linke, die abwärts strebt. Der Blick Mariens ruht betrachtend auf den leblosen Zügen des heißgeliebten Sohnes, dessen Haupt sich auf die rechte Schulter gelenkt hat. Das lange Haar umwallt das starre Antlitz und fließt auf die Schultern herab. Ein langer faltiger Mantel, vor der Brust mit einer Spange zusammengehalten, bedeckt die ganze Gestalt Mariens und auch ihr Haupt; nur das Antlitz, die Hände und einen kleineren Theil des Kleides läßt er frei. Zur Rechten auf dem Boden, dort wo die Vorderseite des Mantels herabfällt, liegt die Dornenkrone mit den Nägeln; sie entsprechen symmetrisch den nach der andern Seite ausgestreckten Füßen des Leichnams. Die ganze Gruppe ruht auf einem gegen die Mitte anschwellenden Postamente, damit sie besser hervortrete. Der Künstler hat demselben die

Form eines Octogons (Achtecks) gegeben und auf die Vorderseite sein Monogramm eingegraben.

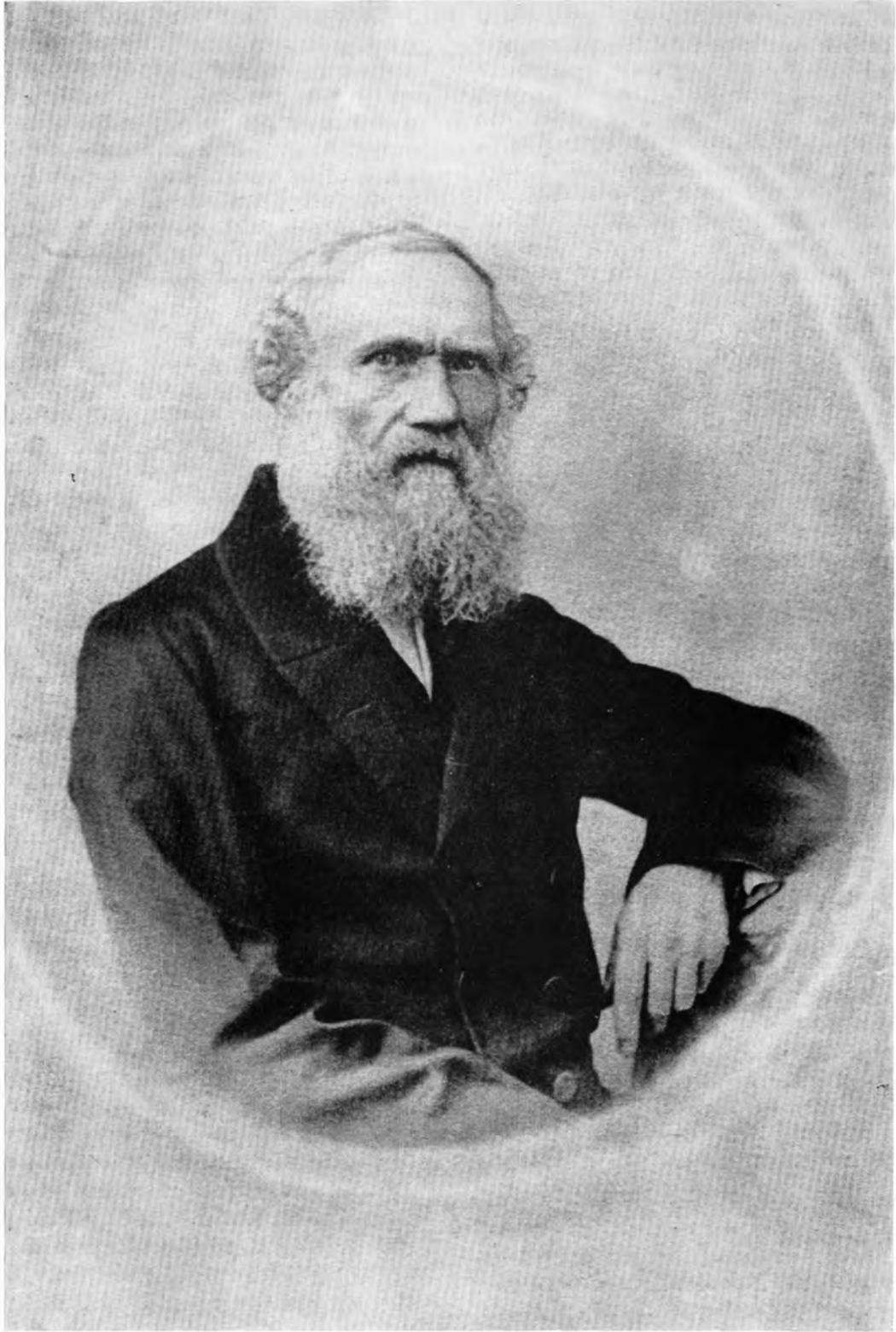
Als es sich darum handelte, die Pietà anzukaufen, erwähnte Achtermann jenen Herrn, der den Handel schon geschlossen, dann aber wieder aufgesagt hatte, und sobald wir erklärt hatten, sie sollte in einer Kirche aufgestellt werden, sagte er: „Bei jeder Arbeit, welche ich mache, ist mein Ziel die Ehre Gottes und der geistliche Nutzen aller guten Christen. Wie sehr freut es mich deshalb trotz einiger Enttäuschung, daß dieser Handel zu nichts geworden ist; würde das Werk ja in einem Privatmuseum die Augenweide einiger Wenigen bilden, wogegen es jetzt die Seelen vieler, vieler Andächtigen himmelwärts richten wird. Offenbar hat die Vorsehung, welche alle Gescheide mit unerfaßbarer Milde leitet, auch dieses herbeigeführt. Und wie sehr freut es mich auch, daß das Bild in meine geliebte westfälische Heimath zieht. Es ist vielleicht das beste Kind meines Meißels und das letzte; denn die siebenzig sind überschritten, und ich muß bald auf ein gutes Sterbtkündlein denken.“

In diesen goldenen Worten spricht Achtermann seine Anhänglichkeit an die Heimath aus. Er ist ein Westfale geblieben, obgleich er seit 1838 in Rom lebt. Und wie kein anderer Westfale verdient er das große Lob, welches Erasmus von Rotterdam in einem Briefe an den englischen Kanzler Thomas Morus den Westfalen spendet: „Kein anderes Volk sterblicher Menschen verdient solches Lob wegen seiner Ausdauer im Arbeiten, wegen seines gläubigen Sinnes und seiner Sitteneinheit, wegen seiner einfältigen Klugheit und klugen Einfalt, wie die Westfalen.“ Die Ausdauer im Studieren und Arbeiten hat Achtermann auf den Gipfel seiner Kunst geführt. Der gläubige Sinn des frommen Meisters spricht aus allen seinen Werken. Die Sitteneinheit leuchtet aus den heitern Zügen und dem klaren Auge des jungfräulichen Greises. Und die kindliche Einfalt macht ihn allen, die mit ihm verkehren, ausnehmend lieb und theuer.

„Groß der Künstler, heilig ist der Meister,
Wie die gute alte Zeit sie kannte:
Ob der alten Künstler heil'ge Geister
Gott zu uns in diesem Meister sandte?“

Ich besuchte nun öfters die Werkstatt Achtermanns, und anstatt den üblichen Spaziergang auf den Pincio oder in der Villa Borghese zu machen, saß ich bei ihm. Er setzte sich dann entweder neben mich oder er meißelte, stach und pußte an der Pietà. Einmal sprach er von den Eigenschaften des guten Marmors, und welche Vorsicht man gebrauchen müsse, um einen guten Block zu bekommen. Er sei zu diesem Zwecke mehrmals selbst in die Brüche von Carrara gereist. Ein andern Mal maß er die Verhältnisse der Pietà und zeigte am Leichname des Heilandes, wie die Figuren in der halben Größe eines völlig erwachsenen Menschen ausgeführt seien. Auch machte er mich mit der Bedeutung und Schönheit des Faltenwurfs bekannt. Vorzüglich bei diesem letzten Werke habe er sich unsägliche Mühe gegeben, die natürliche Biegung und Lage der Falten so darzustellen, daß sie nicht zu flach und künstlich gelegt seien, wodurch das Bild an Leben verlore; daß sie aber auch nicht zu häufig und „strickartig“ die natürliche Schönheit entstellten. Dann legte er den Cirkel und Meißel aus der Hand und drehete an dem Gestelle, worauf das Bild stand, so daß das hereinströmende Licht auf die Rückseite der Gruppe fiel. Und siehe, durch die dünne Marmorwand des Mantels unter den Armen der schmerzhaften Mutter brach das Licht und spann einen rosenfarbenen Schimmer um die Gestalten. Mit Glorienglanze umfloß es den Leichnam Christi und malte das Antlitz Mariens mit zarter Farbe. Die Gruppe erschien doppelt lebend, so überraschend war die Wirkung.

Das Kunstwerk ist für 4500 Mark angekauft und im Sommer 1876 an seinen Bestimmungsort gesandt. Bevor es von Rom abging, erhielt es noch einen besonderen Werth durch die päpstliche Benediction. „Als der hl. Vater“, so schreibt Dr. de Waal, Rector von Campo santo in Rom, „dem Bilde mit feierlichem Ernste seinen Segen spendete, hat er im Geiste all' die Traurigen und Betrübten geschaut, die in ihren Nöthen zu der Mater dolorosa von Lenhausen ihre Zuflucht nehmen werden, und galt sein väterlicher Segen nicht bloß dem Bilde, sondern auch all' den bedrängten Herzen, die dort ihr Leid in den Schooß der Leidenvollsten ausschütten werden.“



THEODOR WILHELM ACHTERMANN

Strunk würdigt die Pietà von Lenhausen wie folgt: „Ja, ein wahrer Schatz ist diese Pietà, noch vollendeter als die anderen Darstellungen desselben Gegenstandes: Das Antlitz des Heilandes schmerzlicher, das Haupt Jesu und Mariä noch liebender aneinandergerückt, die Haltung des Heilandes noch inniger und mitleiderregender!

Die ganze Gruppe ist auf das feinste in allen Teilen ausgeführt und schimmert in schneeweißem Marmor, dank dem schützenden Glasschrein, der aber leider eine gute Aufnahme unmöglich macht. Diese Pietà, die 1876 nach Lenhausen kam, war, wie Achtermann schrieb, die zehnte, die er in diesem kleineren Maßstab gemeißelt hatte. Obgleich sie nach der eigenen Aussage des Künstlers vielleicht sein schönstes Werk ist, wollte der fromme Meister nichts verdienen, „weil“, wie er sagte, „das Werk nach seiner lieben Heimat Westfalen, sodann weil es in eine so katholische Gegend, endlich weil es in ein Gotteshaus käme und zur Ehre des Allerhöchsten und zur Andacht der Gläubigen beitragen würde.“ Das Kunstwerk kostete nur 1500 Taler.

Leider steht die Pietà außerhalb des Dorfes, so daß sie heute nur wenig besucht wird. Ältere Leute erzählten mir von der großen Verehrung in früheren Zeiten und von eigenartigen Gebetserhörungen.

Möge dieses fromme Kunstwerk, auf das Lenhausen stolz sein kann, das aber heute leider wie ein Veilchen nur im Verborgenen blüht, in einer eigens an die Kirche angebauten Kapelle aufgestellt werden, und zwar, wie es Achtermann stets wünschte: nicht zu hoch und in guter Beleuchtung!“

Einer der unvergeßlichsten Augenblicke im Leben des Bildhauers Wilhelm Achtermann war der Besuch von Papst Pius IX. am 23. März 1858 in seiner Werkstatt. Achtermann hatte gerade die „Kreuzabnahme“ für den Dom zu Münster vollendet, an der drei bis vier Gehilfen mehr als fünf Jahre gearbeitet hatten. Der Papst äußerte sich sehr lobend über das Werk: „Bravo, Achtermann! Meine Erwartungen sind übertroffen!“ Dann segnete er das Werk und überreichte dem Bildhauer eine große goldene Medaille. Achtermann bezeichnete diesen Tag als den schönsten seines Lebens und ließ in seiner Werkstatt eine marmorne Tafel zur Erinnerung an den Besuch des Papstes anbringen.

Ein weiteres bedeutendes Werk von seiner Hand ist der Prager Altar in der Martinitzkapelle im Veitsdom auf dem Hradschin. Ein gotischer Rahmen — der schwächste Teil des Altares — umschließt das Marmorrelief der Kreuzigung Christi; unter dem Altartisch ist die Grablegung im Relief dargestellt. An dem 1868 vollendeten Werk hat Achtermann mit seinen Gehilfen mehr als sieben Jahre gearbeitet und reiste im Juli 1873 selbst nach Prag, um die Aufstellung persönlich zu leiten. Kaiser Franz-Joseph verlieh ihm nach Besichtigung des Altars den Kronenorden III. Klasse und ernannte ihn später zum Ritter des Ordens der Eisernen Krone, womit der persönliche Adelstitel verbunden war. Allerdings hat Achtermann niemals Gebrauch von seinem Adelstitel gemacht; dasselbe gilt auch von dem ihm verliehenen Professorentitel. Auch war er Ritter des päpstlichen Gregoriusordens; es war der letzte Orden, den Papst Pius IX. verliehen hat. Sein letztes größeres Werk, eine Auferstehung Christi, widmete er dem geliebten Campo Santo; die Arbeit wurde als Marmorrelief 1878 ausgeführt und auf dem Sakramentsaltar in der Kirche des Campo Santo aufgestellt.

Achtermann war in Rom eine bekannte Erscheinung, die durch ihre Ungewöhnlichkeit und Fremdartigkeit auffiel. Monsignore Anton de Waal schreibt in den ‚Rheinischen Volksblättern‘ über den Bildhauer: „Achtermanns Persönlichkeit hat ungemein viel Ähnliches mit den einfachen, kunstsinnigen Meistern des Mittelalters. Die schlanke Gestalt, das große, treuherzig blickende Auge, das lange Haar und der volle weiße Bart, dies alles entspricht harmonisch dem Wesen und Wirken des bescheidenen katholischen Meisters.“ Sein offenes, biederer Wesen, seine Leutseligkeit sowie die schlichte, bescheidene Art trotz seiner Berühmtheit beeindruckten alle, die mit ihm zusammenkamen. Landsleute ebenso wie Fremde aus vielen Ländern besuchten seine Werkstatt und beobachteten ihn bei der Arbeit, was er gern duldete. Seiner ruhigen Wesensart entsprechend, lebte er gern zurückgezogen, mied ausgelassene Künstlerfeste, fühlte sich aber wohl im engeren Kreis seiner Künstlerfreunde. Häufig sah man ihn abends auf dem Monte Pincio, wo er gern seinen Dämmerstopp in einem deutschen Bierausschank trank. Mit Kunstfreunden und Künstlern traf er sich im alten Caffè Greco in der Via dei Condotti jenseits des Corso, wo auch Goethe, Canova, Thorwaldsen, Heine, Wagner, Liszt und viele andere mehr verkehrt hatten. Zum Essen ging er häufig in den Gasthof Carlin, ein Restaurant, das von einem Deutschen geführt wurde. Von Jugend auf äußerst genügsam und anspruchslos, rauchte er später doch gern mit Genuß seine lange Pfeife. Da er stets nur mit geringem Verdienst gearbeitet hat, ist er nie vermögend gewesen und hat alles, was er erübrigen konnte, an Bedürftige verschenkt. Eitelkeit war ihm fremd, am liebsten unterhielt er sich im westfälischen Platt.

Seine mangelhafte Schulbildung vermochte er nicht mehr auszugleichen, aber Talent und angeborener Takt glichen aus, was ihm an Erziehung und höherer Bildung fehlte, so daß er sich auch dem Vornehmsten gegenüber richtig verhielt. Er verkehrte mit hohen und höchsten Persönlichkeiten. Die Päpste Gregor XVI. und Pius IX. schätzten

ihn sehr. Besonders bekannt war er mit Kaiser Napoleon III; dieser besuchte den Bildhauer so oft er in Rom weilte, sie machten gemeinsam Ausflüge nach Fiumicino am Tyrrhenischen Meer; und der Kaiser lud ihn ein, nach Paris zu kommen. Der Bildhauer Thorwaldsen förderte Achtermann, wo er nur konnte, und zollte dem Können seines Kollegen hohe Anerkennung. Wie sehr Achtermann von den Bildhauern Roms anerkannt wurde, geht daraus hervor, daß die Bildhauergilde der Stadt ihn zu ihrem Vorsitzenden wählte. Er besaß von allen Künstlern der Stadt die meisten Orden. War er zu offiziellen Anlässen eingeladen, so dauerte das Anheften aller Orden in der richtigen Reihenfolge fast zwei Stunden. Häufig war er beim österreichischen und französischen Botschafter zu Gast, ebenso auch auf Festabenden in der Anima, dem Zentrum der deutschen Katholiken in Rom. Man schätzte ihn als taktvollen und liebenswürdigen Gesellschafter, besonders auch Damen gegenüber. Sein hervorstechendster Charakterzug bestand in der unermüdlichen Ausdauer und dem rastlosen Streben nach dem Ziel, ein religiöser Künstler zu werden; künstlerisches Schaffen war für ihn fast gleichbedeutend mit Gebet und Gottesdienst. Auch hat er viele Beispiele der Nächstenliebe gegeben. Da er selbst fast bis zur Übertreibung sparsam lebte, konnte er den Armen und vor allem auch den jungen notleidenden Künstlern in Rom immer wieder helfen; Geschenke an Kirchen und Klöster sowie fromme Stiftungen waren ihm ebenfalls ein Herzensanliegen. In einem Vortrag, den Achtermann in der Wiener Kunstakademie gehalten hat, zeichnete er folgendes Bild von sich: „Ordnung und Ruhe sind die Hauptzüge meines Charakters, daher tue ich immer alles gleich von der Hand weg, das Unangenehmste stets zuerst, ohne es lange zu beschauen. Liegt dann alles wieder in den alten Falten, ist alles Unebene wieder gleich, dann biete ich dem Trotz, der mich in gutem Humor übertreffen wollte.

Ich habe die Gnade von Gott, daß noch keine Menschenseele mißvergnügt von mir weggegangen ist, wessen Alters, Standes und Geschlechtes sie auch gewesen sei; ich habe die Menschen sehr lieb, das fühlt alt und jung; gehe ohne Anmaßung durch die Welt, suche immer nur die guten Seiten auszuspähen und überlasse die schlimmen dem, der die Menschen erschuf und es am besten versteht, die Ecken abzuschleifen. Bei dieser Methode befinde ich mich wohl, glücklich und zufrieden. Ist man selber vergnügt und heiter, so wünscht man alle Menschen so zu sehen und trägt gern das Seinige dazu bei.“

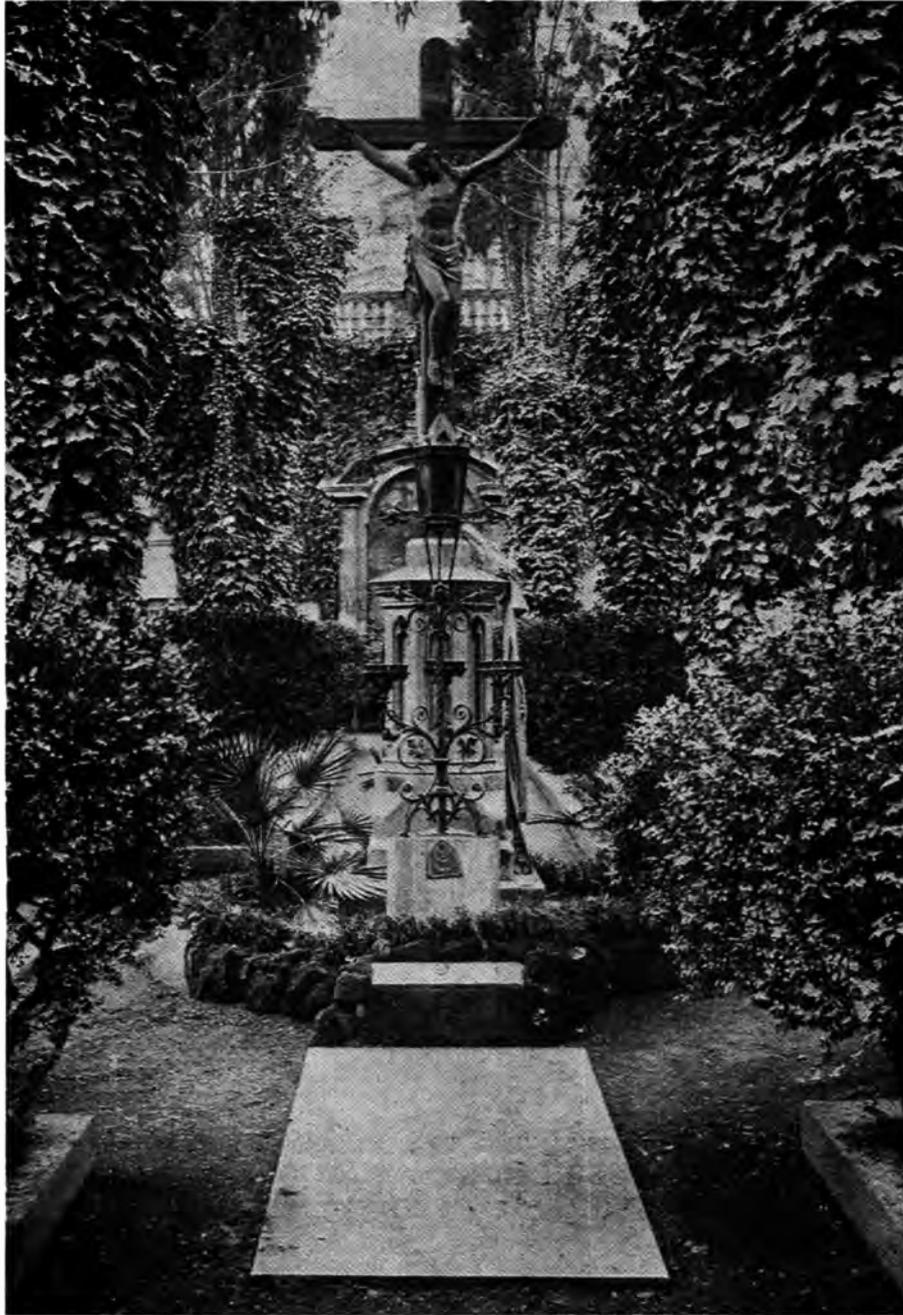
Ein anderes Mal sagte er: „Ich kenne viele Menschen, die gar nicht glücklich sind, die sich ihr Leben blutsauer machen; und an all dem Unmut und der Unzufriedenheit ist nicht das Schicksal im mindesten schuld. In der Ungenügsamkeit steckt der ganze Fehler. Man genieße die kleinen Freuden und beanspruche keine großen. Ich suche keine Dornen und erfreue mich der kleinen Blume. Sind die Türen niedrig, so beuge ich meine Hünen-gestalt; kann ich dem Stein aus dem Wege gehen, so tue ich es. Vor der Zeit mich grämen und verzagen, obwohl ich gar oft am Hungertuche nagen mußte, war nie meine Sache. Auf Gott bauen und vertrauen, sein Gutes und Nichtgutes kennen, den Augenblick benützen ist der Weg, groß und edel zu werden und der Menschheit nützlich zu sein. Wer seine Fehler nicht kennt oder nicht kennen will, wird in der Folge unausstehlich; niemand liebt ihn, und wäre er das größte Genie.“

Wilhelm Achtermann war, wie gesagt, ausschließlich religiöser Künstler; außer einigen Büsten hat er keine weltlichen Stoffe bearbeitet. Für König Viktor Emmanuel II. sollte er eine Statue der Göttin Venus anfertigen; Achtermann lehnte den Auftrag ab. Seine Werke sollten nicht den Beschauer ergötzen, sondern ihn erbauen. Auf Anerkennung, Ehre und Künstlerruhm legte er wenig Wert; Vermehrung der Ehre Gottes und Erbauung der Gläubigen waren sein einziger Ehrgeiz.

Achtermann war von Jugend auf ein treuer katholischer Christ. Auch in Rom ging er jeden Sonntag in die hl. Messe zur Nationalkirche der Anima. Er stand beim römischen Volk wegen seiner tiefen Frömmigkeit und seines reinen Lebenswandels im Ansehen eines heiligmäßigen Mannes. I. M. Strunk erzählt ein Beispiel von Achtermanns Frömmigkeit und Überzeugungstreue:

„Ein Geistlicher, der als Theologiestudent in Rom öfters die Werkstatt Achtermanns besuchte, erzählte mir einen (ähnlichen) Vorfall. Achtermann wurde von dem König Friedrich Wilhelm IV., für den er das Kreuz für Charlottenburg und einen Abguß der münsterschen Pietä und Kreuzabnahme geliefert hatte, eines Tages zur Tafel geladen. Der König erwartete ihn auf der Treppenterrasse. Achtermann wollte gerade die Treppe hinaufsteigen, als er sah, daß das Allerheiligste vorbeigetragen wurde. Andächtig kniete der Künstler zur Anbetung nieder und ließ den König oben warten, bis der Priester vorübergegangen war. Dann schritt er die Treppe hinauf, begrüßte den König und entschuldigte sich. Dieser klopfte ihm freundlich auf die Schulter und sagte: „Das ist recht. Erst der König des Himmels; dann kommen wir.“

Der Schriftsteller Levin Schücking sagte über seinen münsterschen Landsmann: „Der Bildhauer Wilhelm Achtermann ist eine höchst charakteristische Gestalt von hohem Wuchs und mit einem Typus des Gesichts, der an Michelangelo erinnert — ein Mann, von dem man nicht wußte, ist er mehr Bauer oder mehr Künstler oder mehr



Grab Achtermanns auf dem deutschen Campo Santo in Rom

Kapuziner. Ich verstehe unter Bauer etwas sehr Ehrenwertes. Achtermann war es gewesen, Großknecht auf einem Bauernhof, Schreinergezell, hatte sich dann, schon in den Dreißiger stehend, auf bewunderungswürdige Weise mit echt westfälischer Zähigkeit durchgeschlagen, um seinem Kunsttriebe nachgehen zu können. Er war in dieser gottverlorenen Welt immer frommer, immer wundergläubiger geworden — nach jenem ‚werdet fromm wie die Tauben und klug wie die Schlangen‘ — und hatte es nun dahin gebracht, daß er nach so viel Schicksalswechsellern hier in Rom seine großen Marmorgruppen aushauen konnte, dem Gebiete der religiösen Kunst — da er kein anderes gelten ließ — angehörende Arbeiten, deren Komposition und Ausführung gleiche Anerkennung fanden.“ Noch kurz vor seinem Tode hat Achtermann in der Kirche des Campo Santo eine Verbesserung an seiner Pietà vorgenommen. Anton de Waal, der langjährige treue Freund, berichtet von Achtermanns letztem Besuch im Campo Santo und von seinem Tode:

„Trotz schmerzlicher Leiden, welche in den letzten Monaten seines Lebens ihn heimsuchten, raffte er sich doch jeden Sonn- und Feiertag auf, um sich, von einem Diener unterstützt, in die nahe Kapuzinerkirche zu schleppen und dort der hl. Messe beizuwohnen und die hl. Kommunion zu empfangen. So tat er es noch am Feste Christi Himmelfahrt. Ja am folgenden Sonntag, am 25. Mai, fuhr er, der schon seit Monaten von einem äußerst schmerzhaften Leiden geplagt wurde, nach dem Campo Santo, um den Heiligenschein aus vergoldeter Bronze, mit dem er seine dortige Pietà im Hochaltar geschmückt hatte, in Augenschein zu nehmen. Umsonst hatte seine Umgebung ihn davon zurückzuhalten versucht. Mit der Willensstärke, die ihm sein ganzes Leben eigen gewesen ist, raffte er sich aus dem Bette auf, stieg die Treppe hinunter und ließ sich in den Wagen heben. Den Tod schon auf den Lippen, aber geistig noch vollkommen klar und frisch, seines nahen Endes sich bewußt, schleppte er sich in die Kirche; die Arbeit war zu seiner Zufriedenheit ausgefallen. Man mußte die sämtlichen Kerzen des Altares anzünden, und als sie nun die weiße Gruppe in der dunklen Nische mit ihrem rötlichen Scheine übergossen und gleichsam belebten, da leuchtete sein Auge auf, und seine Hände falteten sich zu stillem Gebete.“

Dann besuchte er den Sakramentsaltar, der mit dem großen Marmorrelief der Auferstehung Christi geschmückt ist — es ist die letzte größere Komposition, die Achtermann geschaffen hat — und mit sichtlicher Freude ließ er seine Blicke auf dem Werke ruhen. Von der Anstrengung erschöpft, trat er auf den Gottesacker hinaus mit den Grabmälern und schlichten Kreuzen, mit den dunklen Zypressen und dem bunten Flor der Blumen, der über den Grüften hoffnungsselig sprießt, und schweigend heftete er sein Auge auf sein von den Bäumen beschattetes Kruzifix und auf die große Marmorplatte über der Gruft —, die sich schon morgen für ihn öffnen sollte. Mit Mühe brachte man den Künstler in den Wagen zurück; seine Wärter fürchteten, er werde unter ihren Händen sterben, als sie ihn zu Hause die Treppen hinauftrugen und wieder zu Bett legten. Nach einer schweren Nacht fühlte er sich am Morgen besser, und mit gewohnter geistiger Klarheit erzählte er seiner Umgebung von seinem gestrigen Besuche im Campo Santo. Darüber schlief er ein — es war sein Todesschlaf.“

Am 26. Mai 1884 ist er im 84. Lebensjahr entschlafen und wurde zwei Tage später — wie er es gewünscht hatte — auf seinem geliebten Campo Santo zu Füßen des von ihm entworfenen und geschenkten Bronzekruzifix bestattet. Sein Freund Anton de Waal zelebrierte das feierliche Totenamt, es sang die Schola Gregoriana, anwesend war die ganze österreichische Botschaft und eine große Zahl von Künstlern und Freunden vor allem aus der kath. deutschen Kolonie.

„Ein Kreuz war ja sein erstes Werk gewesen, da er noch als Knabe in Westfalen die Herde seines Oheims hütete —
ein Kreuz erwählte er zur Prüfungsarbeit für die Aufnahme in die Kunstakademie —
ein Kreuz war sein bedeutendstes Bildwerk in Berlin —
ein Kreuz seine erste Arbeit in Carrara:
ein von ihm geschaffenes Kreuz sollte seine letzte Ruhestätte beschatten.“ (Strunk)

Er ruht unter einer schlichten Grabplatte aus Carraramarmor, auf der die von Achtermann selbstverfaßte — wenn auch mittlerweile vom häufigen Begehen stark abgenutzte — eingravierte Grabinschrift zu entziffern ist:

Vor dem Bildnis
seines gekreuzigten Erlösers,
an den er geglaubt, auf den er gehofft,
für den seine Künstlerhand geschaffen hat,
ruht hier in Frieden
MEISTER TH. WILHELM ACHTERMANN,
geb. Mariä Himmelfahrt 1799 zu Münster,
gest. 6. Mai 1884 zu Rom.
Leser, gedenke sein im Gebete,
daß am Jüngsten Tag er glorreich auferstehe.

CARL PETER FRÖHLING

Die Pietà von Achtermann und die Marienkapelle in Lenhausen

Im Mai des „Heiligen Jahres“ 1875 kamen mit einem Sonderzug viele deutsche Katholiken nach Rom. Unter ihnen war auch Vikar Georg Schmitt aus Lenhausen (gebürtig aus Serkenrode). Er machte die Pilgerreise zusammen mit Vikar Theodor Deimel, der – im Zusammenhang mit dem Kulturkampf – aus Bruchhausen ausgewiesen war. – Wie viele deutsche Pilger besuchte auch Vikar Schmitt den bekannten Bildhauer Wilhelm Achtermann in seiner römischen Werkstatt. Dort sah er eine noch nicht vollendete Pietà aus weißem Marmor und begeisterte sich für das Kunstwerk. Ein halbes Jahr später schrieb er an seinen Bekannten, Ferdinand Börger, Germaniker in Rom, und bat ihn, die Pietà für ihn anzukaufen, „er wolle das Meisterwerk christlicher Kunst zu Ehren Gottes und der schmerzhaften Mutter und zur Erhebung des christkatholischen Volkes aufstellen“. Vikar Schmitt berichtet:

„Im Jahre 1876, den 28. März, gelangte die Wilhelm Achtermannsche Pietà, welche ich auf meiner Pilgerreise nach Rom im Jubiläumsjahr 1875 kennen lernte, unversehrt hier an, zuvor benediziert vom heiligen Vater Pius IX. (nach Schreiben des hochwürdigen Herrn Dr. de Waal, Rector vom Campo santo in Rom, vom 4. April 1876). Das Kunstwerk aus carrarischem Marmor kostete 1500 Thaler, welche Summe Joseph Eulerich gent. Köhler dahier vorstreckte.“ Die Kaufsumme kam durch Spenden zusammen. Als „Hauptwohltäter“ nennt Vikar Schmitt seinen „Vetter Anton Kayser aus Schönholthausen, gestorben hierselbst im Dezember 1875, sodann Theresia Sommerhoff aus Habbecke, Haushälterin bei Schulden in Frielentrop, und Johann Kirchhof, Verwalter daselbst († 1877)“. Als die Pietà in Lenhausen ankam, gab es noch keinen geeigneten Platz für sie. Darum brachte man sie zunächst in die Vikarswohnung, wo sie für 50 Pfennig besichtigt werden konnte. – Der Besitzer der Dorfkapelle, Graf Klemens August von Plettenberg-Lenhausen, machte das Angebot, für die Pietà eine Apsis an die Kapelle anbauen zu lassen, allerdings unter der Bedingung, daß das Kunstwerk auch dort bleiben solle. Vikar Schmitt ging auf diesen Vorschlag nicht ein, weil er befürchtete, damit gleichzeitig der gräflichen Familie ein Besitzrecht für alle Zeiten zu übertragen. Er plante den Bau einer eigenen Kapelle auf dem Lehmberg. Das Grundstück dafür schenkte ihm der obengenannte Joseph Eulerich, der im Unterdorf einen Hof besaß.

Mit Genehmigung des Paderborner Generalvikariats ließ Vikar Schmitt von Maurermeister Georg Schmitt aus Bamenohl die Kapelle errichten. Die Pläne dazu hatte Baumeister G. A. Fischer aus Barmen entworfen. Am 18. November 1882 wurde die Pietà in der Kapelle aufgestellt.

Wie das Kunstwerk selbst, so wurde auch die Kapelle und deren Inneneinrichtung aus vielen Spenden und mehreren testamentarischen „Hinterlassenschaften“ finanziert. Ausdrücklich nennt Vikar Schmitt in seinen Aufzeichnungen das Glasfenster mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens, die Glocke, das „Amerikanische Harmonium“, die Kreuzwegstationen und den Innenanstrich. Auch der Altar – er kostete 680 Mark – wird eigens erwähnt. Offensichtlich ist hier der baldachinartige Zierbogen aus Sandstein mitgemeint, unter dem die Pietà hinter Glas stand. Er wurde von Bildhauer F. Goldkuhle aus Wiedenbrück angefertigt und nicht von Wilhelm Achtermann, wie Ernst Schlensker in dem Buch „Land an Röhre und Ruhr“ meint.

Am 11. August 1883 erteilte das Paderborner Generalvikariat Vikar Schmitt die Erlaubnis, daß die Kapelle „einfach mit der benedictio loci gesegnet werde, da von ‚Einweihung einer Kirche‘ in diesem Fall nicht die Rede sein kann“. – Über die Feier selbst berichtete Vikar Schmitt folgendes:



Marienkapelle in Lenhausen



Aufstellung der Pietà bis 1960

„Am 24. September 1883, in festo B. M. V. de mercede, am Tage nach dem Schmerzenfeste Mariens, wurde die Kapelle von mir in hon. B. M. V., matris dolorissimae eingeweiht, und darauf in derselben das erste heilige Meßopfer gefeiert. Vikar Platte aus Stockum und Kaplan Spielmann aus Schönholthausen ministrierten. Pfarrer Hövel (aus Schönholthausen) hielt die Festpredigt. Mit der Feier wurde die Feier meines 25jährigen Priester-Jubiläums verbunden. Die Stimmung der Gemeinde war eine überaus gehobene, davon zeugte ein großer Fackelzug nebst herrlichem Feuerwerk am Vorabende, reichliche Bekräftigung und Ausschmückung der Kapelle und der Wege, Feuerwerk auf der Anhöhe am Festtage.“

Für rechtswirksame Geschäfte fehlte damals in Lenhausen die juristische Grundlage. Der Ort gehörte kirchlich zur Pfarrei Schönholthausen, und die „Vikarie“ war lediglich eine Stiftung der ansässigen gräflichen Familie von Plettenberg-Lenhausen. Vikar Schmitt ließ darum das Grundstück mit aufstehender Kapelle auf seinen eigenen Namen in das Grundbuch eintragen. — Im Jahre 1894 wurde Lenhausen selbständige Pfarrei — nicht zuletzt auf Grund der jahrelangen intensiven Bemühungen von Vikar Schmitt. Dieser hatte gehofft, in Lenhausen bleiben zu können, aber das Paderborner Generalvikariat

ernannte den Vikar Ferdinand Klein (gebürtig aus Attendorn) zum ersten Pfarrer von Lenhausen. Vikar Schmitt, der Pfarrer von Garbeck wurde, scheint darüber enttäuscht gewesen zu sein. Jedenfalls mußten erst einige Schwierigkeiten überwunden werden, bis endlich im Jahre 1898 die Umschreibung von Grundstück und Kapelle auf den Namen der Lenhauser St. Anna-Pfarrei erfolgen konnte.

Für die folgende Zeit bringen die Akten und Bücher des Pfarrarchivs nur spärliche Mitteilungen über die Pietà und die Kapelle.

Gegen Ende des 2. Weltkrieges wurde das Kunstwerk aus Sicherheitsgründen in eine Kiste verpackt und auf dem nahegelegenen Friedhof eingegraben. Danach stand es wieder mehrere Jahre im Pfarrhaus. Dort hat der alternde Pfarrer Schneider (er starb am 7. März 1953 im Alter von fast 86 Jahren) manches Mal das heilige Meßopfer vor der Pietà gefeiert. — Später wurde sie wieder in die Kapelle zurückgebracht.

Hier waren inzwischen umfangreiche Renovierungsarbeiten notwendig geworden. In den Jahren 1960/61 wurden unter Pfarrer Habel folgende Arbeiten ausgeführt: neues Schieferdach, neue Fenster, 4 neue Bänke, Isolierung der Wände gegen Feuchtigkeit, Ausbesserung schadhafter Putzstellen an Wänden und Gewölben, neuer Innenanstrich, Neugestaltung des Chorraumes (Kommunionbank und Bodenplatten wurden erneuert und der Altaraufbau beseitigt, so daß die Pietà jetzt frei steht).

Was damals aus Geldmangel nicht ganz vollendet werden konnte, wurde jetzt zum 100jährigen Pietà-Jubiläum nachgeholt: Im April 1976 wurde der alte Steinfußboden (außer im bereits erneuerten Altarraum) beseitigt, eine Betonplatte gegossen und neue ^{Bänke} Bodenplatten in Jura gelb gebändert verlegt. Außerdem erhielt die Kapelle einen neuen Innenanstrich. Wie vor 15 Jahren, so hat auch diesmal die Lenhauser Bevölkerung durch reichliche Spenden diese Arbeiten ermöglicht, die nach einhelligem Urteil die Kapelle bedeutend verschönert haben.

Allen Beteiligten, besonders auch Herrn Aloys Baumeister, dem „Wächter der Marienkapelle“, gebührt herzlicher Dank!

JOSEF VOGT



Abbildung 1: **Wilhelm Achtermann, Pietà, Lenhausen**

Achtermanns Pietà in der Marienkapelle zu Lenhausen

Ein wenig abseits der großen Straße, etwas über den Ort Lenhausen erhoben, liegt die Marienkapelle, auf deren Altar ein Bildwerk steht, das Christus und Maria zeigt. (Abb. 1)

Die in feinem carrarischem Marmor gemeißelte Skulptur ist 74 cm hoch. Die Gruppe erhebt sich über einen rechteckigen Sockel mit abgeschrägten Ecken, so daß ein quergestrecktes Oktogon entsteht, 71 cm breit und 48 cm tief. Der Künstler, der das Bildwerk verfertigte, hat sich am linken Rand der Sockelplatte verewigt. Dort sehen wir zunächst die initiale Wilhelm Achtermanns und dann die Buchstaben Inv. e Fec. a Roma 1875 (invenit et fecit a Roma 1875), was soviel heißt, als daß der Meister seine Werke selbst erfunden und eigenständig im Jahre 1875 ausgeführt hat (Abb. 2)

Die Erfindung lag schon einige Zeit zurück. Wir wissen, daß die älteste Version dieser Pietà, die sich in England befindet, 1843 entstand. Sechs Jahre später schuf Achtermann dann die vergrößerte Fassung der im Kriege zerstörten Pietà des Domes zu Münster, die solche Bewunderung fand, daß der Künstler danach noch weitere Repliken in verschiedenen Maßen und Materialien fertigte – die Pietà in Lenhausen gehört zu den kleineren und den spätesten. Selbst nach Achtermanns Tod gab es noch Wiederholungen, wie die (gleichfalls im Kriege untergegangene) der Münsteraner Clemenskirche von 1908. Als der Bildhauer unsere Marmorgruppe ausführte, war er also mit seiner Aufgabe bereits vertraut, und in der Tat zeigt sich hier die Hand des kunstreichen und erfahrenen Handwerkers. Tief ist an einzelnen Stellen der Stein gehöhlt, und seinen Block hat der Meister mit abgeklärter Raumvorstellung behandelt. Der Marmor ist gelegentlich so dünn geschliffen, daß er transparent wird und das Licht durchscheinen läßt.

Der formale Aufbau wirkt sicher und geschlossen. Achtermann hatte die Pietà für einen nicht zu hohen Standort geplant, kaum über das Augenniveau des Betrachtens erhoben. Die heiligen Figuren sollten nicht wie auf dem Postament eines Denkmals den Betern entrückt sein, sondern nahe und wie selbstverständlich unter ihnen weilen. Dieser Absicht entspricht in einem allgemeineren Sinne der Charakter der Darstellung, hier wird kein Dogma gezeigt, keine theologisch zwingend fixierte Formel, die den Beter mit ihrer Autorität sozusagen zum Schweigen bringt.

Der Künstler führt uns aber auch keine historische Szene aus dem Zusammenhang einer ganzen Geschichte der heiligen Schrift vor Augen, sondern er schildert Maria mit ihrem göttlichen Sohn in ebenso einfacher wie sinnfälliger Weise. Nach dem Tode ist der Leichnam des Heilands vom Kreuz herabgenommen und auf den Boden niedergelegt worden. Da ist Maria von hinten herantreten und niedergekniet. Nach links gewendet, nimmt sie den Sohn noch einmal in ihren Arm, mit der Rechten umfaßt sie seine Schulter, mit der Linken hält sie die Hand des Toten. Still schaut sie ihn an. Aber der Kopf Christi ist leblos zur Seite gesunken, und die geschlossenen Augen erwidern den Blick der Mutter nicht.



Abbildung 2: Die Künstlersignatur

Wir spüren den Frieden. Der wilde Lärm des Kalvarienberges ist verhallt, alle Begleitpersonen sind davongegangen, selbst die Spuren des Leidens sind gedämpft. Zwar sehen wir die Wundmale an Händen, Füßen und in der Seite Christi, aber sonst ist der Leib unversehrt und schön, er trägt keine Marterzeichen und keine Blutspur. Auch das Antlitz Mariens ist nicht von Qual gezeichnet. Es wirkt gesammelt im Ausdruck und in verhaltener Empfindung wie nach innen gekehrt, ein Gesicht wie das einer Nonne, umzeichnet von der Haube, deren Rand nur etwas weiter nach vorne stehen müßte, um zur Trauerkapuze französischer „pleurants“ zu werden. Auf dem etwas gewölbten Boden liegt vorne links die Dornenkrone, in deren Rund die drei Nägel gleichsam als heiliges Stilleben arrangiert sind. Die Art, wie Maria Christi Linke hält, hat etwas von der sanften Vorsicht, mit der man einen Kranken umsorgt.

Diese Komposition hat sich aus der großen abendländischen Tradition des Andachtsbildes entwickelt. Zu solchen Bildern von Christus und Maria kam es zuerst im 14. Jahrhundert, als man gelernt hatte, sich unmittelbar an die persönlichen Empfindungen des Gläubigen zu wenden, und zwar auf zweierlei Art: indem einerseits die starre Repräsentationswelt der „Ikonen“ durch eine nach außen dringende Psychologisierung gelockert und andererseits alles historische Beiwerk zugunsten einer ausgesprochenen Zuständlichkeit zurückgedrängt wurde. Beides hatte die Verstärkung des Gefühlsgehaltes zur Folge, beides ließ ein Kunstwerk in durchaus neuer Weise zum „Kontemplationsgegenstand“ werden, zum in Verehrung aufgenommenen Objekt unseres Nachsinnens und Nachdenkens. Worauf sich angesichts unserer Gruppe nun das Nachsinnen und Nachdenken richten soll, das verraten die alten Bezeichnungen „Pietà“ und „Vesperbild“.

„Pietà“ hängt mit dem lateinischen Wort „pietas“ zusammen, in dem Begriffe wie „Elternliebe“, „ergebene Anhänglichkeit“, „Mitgefühl“ und „Liebespflicht“, aber auch „Gerechtigkeitssinn“ zu einer im Deutschen schwer nach-

zuvollziehende Einheit gebracht sind. Hinter diesem Worte „pietas“ leuchtet die differenzierte und ausgeformte Sittenwelt des klassischen Altertums auf. — Das Wort „Vesperbild“ deutet auf das „Abendgeschehen“ der Passion, die man zur Stunde der Vesper, zum Feierabend nach dem Alltagswerk bedenken soll. Mit dem Worte „Pietà“ wird also der begriffliche Raum, und mit dem Worte „Vesperbild“ die erfahrbare Zeit angesprochen, in denen das Bild der Muttergottes mit ihrem toten Sohn als Andachtsbild seinen Platz hat.

In der religiösen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts vorbereitet, dann zu Beginn des 14. Jahrhunderts in der deutschen Plastik auftauchend, ist die Gruppe von Maria, die den Sohn beklagt, eine Gestaltung alter Herkunft, vornehmlich des deutschen Geisteslebens. Nun kann man aber die Lenhauser Pietà nicht ohne weiteres den ältesten plastischen Vesperbildern anschließen. Man findet nämlich in den frühen Beispielen Maria nicht kniend, sondern thronend, und Christus nicht auf dem Boden, sondern auf ihrem Schoße liegend, wobei entweder der Oberkörper Christi schräg aufgerichtet ist, wie vorwiegend im 14. Jahrhundert — großartigstes Beispiel wohl die Coburger Gruppe von 1330, leider verstümmelt, aber darum nicht minder ausdrucksstark (Abb. 3) — oder der Oberkörper waagrecht liegt, wie dies durchweg im 15. Jahrhundert der Fall ist. Achtermann ordnete seine Figuren also anders an. Der zweite Unterschied besteht darin, daß in den alten Bildwerken das Leiden Christi hervorgekehrt wird, das kummervolle Weinen der Gottesmutter, die bejammernde und geschundene Gestalt des Erlösers mit den Geißelstriemen. Wir sprachen schon davon, daß unsere Gruppe nichts dergleichen zeigt.

Ein Blick in die Geschichte lehrt, daß sich in der Bildenden Kunst nach 1400 die Christusauffassung wandelt, die Darstellung des leidenden Heilands in ihrer Kraßheit gemildert wird. Statt von Schmerzen gezeichnet, scheint er jetzt eher von Melancholie überschattet. Wir kommen indes auch mit diesem Hinweis unserer Gruppe nicht näher. Denn die sanfte Milde Wilhelm Achtermanns ist aus ganz anderen Quellen abzuleiten.

Sie hängt zusammen mit dem Stilwollen der Nazarener, jener Gruppe deutscher Maler, die im frühen 19. Jahrhundert auf Dürer, den frühen Raffael und Perugino zurückgingen, um eine neue Kunst zu schaffen, im Gegensatz zu der von den Akademien vertretenen, die von ihnen als gefühlsarm empfunden wurde. 1810 waren Franz Pforr aus Frankfurt und Johann Friedrich Overbeck aus Lübeck nach Rom übersiedelt und hatten im Kloster Sant' Isidoro, abgesondert von der Welt, begonnen, ihre



Abbildung 3: Pietà, um 1330, Coburg



Abbildung 4: Seitenansicht der Pietà



Abbildung 5:
Meister ES, Stich der Marienklage L. 33, London B. M.



Abbildung 6:
Pietà, Ende 15. Jahrhundert, Erfurt, Ursulinenkloster

Ideale zu verwirklichen. Diesem Kreis und seinem zarten, empfindungsvollen Stil stand Achtermann nahe. Wie die Nazarener hatte auch er Perugino studiert und Overbeck selbst hat — wie man weiß — das Modell unserer Pietà in Rom bewundern können.

Deutsch-römisch also war das Klima, in dem die Pietà entstand. Unverkennbar trägt sie Prägungen der italienischen Schule. Ideal-antikisch ist die Aktbehandlung Christi, untadelig die anatomische Beobachtung des Oberkörpers und der beiden Knie (Abb. 4). Wir haben die Kenntnis italienischer, insbesondere florentinischer Renaissanceplastik voraussetzen. Auch einige Momente der Haltung verweisen auf den geschmeidigen Stil des Südens, man beachte z. B. die lockere Art, in der Christi rechter Arm herabhängt und unbewußt sich seine Hand öffnet. Das hat einiges gemein mit Michelangelos Adam in der „Erschaffung der Eva“ von der Sixtinischen Decke. Den Nazarenern war es auf die Verschmelzung des Besten altdeutscher und italienischer Meisterwerke zugunsten einer „neudeutsch-religiös-patriotischen Kunst“ angekommen. Und so können wir in Achtermanns Pietà neben den italienischen Einflüssen auch die Verwurzelung im deutschen Kunstraum konstatieren. Wir müssen feststellen, daß es sich bei dieser Verbindung nicht um etwas „Zusammengesetztes“, um „Eklektizismus“ handelt, sondern um den Reichtum jener Bildungsgrundlagen und künstlerischen Erfahrungen, die Achtermann im Laufe seines arbeitsamen, zwischen dem Norden und dem Süden aufgeteilten Lebens zugewachsen sind.

Daß Maria kniet und vor ihr Christi Leichnam auf dem Boden lagert, beginnt sich zuerst in Deutschland einzubürgern. Auf einem Stich des Meisters ES aus der Mitte des 15. Jahrhunderts sehen wir Maria zwischen Johannes und Magdalena knien; dabei ruht allerdings der tote Christus noch im Schoß der Mutter (Abb. 5).

Wenig später ist er dann mit aufgerichtetem Oberkörper auf dem Boden placiert, so wie wir es in einer Holzgruppe des Erfurter Ursulinenklosters vom Ende des 15. Jahrhunderts vor uns haben (Abb. 6). Eines der großartigsten Werke dieses Typus — in der Marienkirche zu Zwickau — entstand um 1502 in der Werkstatt des bedeutenden sächsischen Bildhauers Peter Breuer. Er schuf ein monumental verdichtetes Werk nordisch-tragischer Empfindung. Christi Leichnam lehnt an einem steinigen Hügel. Hinter ihm kniet Maria. Sie hebt seine Rechte und trocknet die eigenen Tränen mit dem Schleier (Abb. 7).

Von dieser polyphonen Gruppe hat Achtermann nichts in die Kantilenen seines melodischen Bildwerks über-

nommen, was durch die Bindung an das nazarenische Milieu zu erklären ist. Daß er aber dennoch bis in die Einzelheiten mit der deutschen Überlieferung vertraut gewesen sein dürfte, läßt z. B. die Art vermuten, wie Maria die Hand Christi hält. Das findet sich so des öfteren in Beweinungsszenen vornehmlich des 16. Jahrhunderts, etwa auf Riemenschneiders Schnitzaltar in Maidbronn, einem Spätwerk von 1520/23 (Abb. 8). In der deutschen Kunst der Epoche ist auch zu belegen, daß Christi Schulter umfaßt wird, und zwar wiederum in den mehr historisierenden Beweinungsszenen nach Art derjenigen Dürers auf dem Dresdner Altar (Abb. 9), wo Christus mit aufgerichtetem Oberkörper am Boden liegt, während die kniende Maria seine Hand erfaßt und Johannes die Rechte um Christi Schulter legt.

Wie Maria die Hand nimmt und Johannes den Körper stützt — das kommt auch sonst bei Dürer vor (Große Holzschnittpassion!), dann aber auch in Italien, bei Perugino und später bei Andrea del Sarto. Die Wanderung des Motivs von Norden nach Süden steht für die mannigfachen Orientierungshilfen, die deutsche Kunstwerke der Dürerzeit italienischen Renaissancekünstlern geboten haben. Achtermanns „nazarenische“ Synthese deutscher und italienischer Elemente wäre also selbst für das 19. Jahrhundert nicht neu; neu innerhalb des Ganzen sind einige Züge, die seiner persönlichen Eingebung zuzurechnen sind. Hier wäre zunächst der innigen und liebevollen Nähe zu gedenken, die Mutter und Sohn verbindet. Während wir in den erwähnten deutschen Beispielen die innere Einheit der Gruppe gelockert finden, das Beieinander in ein Nebeneinander zerlegt — wie groß ist die Kluft zwischen Christus und Maria in Brüggemanns Schleswiger Altar! (Abb. 10) — haben im Gegenteil die Italiener von Anfang an in ihren künstlerischen Gestaltungen die Einheit von Mutter und Sohn betont. Schon 1365 schildert die Tafel des Giovanni da Milano in der Accademia von Florenz, wie Maria ihre Wange an diejenige Christi bringt, und wie sie dabei mit der Rechten seine Hand faßt und mit der Linken seinen Leib emporhält (Abb. 11), so daß es zu jener parallelisierten Gruppierung von Stehenden kommt, die noch Michelangelos letzte Pietà (Rondanini) variiert. Hier zeigt Maria den toten Sohn dem Beter, und etwas von dieser italienischen Auffassung scheint in Achtermanns Pietà eingegangen zu sein.

Maria auf dem Boden kniend ist — wie wir sahen — in der deutschen Kunst vorbereitet. Daß aber Maria mit ihrem Kinde auf dem Boden kauert, hat zuerst die italienische Kunst gestaltet, sie wollte damit auf demütige Selbsterniedrigung der Gottesmutter hinweisen. Diese sogenannte „Nostra Donna de Humilitate“ entstand



Abbildung 7:
Peter Breuer, Pietà, Zwickau Marienkirche



Abbildung 8:
Tilmann Riemenschneider, Beweinungsaltar, Maidbronn



Abbildung 9:
Albrecht Dürer, um 1494/96, Dresden



Abbildung 10:
Hans Brüggemann, Pietà aus dem Bordesholmer Altar,
Schleswig, Dom

um 1346 in Siena; Filippino Lippi hat den Gedanken in einem Gemälde der Uffizien zu Florenz ausgebaut, in dem wir Maria anbetend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde knien sehen (Abb. 12). Das Gefühl für diese, deutschen Beispielen zunächst ganz fremde Demut, hat offenbar auch Achtermann seiner Gruppe mitgeben wollen. — Und noch ein letztes: der Mantel Mariens ist um die beiden Personen herumgelegt. Der Künstler selbst hat uns erklärt, was er damit zum Ausdruck bringen wollte: „Er (der Mantel) soll mit seiner weiten Ausdehnung die Liebe versinnlichen, mit der unsere liebe Mutter Maria uns alle aufnehmen möge.“ Hier hat Achtermann den sonst im Zusammenhang einer Pietà nicht anzutreffenden Gedanken der Schutzmantelmadonna aufgenommen und damit einen neuen Zug in den Bildgehalt eingebracht. An einem Bilde des Filippino Lippi sei verdeutlicht, was es mit der in der Malerei offenbar zuerst in Italien eingeführten, dann aber auch in Deutschland verbreiteten Schutzmantelmadonna auf sich hat: Maria bietet im weiten Mantel, der zuweilen von Engeln gehalten wird, ihren Schutz Gläubigen der verschiedensten Stände, die in bittender Haltung zu beiden Seiten unter diesem Mantel versammelt sind (Abb. 13).

So klagt Maria in der Lenhausener Pietà also nicht nur um Christus, sie zeigt ihn uns auch, und gleichzeitig schützt sie bergend seinen Leib. Die Kontemplation, zu der uns dieses Andachtsbild einlädt, soll sich auf ein Mitleiden (compassio) der Schmerzen der Gottesmutter beziehen, darüber hinaus aber auch auf den heiligen Leichnam Christi und die Empfindung mütterlicher Liebe und schließlich auf die Wohltat eines bergenden Schutzes. Bei allem inneren Reichtum ist Achtermanns Pietà ein Denkmal schlichter Frömmigkeit geblieben, denn jedermann von natürlichem Sinn und ungebrochener Wahrnehmung kann den geistigen Gehalt der Plastik erfassen. In vertiefter Weise ist diese Pietà ein Marienbild. Man hatte — nachdem sie gerade vor einhundert Jahren nach Lenhausen gelangt war — sehr recht daran getan, ihr 1882 eine Marienkapelle zu errichten.

GEORG KAUFFMANN



Abbildung 11:
Giovanni da Milano, Pietà, 1365, Florenz Accademia



Abbildung 12:
Filippino Lippi, Anbetung des Kindes, Florenz Uffizien



Abbildung 13: Filippo Lippi (Werkstatt), Schutzmantelmadonna, Berlin

LITERATURHINWEISE:

INNOCENZ M. STRUNK: Wilhelm Achtermann. Ein westfälisches Künstlerleben. Vechta i. O. 1931.

WALTER PASSARGE: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924.

WILTRUD MERSMANN: Der Schmerzensmann, Düsseldorf 1952.

MAX GEISBERG: Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Die Stadt Münster, V, Der Dom, Münster 1937.

MAX GEISBERG: Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister ES, Leipzig s. d.

VERA SUSSMANN: Maria mit dem Schutzmantel, in: „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, V, 1929, 1—67.

MILLARD MEISS: Painting in Florence and Siena after the Black Death (Harper Torchbook), New York 1964.

OTTO VON SIMSON: Das Mittelalter II, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6, Berlin 1972.

GEORG KAUFFMANN: Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8, Berlin 1970.

AUTORENVERZEICHNIS

Dr. Carl Peter Fröhling

Oberstudienrat am Städtischen Gymnasium zu Plettenberg

Prof. Dr. Georg Kauffmann

Direktor des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Münster

Josef Vogt

Pastor von Lenhausen

