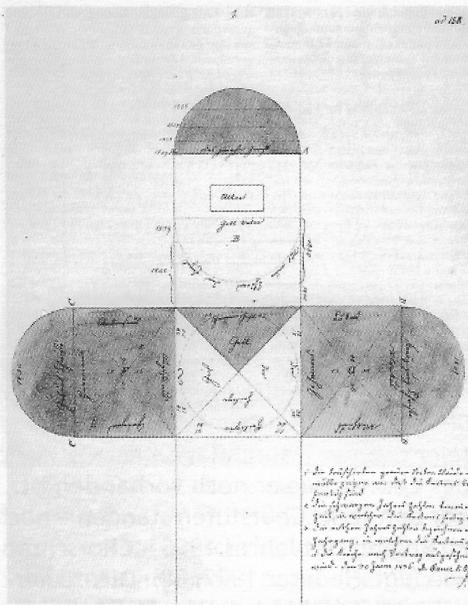


Zu den Fresken der Querhausgewölbe von St. Ludwig

von Elke Reichert

Der Maler Peter Cornelius war Leiter der Münchener Akademie der Bildenden Künste, als er bekanntlich den Auftrag erhielt, die neu erbaute Pfarr- und Universitätskirche mit einem Freskenzyklus auszustatten. Der erste Vertrag dazu datiert vom 15.12.1829; die Grundsteinlegung lag wenige Monate zurück (25.8.). In den vorangehenden Jahren hatte Cornelius sich für den Dekor in der Glyptothek mit (nur als Kartons erhaltenen) Darstellungen zur griechischen Mythologie auseinander gesetzt. Mit der Allegorie des Christentums „Bund der Religion mit den Künsten“ der einstigen Loggien der Alten Pinakothek tut sich eine andere Themenorientierung kund (S. Ernst Förster, „Peter von Cornelius. Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königlichen Pinakothek zu München“, Leipzig 1875; Nachstiche von Heinrich Merz, hier erste Flachkuppel). „Bildliche Darstellungen aus der christlichen Religionsgeschichte“ sollten laut Vertrag zwischen dem Magistrat der Stadt München und dem Künstler die Ludwigskirche in Chor und Querhaus zieren. Der Maler bezeichnete in einem undatierten Briefentwurf sein Werk auch als „die Hauptsymbole des Kristenthums von der Geburt des Heilands bis zum jüngsten Gericht“ (Büttner 1999, 216, Anm. 299). Vom König waren die Entwürfe zu genehmigen. Nicht alle Entwurfskartons lagen vor, als am 30.1.1836 der Vertrag erneuert wurde. Die Kirche wurde am 8. September 1844 geweiht, das Freskenprogramm war realisiert worden, von Cornelius eigenhändig gemalt ist nur das Chorwandfresko.

Was leitete mich, über das anspruchsvolle Programm der Fresken nachzudenken? Der Blick aus dem Langhaus geht – in der Erscheinung am gewichtigsten – zur Altarwand des Chores mit dem „Jüngsten Gericht“, zu „Gott Vater“ und „neun Engel der Chöre“ (im Chorgewölbe), und zu „Gott dem heiligen Geist“ umgeben von der „Gemeinschaft der Heiligen“ (im Vierungsgewölbe). Das Thema der Trinität Gottes ist immanent. Vom 2016 verstorbenen Universitätsprofessor Frank Büttner liegt die neueste und umfangreichste kunsthistorische Studie vor (s. unter den Literaturhinweisen Büttner 1999). Er ging den Aussagen des Freskenprogramms, zwischen Philosophie und Theologie, zwischen bildender Kunst und christlichem Credo, umfänglich nach. Daraus geht unter Anderem hervor, dass ohne die zeitgenössische Theologie, ohne das Denken für eine auch „historisch-symbolische“ Sakralkunst, aber auch ohne literarische Dichtung die Fresken nicht zu verstehen wären (ich selbst stehe weit hinter diesen Kenntnissen zurück). Die zitierten Benennungen der Themen entstammen der beschrifteten Schemazeichnung (undatiert), die den oben erwähnten Vertrag von 1836 ergänzte und von denselben Vertragspartnern unterzeichnet ist. „In detaillierter Anführung werden alle anzufertigenden Fresken einzeln benannt, eine Liste, die genau dem heute in der Ludwigskirche vorhandenen Bestand entspricht.“ (St. Ludwig in München, 1995, 135). Gegenüber den realisierten Gewölbefresken beinhaltet die beschriftete Schemazeichnung jedoch einen bis heute unbeachteten Widerspruch.

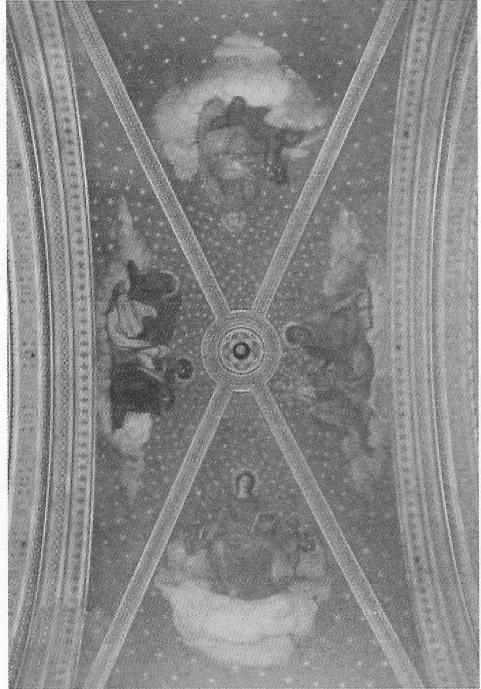


Schemazeichnung zur Ausmalung der Ludwigskirche, mit Beschriftung und Unterzeichnungen, undatiert (Quelle: St. Ludwig in München 1995, 134 Nr. 54c).

Dieses gilt es aufzuzeigen und zu hinterfragen. Darüber hinaus möchte ich eine Erkenntnis über inhaltliche Zusammenhänge der Fresken zur Disposition stellen. Denn es macht, mit Büttner gesprochen, das Verstehen nicht leichter, dass es kein mit den Fresken direkt verbundenes, vom Freskanten selbst angewandtes Dekorationssystem gibt, das zwischen den Bauteilen „ein Netz von Verweisbezügen“ geknüpft hätte (Büttner 1999, 243f.).

Somit wende ich mich zunächst den Kreuzgratgewölben der Querhausarme zu, welche mit dem Viererkanon der Evangelisten und dem der Kirchenväter geschmückt sind. Während aber die Planung von 1836 für das südliche Querarm-Gewölbe (zum Wandgemälde der „Kreuzigung Christi“ hin) die „vier Evangelisten“ vorgibt, sehen wir hier die „lateinischen Kirchenväter“ – also dasjenige Konzept, das die Schemazeichnung eigentlich für

den nördlichen Querarm (zum Wandgemälde der „Geburt Christi“ hin) vorsah! In diesem Gewölbe des nördlichen Querhauses (vom Chor aus rechts) sind also die Figuren der vier Evangelisten mit ihren ‚Tiersymbolen‘, im südlichen Gewölbe (vom Chor aus links) die vier lateinischen Kirchenväter gegeben.



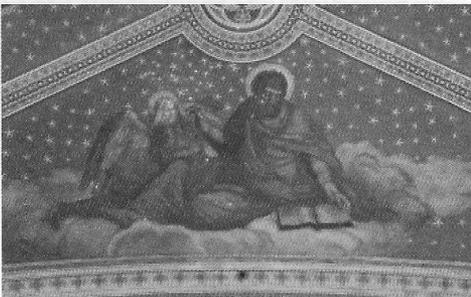
„Evangelisten-Gewölbe“ des Nordquerhauses von St. Ludwig (Foto: Elke Reichert).

Nach dem Vorbild des Gewölbes der Cappella San Niccolò von Fra Angelico für Papst Nikolaus V. in dessen Gemächern im Vatikanischen Palast erscheint „vor einem durchgehenden blauen, mit goldenen Sternen geschmückten Grund in jeder der Gewölbekappen einer der Evangelisten“ (Büttner 1999, 193). Die Entwurfsaufgabe für die „vier Kirchenväter“ hatte Cornelius an den Maler Karl Hermann abgegeben, der dessen Präsentationsform einfach kopierte (vgl. Büttner 1999, 194).

Warum musste im gleichen Jahr der Vertragserneuerung und des Beginns der Freskierung der Kirche – die Fertigstellung dieser beiden Gewölbe war für das gleiche Jahr vorgesehen – das Gewölbe der Evangelisten mit demjenigen der Kirchenväter tauschen? Es wurde quasi an der Längsachse der Kirche gespiegelt, so dass jeweils die äußere Figur wieder über dem (anderen) Altar-Fresko der Stirnwand war. Macht die Beobachtung einen Sinn? Mit der „Geburt Christi“ und der „Kreuzigung Christi“ sind Beginn und Ende des irdischen Lebens Jesu thematisiert. Gibt es einen bekannten Grund, warum das „Geburt Christi“-Fresko im Nordquerhaus platziert sein musste? Ist es wichtig, dass anstelle des Hl. Hieronymus nun der Hl. Matthäus oberhalb der „Geburt Christi“ wahrgenommen wird?



„Kirchenvater Hieronymus“, Teil des „Kirchenväter-Gewölbes“ im Südquerhaus von St. Ludwig (Foto: Elke Reichert).



„Evangelist Matthäus“, Teil des „Evangelisten-Gewölbes“ (Foto: Elke Reichert).

Wäre hier möglicherweise exegetischen Argumenten nachzugehen? Es wird allgemein angenommen, dass Cornelius das Programm verantwortete, der sich, wie erwähnt, durch Kunst und verschiedene Schriften inspiriert hat; aber auch der zeitgenössische Diskurs spielte eine Rolle (Büttner 1999, 220). Gegenüber der künstlerischen und ikonografischen Tradition erwies sich Cornelius als eigenständig (Büttner 1999, 210-251).

An dieser Stelle ist es hilfreich, die historische Situation des liturgischen Ortes in St. Ludwig aufzurufen: Der Altar der Messfeier war der Hauptaltar an der Ostwand des Chores, wie er noch vorhanden ist. Vor den sechs Chorstufen standen – noch zu Beginn des Jahres 1956 – Chorschranken (vgl. Hederer 1977, 38). Die neu errichtete, erhöhte Insel des Volksaltars in der Vierung wurde schon im Folgejahr geweiht. Die vorherige ungehinderte Begehrbarkeit der zwei ‚Häuser‘ durch Besucher soll vor dem Hintergrund dieser Veränderung ins Gedächtnis gerufen werden. Jetzt stellt sich die Frage der inhaltlichen Interdependenz der Fresken noch einmal, und zwar aus der Perspektive der Wahrnehmung im Kirchenraum. Gerade inhaltlich hätte doch der Hl. Hieronymus mit dem tradierten Grab in S. Maria Maggiore in Rom und der berühmten Krippenreliquie in derselben Kirche einen triftigen Grund für die Seite mit dem Stall von Betlehem (auch Ort seines Wirkens) abgegeben. Das Querhaus war durch die große Vierung hindurch zu begehen. Blicken wir also auf das Vierungsgewölbe, den Ort, wo in St. Ludwig eine Art Heiligenversammlung angebracht ist. Der Frage, ab wann ein „Heiligenhimmel“ anstelle des Chorgewölbes auch in der Vierung möglich war, kann ich hier nicht nachgehen. Von der Hl. Geist-Taube in der kreisförmig gerahmten Mitte gehen radial Strahlen aus.



„Heilig-Geist-Taube“, Teil des Vierungsgewölbes von St. Ludwig (Foto: Elke Reichert).

Das Präsentationsschema der jeweils eine Schrifttafel haltenden Engel über Wolken und zahlreichen Personen darunter ist viermal angewandt, so dass im Ganzen auf die Kreisform einer Kuppel angespielt wird. Die Flämmchen, die auf die Figuren niedergehen, weisen auf den Pfingsttag nach Apg 2,1-13 hin, doch der stark erweiterte Personenkreis zeigt an, dass nicht das Kirchenfest mit Blick auf das biblische Ereignis, analog einer „Pfingstkuppel“, gemeint ist. Bemerkenswerterweise sind auch Patriarchen und Propheten einbezogen. Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass hier die Zurückhaltung in der Farbgebung zugunsten von Geistigkeit bei Cornelius an dem Gold der Flämmchen beispielhaft nachvollziehbar ist. Denn er vertrat keine an der Natur orientierte, imitierende Kunstauffassung, sondern verstand sein Kunstwerk als ein geistiges Produkt. Dafür wurde unter anderem die sinnliche Wirkung der Farbe vermieden (Büttner 1999, 243-254).

Ob Kuppel oder Gewölbekappen – um eine Figurengruppe ‚richtig‘ zu sehen, braucht es den geeigneten Standpunkt.

Die spezifische Thematik einer Gewölbekappe korrespondiert hier nun bei der jeweils richtigen Blickrichtung scheinbar mit anderen Bildthemen, das ist meine These.

Der Blick aus dem Langhaus auf das Chorgloch zeigt den Schöpfergott, davor ist das Gewölbefeld mit PATRIARCHAE ET PROPHETAE richtig herum anzusehen. Hier ist der Anfang der Welt (nicht allein nach dem Buch Genesis) und sind Figuren aus dem Alten Testament wiedergegeben. Vom südlichen Querarm aus sieht man (nach Norden) im Vierungsfeld MISSIONARI REGES ET VIRGINES.

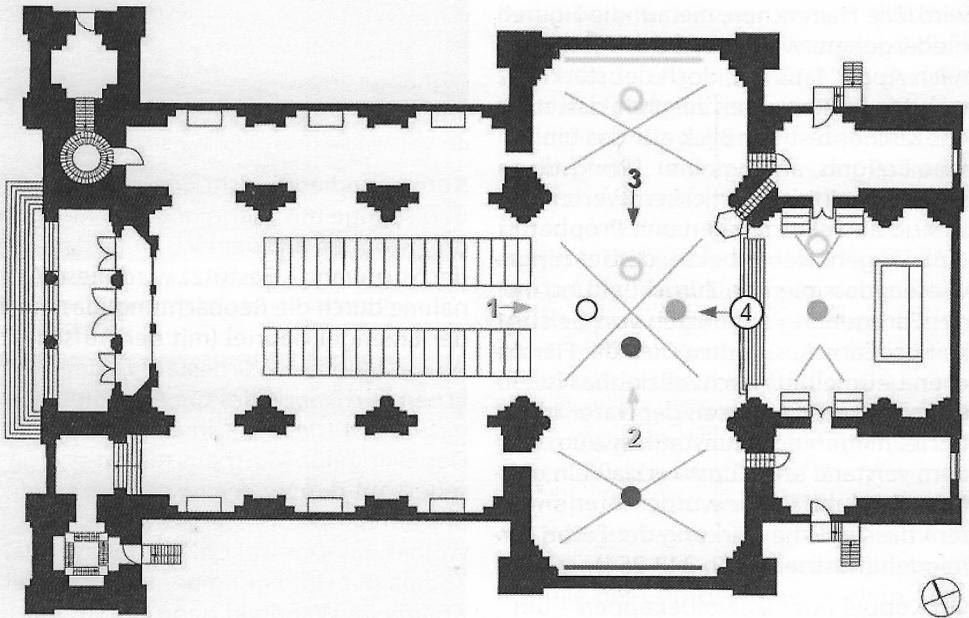


„Missionare, Könige und Jungfrauen“, Nordkappe des Vierungsgewölbes (Foto: Elke Reichert).

Korrespondieren nicht die Jungfrauen und Könige mit Maria und den heiligen drei Königen auf dem Weihnachtsbild der Stirnwand? Gestützt wird diese Annahme durch die Beobachtung, dass auch der Erzengel Gabriel (mit der Aufschrift AVE MARIA am Würdestab) in der nördlichen Stichkappe des Chorgewölbes ausgeführt wurde, nicht in der südlichen. Der Evangelist Matthäus nimmt wie gesehen mit der zur Wand angrenzenden breiten Kappe die „Schauseite“ des Gewölbes ein. Das ist konkret durch das Thema der Huldigung der heiligen drei Könige im Wandbild begründbar; hat er doch als einziger darüber berichtet (Mt 2,1-12).

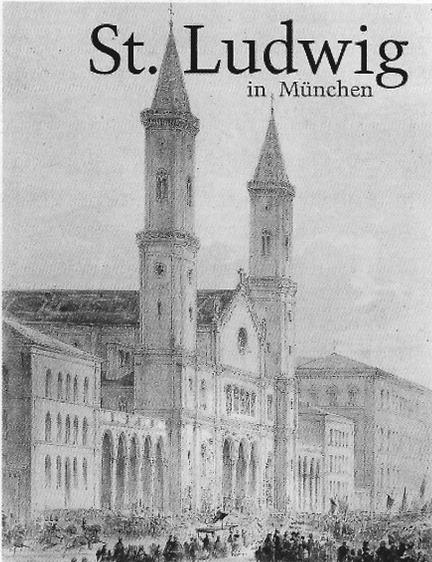
Aus dem Nordquerhaus nach Süden ge-
blickt, bietet sich dem Auge die Kappe
mit den APOSTOLI ET MARTYRES im Vier-
ungsgewölbe dar. Unleugbar wird in der
Verlängerung dieser Sichtachse eine in-
haltliche Brücke zur „Kreuzigung“ an der
Südwand geschlagen. Das Kompartiment
des Vierungsgewölbes nach Westen zeigt
DOCT[OR]ES ECCLESIAE ET ORDINUM
FUNDATORES – Kirchenlehrer und Ordens-
gründer. Zelebranten und der liturgische
Dienst hatten und haben diese Figuren
vor Augen, wenn sie hinaufblickten.
Auch Kirchenbesucher konnten bis an die
damaligen Chorschranken umhergehen.
Die hiermit für inhaltliche Korrespon-
denzen der Fresken als bedeutsam erkannten
Blickachsen habe ich auf einem Grund-
rissplan verdeutlicht.
Wie wäre die Bevorzugung des Evangelis-
tenkonzeptes zwischen den Missionaren,

Königen und Jungfrauen und der „Geburt
Christi“ noch zu erklären?
Das wichtigste Argument wird die Evan-
gelienseite sein: So wurde die „rechte“
Seite des Altars genannt wie auch die vom
Altar aus rechte Seite der Kirche (volks-
tümlich Frauenseite), da auf dieser Seite
der Ambo für die Evangelienlesung stand.
Man kann eher nicht davon ausgehen,
dass Peter Cornelius für seinen ersten
großen Kirchenauftrag eine solche Ent-
scheidung initiiert hatte. Mit der gewon-
nenen Einsicht, dass bestimmte Fresken
in einer Blickrichtung korrespondieren,
liegt die Vermutung nicht fern, dass sie
durch die „Betrachterperspektive“ in der
Absicht unterweisender Anschauung
angeordnet worden sind. Besucher der
Kirche konnten zur Betrachtung der
Malereien viele Standorte wählen (was
weiter annähernd gewährleistet ist).



Blickachsen mit Freskenkorrespondenzen (Quelle: St. Ludwig München 2014, ohne Seitenangabe, grafisch ergänzt von Elke Reichert).

Trotz der mangelnden Qualität dieser Querhausfresken stand ich ihnen abgeschlossen gegenüber. Theologisch programmatische und künstlerische Entscheidungen, die vor bald zweihundert Jahren getroffen wurden, könnten wir nicht ohne unsere große historische Distanz beurteilen, aber darum geht es hier nicht. Die Ergründung eines kleinen Widerspruchs zwischen der vertraglichen Planung für die Fresken und ihrer tatsächlichen Anordnung im Gewölbe ließ im weiteren Verlauf erkennen, dass die Querhausfresken der Ludwigskirche untereinander in Beziehung stehen. Für die Anordnung des Evangelistenkonzeptes im nördlichen Gewölbe konnte ein liturgischer Grund genannt werden. Eine gewisse inhaltliche Kohärenz der im Umkreis der Nazarener ja sehr figural aufgefassten Malerei wurde mit Hilfe ihrer Wahrnehmung im Raum und dabei in drei auf das Grundrisskreuz bezogene Blickrichtungen festgestellt. Man möchte vermuten, dass diese ‚Ikonologie‘ seinerzeit ein Novum war und auf den Künstler zurückgeht.



Literaturhinweise

Büttner, Frank, „Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 2“, Wiesbaden 1999 (hier S. 152-264).

Hederer, Oswald, „St. Ludwig in München. Geschichte und Führung“, mit Beiträgen von Stadtpfarrer A. Forsthuber und Dr. E. Schleich, München 1977.

Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns (Hg.), „St. Ludwig in München. Kirchenpolitik, Kirchenbau und kirchliches Leben“, <Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns; 35>, bearbeitet von Peter Pfister/Klaus Rupprecht/Maria Sagstetter in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren, München 1995 (S. 130-135 mit Nr. 52-55).

Kath. Kirchenstiftung St. Ludwig München (Hg.), „St. Ludwig München. Ein Kurzführer zur Pfarr- und Universitätskirche in München“, München 2014.

Aktuell kann noch das Buch: „St. Ludwig in München. 150 Jahre Pfarrei (1844 - 1994)“ Herausgegeben von Helmut Hempfer und Peter Pfister, Anton H. Konrad Verlag, 1994 im Pfarrbüro erworben werden!