

Zum ursprünglichen Entwurf des Freskos „Geburt Christi“ im Nordquerhaus – oder: ‚Weihnachts-Epiphanie‘?

von Dr. Elke Reichert

Wer künstlicher Intelligenz (AI) bei der Kreativität für Bilderzeugung volle Fahrt voraus einräumt, der mag sich über diesen Beitrag nicht einmal wundern, er wird keine Notiz von ihm nehmen. Ebenfalls wenig Aufmerksamkeit dürfte von den Menschen kommen, die gegenüber den verheerenden Ereignissen in der Welt, die besonders in den vergangenen Jahren zugenommen haben, kaum Sinn erkennen in der Beschäftigung mit älterer Kunst. Selbst Fachvertreter/-innen historischer Fächer, dabei der Kunst- bzw. Kulturgeschichte, werden sich in der Vielfalt der Interessensausrichtungen im digitalen Zeitalter schwer tun, ein korruptiertes Fresko der Nachkriegszeit für wichtig zu erachten. Warum also, und für wen?

Es sind die Pfarrei und ihre Freunde, Geistliche, Akademiker, Lehrende und Studierende (und Verantwortliche für den Erhalt), die sich angesprochen fühlen könnten, wenn der ursprüngliche Gedankenreichtum eines 185 Jahre alten Bildes in der Ludwigskirche neu zur Diskussion kommt. Es gilt aber, zwischenzeitliche Veränderungen in Kirche und Gesellschaft nicht zu übersehen. Es soll um das Wandbild im Nordquerhaus unterhalb der „Verkündigung an Maria“ (in Fensterhöhe) gehen: um die „Geburt Christi (Anbetung der Könige)“ – Titel nach Farbdiaarchiv des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München –, zu dem Frank Büttner Wesentliches gesagt hat.

Das Fresko befindet sich etwas höher an der Wand wegen des dort einst in Gebrauch befindlichen Seitenaltars. Vorausgeschickt: Der Freskenzyklus in St. Ludwig wurde nicht so umfangreich ausgeführt wie im ersten Ge-

samtkonzept von Peter Cornelius vorgesehen, nämlich das Langhaus einschließend. Erst seine Neuplanung wurde von König Ludwig I. im Jahr 1829 zur Ausführung akzeptiert. Dass die komplexe Thematik des hier zum Gegenstand gemachten Wandgemäldes – ausgeführt von den Mitarbeitern Ludwig Moralt, Georg Lacher und Max Härtel in den Jahren 1837 und 1838 (nach Birgit Verwiebe, 2021, vgl. Nachweis zu Abb.4) – eine Folgeerscheinung aus jener Verringerung von Gesamtfläche war, ist anzunehmen, denn das programmatische Themenkonzept war nicht geschmälert worden: „the whole history of Divine Revelation from the Creation to Salvation through Christ and beyond to the Last Judgement“. (Vgl. Frank Büttner, 1998, S. 232)

Zu unterscheiden sind bei dem ‚geschichtsgelitterten‘ Zustand des Freskos die ideelle Konzeption des Urhebers (nachvollziehbar am Originalkarton), sodann die ursprünglich originale Ausführung (durch die Cornelius-Schüler), sowie die Wiederherstellung nach dem 2. Weltkrieg in den 1950er Jahren – die vorherige Bereinigung von älterer Renovierung einmal ausgenommen. Das Fresko war im 2. Weltkrieg „zu 60 % zerstört“ worden und im „Kernstück vollständig verlorengegangen“ (Bernhard Grau, gemäß der Schadensbilanz aus dem Jahr 1948 von Karl Wittke, siehe St. Ludwig in München, 1995, S. 221-223 u. 230). Seine Vervollständigung wurde im Zuge der Innenrenovierung der Kirche (zwei Jahre bis November 1957) vollzogen, deren künstlerischer Leiter Architekt Erwin Schleich war. „Der Auftrag zur Renovierung der Wand- und

Deckenfresken sowie zur Rekonstruktion und Wiederherstellung der daran entstandenen Fehlstellen ging schließlich an den Münchener Maler und Restaurator Prof. Albert Hunnemann.“ (B. Grau, ebd., S. 234) Dem aktuellen Wandbild aber fehlt es an Aussagen, die Cornelius vorgesehen hatte.

Die Thematik des Wandgemäldes ist umfangreich, erschöpft sich aber nicht im Zusammenhang biblischer Inhalte zur Geburt Jesu (nach Mt 1, 18-25 und Lk 2, 1-7), zur Huldigung der Sterndeuter aus dem Osten (nach Mt 2, 1-12) und der Zeigenschaft der verkündigten Hirten (nach Lk 2, 8-20). (Vgl. Abb. 1)



Abb. 1

Eine wichtige Besonderheit ist die Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit: „Through this pictorially determined vertical axis (which is already contained in the first surviving sketch), the idea of the Trinity is brought forward for the spectator into the foreground.“ – „His representation was derived primarily from the iconography of the Baptism of Christ, which, like the Adoration of the Kings, can be interpreted as a revelation of the divinity of Christ.“ (Büttner, 1998, S. 236)

So wären die Figuren von ‚Vater, Sohn und Heiliger Geist‘ entlang der imaginären vertikalen Mittelachse von einem Bildtyp der „Taufe Christi“ mit diesem Charakteristikum hergeleitet. Die Trinität weise auf das Dogma von der Fleischwerdung des Wortes Gottes hin.



Abb. 2 „Lothringisches Elfenbeinrelief“

Hilfreich für den Nachvollzug ist ein Blick auf das lothringische Elfenbeinrelief auf dem Vorderdeckel eines Evangeliars (Ende 10. Jh.; Abb. 2), oder das Altargemälde von Giovanni Bellini im Museo Civico di Palazzo Chiericati, Vicenza (nach 1502; siehe Abb. 3). Die Taufe Jesu aber gelte, wie die Anbetung der Weisen (Hochfest Epiphanias), als Offenbarung der Göttlichkeit Christi.



Abb. 3 Altargemälde von Giovanni Bellini

Frank Büttner (S. 236) sagt über das zentrale Bildmotiv der Mutter mit Kind: Cornelius habe Maria in Anlehnung an den byzantinischen Bildtyp der 'Gottesgebärenden' (Theotokos) aufgefasst, das Kind auf ihrem Schoß sitzend und beide frontal anständig. Ein Leitmotiv des Gemäldezyklus seien die zum Sehen ausgebreiteten Arme, eine Geste, die in diesem Fresko die göttlichen Personen Vater und Sohn verbinde: "the topos of the outstretched arms ... connects the two, proclaiming their complete identity".

Durch diese Geste sei ihnen auch Maria kompositorisch angeglichen, indem sie ein großes Tuch weit ausgebreitet auf ihrem Schoß hält.

Aufgrund dieser Geste, so fällt auf, fehlt ihre, für die Theotokos-Ikone konventionelle, Berührung des Kindes, wodurch die mütterliche Nähe zum Kind weniger aufscheint – wohl zurückgenommenen zugunsten der

Bedeutung Mariens als ‚Sitz der Weisheit‘ (Sedes sapientiae).

Daneben stelle ich eine andere Aussage Büttners (siehe ders., 1998, S. 237): Der Künstler liege mit dem Inhalt des Freskos sehr nahe bei der Religionsphilosophie von Friedrich W. J. Schelling (1775-1854), dargelegt in dessen „Philosophie der Offenbarung“ - (1841/1842). In diesem Werk werde die Bedeutung des Heiligen Geistes für die Menschwerdung Gottes besonders hervor gehoben. Infolge der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Theologie und Religionsphilosophie sei die biblische Erzählung in dem Wandgemälde enthistorisiert („de-historicized“) worden, so Büttner (S. 236); aber ganz verzeichnet habe Cornelius auf ein „framework of history painting“ nicht. Das Wandgemälde biete ökumenisch deutbare Ansätze.

II

Ein vergleichender Blick auf die gegenwärtige Nachkriegsfassung des Wandgemäldes, das die ursprüngliche Qualität in Figurenzeichnung, Komposition und Farbe nicht mehr hat, und insbesondere auf die erhaltene Entwurfszeichnung mit Kohle im Maßstab 1:1, von Peter Cornelius (Abb. 4), bringt einen Zugewinn an Kenntnis von den originalen Bildideen.

Zwar haben wir uns über die Techniken der Fotografie, der elektrischen (Druck-) Maschinenten und elektronischen Medien vom frühen Schaffen in den bildenden Künsten – und ihrer Rezeption, einschließlich des Wahrnehmungsvermögens – weit entfernt von einem (veränderlich) über Jahrhunderte geltenden ‚Kanon‘ der Künste. Für die Geschichte der Kunst in München und die Universalitätsgeschichte beinhaltet das Interesse am Gehalt des ursprünglichen Freskos aber ein moralisches Moment, nämlich im Sinne der Verantwortung gegenüber dem Urheber, der mit seiner Hand sicher ein künstlerisch überzeugendes Fresko zu seinem Konzept geschaffen hätte. Zu dem (Vorkriegs-)Wandbild, respektive Entwurf, lassen sich mit folgenden ikonografischen Erläuterungen weitere Aussagen machen.



Abb. 4 Entwurfszeichnung mit Kohle im Maßstab 1:1, von Peter Cornelius

Gegeben sind vor einer landschaftlichen Weite, deren Horizont durch eine Bergkette gebildet wird, mehrere Menschengruppen beim Stall von Bethlehem. (siehe Abb. 4) Im oberen Bilddrittel schwebt die Gestalt Gottvaters in einer kreisrunden Tuchformation, sie erscheint nur halbfigurig und ist nach unten von einer Wolke verdeckt, vor welcher die „Taube“ des Hl. Geistes fliegt. In perspektivischer Verjüngung umschweben zwölf „Engel“ kreisförmig die (in michelangellesker Drapierung gezeigte) „Gottvater“-Vision. Die Attribute der Engel dürfen als Gegenstände nach dem Alten Testament bezeichnet werden: für die Zither sei auf 2 Sam 6,5 verwiesen (Name des Musikinstruments nach Elberfelder Bibel; Vulgata: ci-thara; Einheitsübersetzung von 2016: Leier), oder auf Ps 98,5 sowie andere (Ps 149, 150); für das Rauchgefäß und das Ölflämmchen auf 2 Mos 25, 1-9 (hier 25,6), wo die Abgaben der Israeliten für das Heiligtum aufgezählt sind.

Links kommt über eine näher gelegene Anhöhe eine Art Karawane, die kompositorisch das Gebirge im Horizont durchbricht. Im Bildzentrum befindet sich die heilige Familie. Ein hölzernes Hausgerüst deutet den Stall an, dessen vordere Breite zwei Treppentufen und der (Kasten-) Thron Mariens einnehmen. Es gibt zwei größere Figurengruppen der Anbetung im Vordergrund, links und rechts der Darstellung der Muttergottes mit Kind: die drei Weisen, und Hirten, wenigleich auf beiden Seiten auch Menschen des Volkes zu sehen sind.

Hinter Maria sind im Stall der Hl. Josef (links) positioniert, und Ochs und Esel (rechts). Über Maria und dem Kind strahlt, unterhalb des Ädikula-Giebels, der Stern von Bethlehem auf. Eine halbohohe Abgrenzung um das Stallgerüst seitlich und hinten, verwehrt den im Bildmittelgrund positionierten Figuren den Blick auf das heilige Geschehen. Links im Mittelgrund befindet sich der Tross der Könige (zwei Männer mit Kamel bzw. Dromedar, sowie Krieger mit Helm, Schild und Lan-

ze), rechts sind wiederum Hirten. Letztere sind nur eine Zweiergruppe mit Dudelsackbläsern, zu welcher aber der „gute Hirte“ im Vordergrund – mit dem Schaf auf seinen Schultern eine Bildassoziation zu der frühchristlichen Bildformel – nicht gehört.

Damit werden die Gattungsspezifika *Genre* und *Klassik* thematisiert; für das Genre-Motiv des Musikanten wäre eine zeitgeschichtliche Aussage zu veranschlagen möglich, ging doch „Im 19. Jh. [ging] die Bedeutung der Sackpfeife in Mitteleuropa stark zurück und war vorwiegend noch bei Schäfern, Hirten und Wandermusikanten in Gebrauch.“ (Artikel ‚Sackpfeife‘, Wikipedia).

Aus dieser kurzen Bildbeschreibung geht, inhaltlich relevant, Neues hervor: Es gab eine dargestellte landschaftliche Weite, die jene ferne Herkunft der zur Huldigung des neuen Königs kommenden Sterndeuter zum Ausdruck brachte. Zweitens, das geht ebenfalls sowohl aus der Zeichnung auf Karton als auch aus dem Vorkriegsfresko hervor, befanden sich nur die vorderen Anbetungsgruppen im Licht. Das ist den hellen Farben zu entnehmen, wobei konkrete Lichtquellen für die Hell-Dunkel-Partien nicht gegeben scheinen. Damit im Zusammenhang ist eine metaphorisch-geistliche Aussage über jene Figuren möglich, die im dunklen, nächtlichen Raum stehen. Ihr ‚Nichteinblicken‘ in das heilige Geschehen im Stall liegt, was die bildimmanente Wirklichkeit betrifft, zwar in der merkwürdigen Wandbildung am Stall begründet, es darf aber als eine Aussage über ihr Heidentum gelten. Diese Bildaussage lässt sich exegetisch sicher in die Nähe zur Aussage des Propheten Jesaja rücken: „Das Volk, das in der Finsternis ging, / sah ein helles Licht; über denen, die im Land des Todesschattens wohnten, / strahlte ein Licht auf.“ (Jes 9,1). Es könnte ein Handlungsablauf vorliegen, nämlich das Herannahen der ‚Magier‘ aus der Dunkelheit bis zur Anbetung des Kindes (im Vordergrund). Die Aussage wird aber durch das hinzugesellte Volk, mit dem Cornelius nicht auf die Schriftquelle rekurriert, auf andere

Generationen ausgeweitet – „historical framework“, zu dem auch der humorvoll-dazugesellte Jugendliche beim Weihrauchkessel des stehenden Königs gehört, auf die liturgischen Feiern in der Ludwigskirche anspielend.

Zur *historia* gehören der Stern und die Gaben der drei Weisen aus dem Morgenland (vgl. Mt 1,18-25 und 2,1-12; Lk 2,1-21). Diese stehen in prophetischen Zusammenhängen der Bibel: „Der Stern, den die Weisen in ihrer Heimat sahen und der sie zu dem Haus in Bethlehem führte [nach Mt 2,10f; *Anm. d. Verf.*], ist im 2./3. Jh. allgemein mit dem von Bileam geweissagten Jakobsstern in Verbindung gebracht worden (...)“ – nach Gregor von Nyssa (siehe Gertrud Schiller, 1969, S. 106f). Im vierten Buch Mose heisst es: „... Ein Stern geht in Jakob auf, / ein Zepeter erhebt sich in Israel. (...)“ (Num 24,17)

Die kostbaren Gaben nach Mt 2,11 wurden typologisch-exegetisch nicht unabhängig von Jes 60,6 kommentiert, wo es heisst:

„... Aus Saba kommen sie alle, / Gold und Weihrauch bringen sie / und verkünden die Ruhmestaten des HERRN.“ Wie alt die Bildtradition der mit dem 6. Januar verbundenen ‚Weihnachts-Epiphanie‘ ist, belegt das früheste bekannte Bildbeispiel aus dem dritten Jahrhundert, ein Wandgemälde in der Priscilla-Katakomben bei Rom (im Altarraum der griechischen Kapelle), das trotz schlechtem Erhaltungszustand erkennen lässt, dass die drei Magier, im Herannahen an den Thron der Maria mit Kind, je ein Geschenk bringen (vgl. Du Bourguet, 1973, Abb. S. 46; am gleichen Ort auch das teilzerstörte Wandgemälde mit der Madonna, dem Prophet Bileam und dem großen Stern; Abb. ebd., S. 11). Maler erfanden für die mittelalterliche Kunst und später neue Ikonografien. Zum Beispiel hat bei den drei Königen der Älteste, als der Vorderste, in einer Geste der Demut seine Königskrone auf den Boden gelegt, etwa um ein mit Gold gefülltes Kästchen darzureichen (siehe z. B. Lorenzo Mo-

naco und Albrecht Dürer in den Offizien, Florenz), um barhäuptig den Segen zu empfangen, oder Anderes.

Während die Benennungen der Figuren und ihrer drei verschiedenen Gaben in der langen Geschichte des Dreikönigsbildes stark diskutiert wurden, scheinen die Dinge in dem Wandgemälde der Ludwigskirche einfach: In einem Bogen sind die Sterndeuter vor dem Kinde angeordnet, ohne dass einer der ersten wäre. Eine solche Anordnung der Weisen ist selten. Gold ist mit der dargebrachten Krone des im Bild Vordersten gegeben; Weihrauch trägt der Stehende in einem Behälter, er trägt auch den in der hl. Messe gebräuchlichen Kessel an Ketten; und Myrrhe ist – folglich – in dem länglichen Kästchen ohne Deckel zu vermuten, auf das der König links im Bild bedächtig blickt. Wenn die Weisen hier selbst eben nicht ‚Könige‘ darstellen, was bedeutet es nun, dass der vordere Magier, der ein orientalisches Kopftuch mit dunklem Reif trägt (kulturell gesehen eine Realie), dem Kind eine goldene, vielzackige Krone darbringt? Hier liegt eine Bedeutungsübertragung (Metonymie) vor, wobei mit der Zueignung der Krone die Zuerkennung des Königtums an das Christkind ausgesagt ist.

Über das segnende Jesuskind liegen somit bildimmanent die biblisch-theologischen Aussagen vor, dass ihm Göttlichkeit zukommt (Trinität), ihm allein die Königswürde (Krone, Stern), und dass es das Licht der Welt ist (Stern, Strahlenkreuznimbus, Anbetung im lichtvollen Teil des Gemäldes). Bei Johannes heisst es: „Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt.“ (Joh 1,9) Die gezeichnete Nacktheit des Kindes symbolisiert in diesen Zusammenhängen die Fleischwerdung des Wortes Gottes: „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt, ...“ (Joh 1,14).

[Einschub zur Ikonografie des heutigen Wandbildes in St. Ludwig: Das aktuelle Fresko weist viele Motive nicht mehr auf. So fehlt

schlichtweg die Weite der Landschaft, indem die Musikgruppe rechts hoch über den Berg-horizont hinausreicht. Und bewirkt das Fehlen des Dromedars eine Verringerung der perspektivischen Verkürzung der Menschenkette links, deren räumliche Distanz vom Stall mangels des ursprünglich gegebenen, felsigen Hügels ohnehin preisgegeben ist. Im Vordergrund nimmt die weibliche Rückenfigur zu viel Raum ein. Sodann fehlt dem Farbauftrag der Figuren in relativer Nähe zum Stall die vormals klare Unterscheidung zwischen Vordergrund und Mittelgrund des illusionistischen Raums; ebenso fehlt die Abgrenzung um die Stallpfosten. Somit ist auf ikonografischer Ebene der Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Motiven, einschließlich des Hell-Dunkels, nicht mehr gegeben, die vielfältig die Universalität und das Schauen thematisierten. Das ist ein echter Verlust für die Erkennbarkeit der gewählten Bildinhalte zum Thema der Offenbarung Gottes.]

Auf der ikonografischen Ebene lassen sich, wie gesehen, mithilfe biblischer Verweise weitere spezifische Bildaussagen erkennen, die einen gedanklichen Reichtum außerhalb der vorab beschriebenen theologisch-philosophischen Überlegungen haben. Sicher ging aus meinen Ausführungen hervor, dass der religiöse Gehalt des Wandbildes untrennbar und in zahlreichen Motiven sowohl dem Alten als auch dem Neuen Testament verpflichtet ist.

Der Vorzeichnungskarton des Peter Cornelius lässt einen hohen Grad der Verdichtung erkennen, in welcher die Einzelmotive zu einer geistigen Erweiterung der Historie beitragen. Der religiöse und intellektuelle Reichtum scheint jedoch ein wenig unzugänglich – was ja im ersten Anlauf des Mälers vielleicht anders gewollt war. Ideenreich musste das Ganze dann werden, bei Verschränkung der Kunstmittel, die neuartig war, sehr verschieden von der konzeptuellen Dichte barocker Bildlichkeiten.



Peter von Cornelius Denkmal in Düsseldorf
Foto: wikipedia

Andererseits führen aber tradierte Darstellungsweisen zur schnellen Erfassung des zentralen Themas. Für das ‚kulturelle Gedächtnis‘ sei erwähnt, dass Peter Cornelius vor 240 Jahren in Düsseldorf geboren wurde (1783-1867). Die originale Bildkonzeption seiner ‚Weihnachts-Epiphanie‘ sollte künftig nicht in Vergessenheit geraten und in unserer Zeit einer digitalen Kunst- und Kulturgeschichte eine eindeutige Auffindbarkeit haben. Über Zeitenwenden hinweg hätte das unzerstörte Wandbild geistliche Impulse geliefert und eine ‚einleuchtendere‘ Aussage gehabt.

DAS VOLK IN DER FINSTERNIS

Advent und Weihnachten 2023
in St. Ludwig und St. Joseph

SIEHT EIN HELLES LICHT



Quadratisch - Praktisch - Gut

Auch in diesem Jahr gibt es wieder das kleine quadratische, praktische und sehr gute ADVENTSHEET für St. Ludwig und St. Joseph mit den wichtigsten Terminen im Advent bis Neujahr. Es liegt in beiden Kirchen an den Schriftenständen zur kostenlosen Mitnahme aus!

Herzlichen Dank an Sophia Staufer & David Schopf für die schöne Gestaltung!