

# Das himmlische Jerusalem

Von Martin Lechner

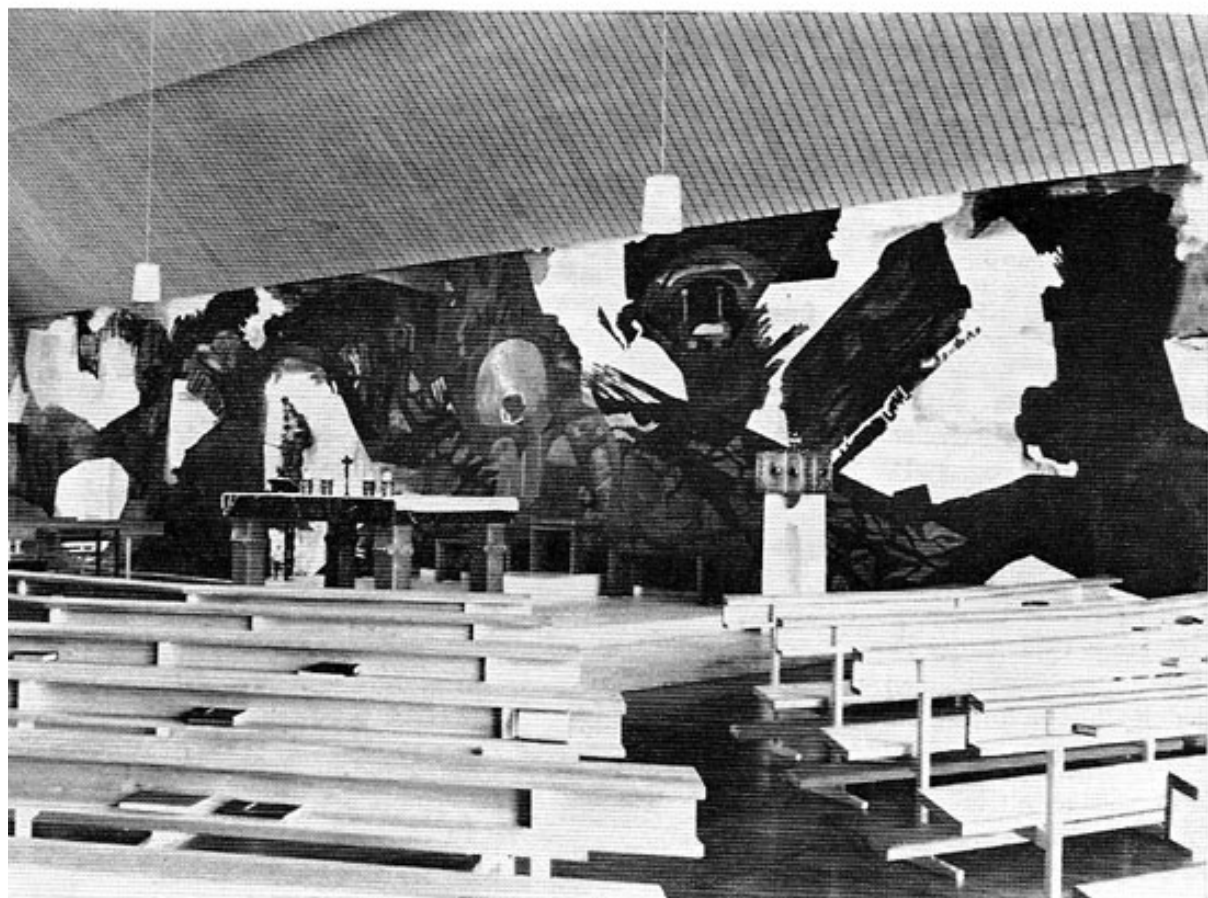
*Gedanken zum Altarwandfresko der neuen Hauskapelle im Erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. Ausführung im Herbst 1965 von Maler und Graphiker Franz Nagel, Professor an der Akademie der bildenden Künste, München.*

Das Freisinger Fresko von Prof. Franz Nagel<sup>1</sup> im Priesterseminar ist zunächst wesentlich von seiner Bestimmung her zu verstehen; es schmückt eine Hauskapelle für Theologen und trägt der architektonischen Gesamtanlage dieses Kapellenraums im zweiten Stock des Altbauwerks Rechnung. Der Kapellenraum<sup>2</sup> ist quergelagert und außerordentlich in die Breite gezogen. Darüber spannt sich eine fast übermächtige, gewalmte Holzdecke, die optisch zurückzudrängen ebenfalls im Aufgabenbereich Prof. Nagels lag. Um die breite Querachse abzumildern, drängt der Künstler seine Glasfenster wie das Dach in die verschiedenen Grautonstufen zurück, wodurch die ungebleiten Fenster in fein abgestufter Schwarzlotmalerei wie eine membranartige gläserne Haut wirken, „deren Figuration vom hellsten bis zum dunklen Grau in opalisierendes Glas aufgetragen und eingebrannt wurde.“<sup>3</sup> So erhalten diese Fenster die Rolle von seitlichen Flügeln zur in einem besonderen Verfahren bemalten Freskowand hinter dem Altar zugeteilt und sind als Hinführung zu dem wuchtigen und den Raum bestimmenden Bild des „himmlischen Jerusalem“ gedacht.

So sehr ist das Fresko raumbestimmend, daß dem unvorbereiteten Besucher die übersteigerte Querlage des Raumes im Augenblick entgeht. Allein das Bild hält

ihn mit seinem kräftigen Schwarz und Rot und mit seinem Leben erschreckend gebannt. Erst nach und nach kommen die Details — thematische, farbliche und technische — in den Blick. Der beunruhigende, zur Überlegung und Betrachtung zwingende Ersteindruck bleibt jedoch weiterhin erhalten. Ein dauerndes Pulsieren, ein unaufhörliches Bewegungserlebnis innerhalb des Farbraumes! Dieses Geschehen läßt das Altarbild zuerst als eine kämpferische Auseinandersetzung von Licht und Dunkel erleben, als endliche, sieghafte Überwindung des vordergründigen Schwarz durch die vom Licht getragenen Farben Gelb, Weiß, Hellgrau und Rot. Es ist nicht leicht, einen Zugang zu diesem Werk Nagels zu finden, man hat das Gefühl, nach langer Zeit immer noch in der Betrachtung am Anfang des Weges zu stehen.

Das Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts<sup>4</sup> bringt über Franz Nagel diesen charakterisierenden Satz: „... in seiner Bildform sich dem Abstrakten nähernd.“ In Nagels Fresko im Freisinger Klerikalseminar ist dieses „Sich-nähernd“ bereits aufgehoben. Aber „auch ein abstraktes Bild im gottesdienstlichen Raum“, sagt einmal Johannes Hempel<sup>5</sup>, „muß Ausdruckskraft genug besitzen, den Beschauer ohne den Umweg über eine rationale Darlegung des ‚Gemeinten‘ in den ‚Glaub-



*Kapelle des Freisinger Klerikalseminars, Schrägblick.*

Foto: Martin Lechner, Neumarkt St. Veit

ben' des Künstlers hineinzureißen". Räumen wir doch endlich mit dem verhängnisvollen Irrtum auf, daß nur eine naturnahe, gegenständliche Kunst etwas aussagen, etwas andeuten kann. Der Maler hat anlässlich eines Gespräches mit den Studenten des Seminars, bei dem er ihnen sein Werk vorstellte und Hinführung dazu gab, selbst eigens betont, dieses Werk habe er seinem Auftrag gemäß speziell für eine Theologen-Hauskapelle und nicht für eine Pfarr- oder sonstige Gemeindekirche geschaffen. Als Textgrundlage aus dem Neuen Testament dienten ihm für sein Meditationsbild „das himmlische Jerusalem“ hauptsächlich die Kapitel 21 und 22 der Apokalypse und das 12. Kapitel des Hebräerbriefes. Das apokalyptische Thema gehört heute mit zu den bevorzugten Themenkreisen christlicher Künstler. Altbischof Wilhelm Stählin<sup>6</sup> ist nach dem Zweiten Weltkrieg ein bedeutender Förderer dieser Strömung gewesen, „daß hinter dem Altar nur Dinge der Ewigkeit gebracht werden sollten“. Dabei müsse aber das Menetekel hinter der „Offenbarung“ zurücktreten.

Beginnen wir bei unserer Betrachtung, wie der Schöpfer des Bildes es selbst getan hat, bei den Flügeln des Freskos, den Fenstern. Der landkartenhafte Charakter der Glaswände erinnert an Flugperspektive. Wie ein Vogel in eiligem Flug über die Erde hinstreicht, und dabei ihre Konturen einmal scharf, dann verschwommen, zerrissen und verzerrt erscheinen, so sieht auch der Mensch, aus dem irdischen Bereich genommen, für geraume Zeit seine Welt in solcher „Vogelperspektive“. Und diese Zeit ist sein Stehen vor Gott, einmal in der Gemeinschaft bei der Eucharistiefeier und dann allein im Gespräch mit Gott. Dabei bleibt ihm das Irdische zurück wie dem Vogel die Erde unter seinen Flügeln.

„Und er entrückte mich im Geiste auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, herabsteigend aus dem Himmel von Gott her im Besitze der Herrlichkeit Gottes“ (Apok. 21, 10 bis 11 a). Mächtig und drohend baut sich vor uns das Schwarz und Dunkelgrau der Mauer um diese himmlische Stadt auf, die Größe und Höhe dieser Umwallung andeutend, welche nur durch zwölf Tore oder Öffnungen den Blick in ihren verborgenen Glanz freigibt. Denn „die Stadt ist reines Gold, vergleichbar reinem Glas“, was der Künstler mit gelben und grauen Farbwerten andeutet. Diese brechen durch das Dunkel der Mauer hervor und geben Einblick in die Verborgenheit dieser Stadt, deren Bauteile nur andeutungsweise erkennbar sind. Während der Seher auf Patmos über die Farbigkeit der Mauer kein weiteres Wort mehr verliert — die Ähnlichkeit mit Jaspis festzustellen genügt ihm — drängt sich bei unserem Bild immer wieder ihr betontes Schwarz dazwischen. Wir können das kräftige Schwarz nicht vergessen, es trennt uns noch von dieser Stadt. Oder will die Mauer noch etwas anderes mit ausdrücken? Die Mauer hat viele Details, „lyrische“ Stellen: die fransenähnliche Auflösung des Schwarzkörpers etwa links über der Holzplastik der Madonna oder die poröse Pinselührung rechts neben dem Lamm. Soll darin die Vergänglichkeit dieser abwehren-

den Mauer zum Ausdruck kommen, ihr Abbröckeln und Sich-auflösen vor der heraufkommenden Endzeit, mit ihrer Herrlichkeit Gottes und dem himmlischen Jerusalem? Ist die Mauer Sinnbild für unseren fortschreitenden Durchgang durch die dunkle Zeitlichkeit hin zur Herrlichkeit der eschatologischen Stadt? — Wir können diese schüchtern verhaltenen Andeutungen im Gemälde auch als bloße Kompositionselemente werten. Die zerbröckelnde Mauer und die offenen Tore der Stadt machen diese aber nicht schutzlos, Gott selbst ist ihr Schutz, ihre mächtige Umwallung.

Und weiter: „Der Platz der Stadt war reines Gold wie durchsichtiges Glas. Einen Tempel sah ich nicht in ihr. Gott der Herr, der Allmächtige und das Lamm ist ihr Tempel“ (Apok. 21, 21 b - 22). Schon längst hat der Betrachter das Lamm an exponierter Stelle, im Zentrum des Freskos über dem monumentalen Altar von Max Faller, gesehen. Alle Bewegung geht vom Lamm aus. In einem fächerförmigen Bogenfeld mit wechselndem Rot, einer aufgehenden blutigen Sonne gleich, bestimmt es in Statik und Ruhe die Bildmitte. Die aufgerichtete Haltung des Lammes ist das Zeichen des Sieges über den Tod. Vor allem fällt die Passio des Lammes auf durch das ostentative Zeigen seiner blutenden Wunden. Wir sollen im Lamm Macht und Ohnmacht ganz aneinander gerückt sehen. Uns wird bewußt, daß der Sohn zum Lamm geworden die Ohnmacht verkörpert, um den Menschen ihre Ohnmacht zu nehmen, sie zu seinem Vater zu bringen und sie durch seine Erlösertat eingehen zu lassen in das himmlische Jerusalem. Der Sohn ist zum Lamm geworden, „er erduldet den Kreuzestod, ohne der Schmach zu achten. Nun sitzt er zur Rechten des Thrones Gottes“ (Hebr. 12, 2 b).

Das Lamm ist in einem roten Strom gezeigt, der sich annähernd vertikal, nach oben verjüngend, durch die gesamte Bildhöhe zieht, wodurch das Fresko eine mächtige Spannung und Steigerung zur Sinnmitte hin erhält. Nagel schafft dadurch außer der farblichen Belebung und Steigerung eine Art Bildachse, die die weite, horizontale, ausladende Wand zentralisiert und auf den Altartisch hin ausrichtet. Damit wird thematisch die Beziehung zum Opferaltar und zur Eucharistiefeier hergestellt. Das Wandfresko nimmt dadurch etwas vom Mysterium der hl. Messe auf und wird zum Mysterienbild.

„Dann zeigte er mir einen Strom lebendigen Wassers, klar wie Kristall. Er ging aus vom Throne Gottes und des Lammes.“ (Apok. 22, 1). Dieses lebendige Wasser erscheint zum Kristall erstarrt. In dieser Erstarrung aber ist das Kristall lebendig, denn Licht bricht sich durch unzählbare Facetten. Mit unerschöpflicher Rotskala hat der Künstler dieses kristallische Leben eingefangen und mit zu einem Höhepunkt in seinem Fresko geführt. An sich wäre dieses kristallische Wasser, welches in der heiligen Stadt strömt, vollkommen farblos. Dadurch aber, daß dieses Wasser den Opferaltar vor sich umströmt, werden wir durch das Rot an das Wasser erinnert, welches einst aus der Seite des Gekreuzigten floß. „Da-



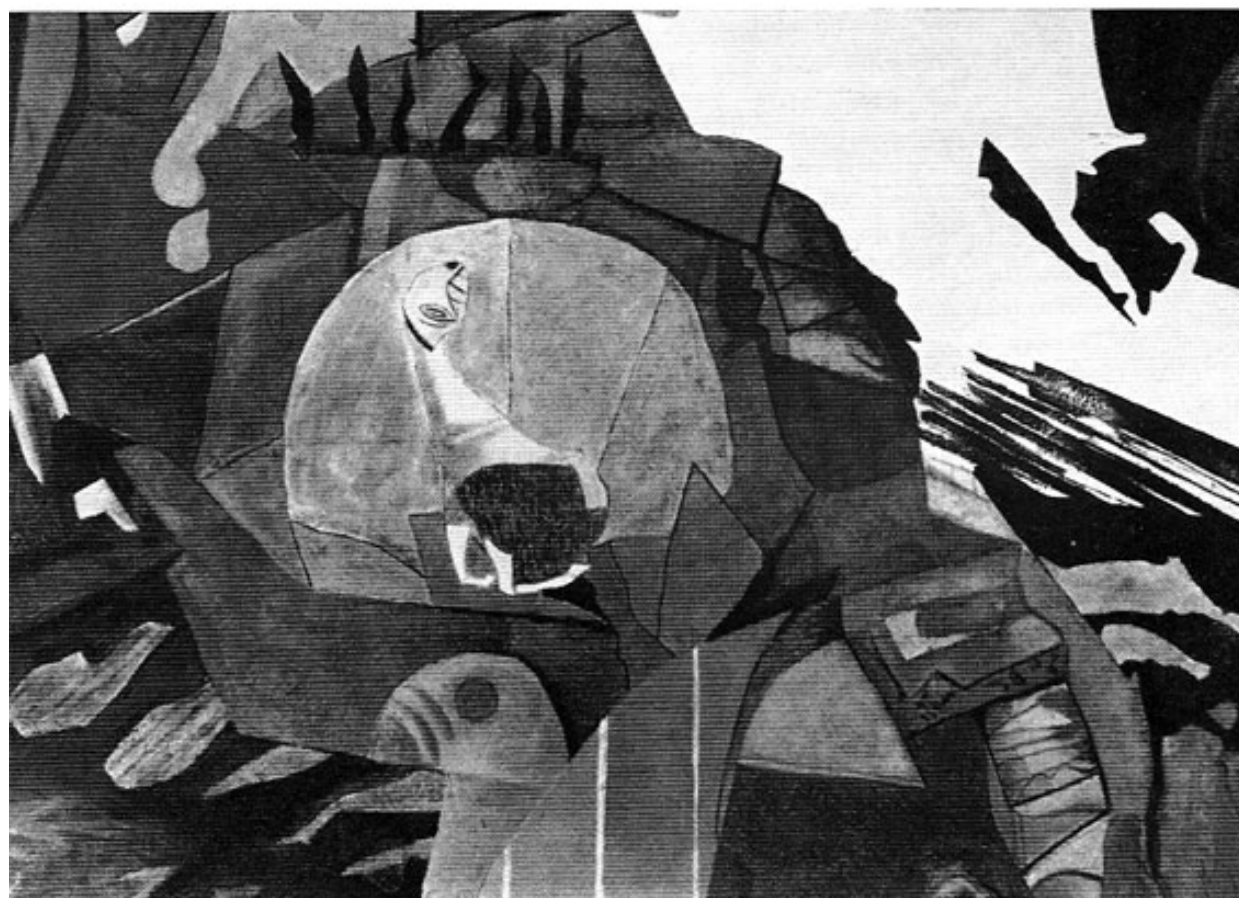
mals“, so sagt Adrienne von Speyr<sup>7</sup>, „war es der Ausdruck des Letzten, was nach dem Leiden noch aus dem Sohne kam, das wie die unscheinbarste der Gnaden aussah, und das sich jetzt plötzlich in diesem Hervorbrechen aus dem Throne von Vater und Sohn als die ganze Herrlichkeit der göttlichen Gnade offenbart, eine Herrlichkeit, die nicht zuletzt darin sich äußert, daß der Vater bei der Rückkehr des Sohnes seine Seitenwunde aufnahm, um aus der Gnade, die ihr entströmte, die gemeinsame Gnade für die Menschen werden zu lassen. Zur Bestätigung dafür, daß das Kreuz des Sohnes weiterlebt und der Vater in der Freude der Wiederkehr des Sohnes im Geiste diese Quelle ewig nicht versiegen lassen wird.“

Die sieben Hörner über dem Lamm<sup>8</sup> scheinen eher zur Krone des Siegers zu werden. Sie erinnert an den blutigen Sieg, denn sie gleicht der Dornenkrone. Der Thron des unsichtbaren Gottes hingegen ist in Distanz geschildert, er scheint weiter weg, weiter zurück zu stehen. Die Verehrung durch die himmlischen Wesen ist hier im Freisinger Bild infolge der Komposition mehr auf das Lamm gerichtet.

„Inmitten ihrer Straße und auf beiden Seiten des Stromes stand der Baum des Lebens, zwölfmal Früchte treibend; jeden Monat bringt er seine Frucht, und die Blätter des Baumes dienen den Völkern zur Heilung“ (Apok. 22, 2). So wächst an den Ufern des unversiegbaren Gnadenstromes mächtig und breit der Baum des Lebens. Im Fresko ist der Baum nur apostrophiert, beginnend mit seinem Laubwerk hinter der Tabernakelstele von Karl Reidel und endend in seinem mächtigen und schon überreifen Fruchtstand links neben dem Symbol des Lammes. Während der Maler diesen über-

reichen Fruchtstand in äußerst lebhafter und kräftiger Blau- bis Grüntonskala zeigt, haben die Blätter in ihrer Graufärbung und starker Äderung etwas Unscheinbares und Herbstliches an sich. Der Baum des Lebens bedeutet das Leben. Er wächst, bringt überreiche Frucht, und selbst die absterbenden Blätter dienen noch dazu, neues Leben zu gewährleisten. Die Blätter haben der Frucht und damit ihrer Reifung gedient; sobald aber diese gebildet ist, fallen sie ab, verdorren und vermodern schließlich. Im Leben der Gnade Gottes aber gibt es nichts Überflüssiges, und weil keiner, der gleich den Aposteln im Dienste steht, nur einerlei Frucht hervorbringt, sondern vielmehr auch das Unscheinbare in ihm einen Sinn hat, besitzen auch die Blätter noch eine Fruchtbarkeit. Die Blätter dienen der Schrift gemäß der Heilung von Krankheiten. Die Menschen sind krank. Zu ihrer Heilung aber muß durch die Gnade des Herrn eine Arbeit geleistet werden, so willig und selbstlos, daß der sie Leistende sein Letztes hergibt und auch sein Nebensächlichstes in den Dienst des Herrn stellt. Nicht nur die Ganzleistung seiner Frucht gehört also dem Herrn, sondern alles das, was von seinem Leben abfällt, was ihn irgendwie vom Leben trennt: Verzicht, Entsagung, Lebendiggestorben-sein. Ist hier nicht eine immense Verpflichtung und Aufgabe im Bild vor uns hingestellt, vor allem auch für die, die dieses Bild in ihrer Kapelle haben, die tagtäglich mehrmals vor diesem Bilde stehen — die Theologen?

Immer wieder wird in Diskussionen<sup>9</sup> um das Altarwand-Problem darauf hingewiesen, daß ein Kunstwerk an dieser bevorzugten Wand „flexibel“, d. h. auswechselbar, sein soll. Nun ist aber ein Fresko alles andere



*Kapelle des Freisinger  
Klerikalseminars.  
Ausschnitt des Wandfreskos  
von Prof. Nagel,  
das siegreiche Lamm.*

Foto: Martin Lechner,  
Neumarkt St. Veit

als „flexibel“, und wenn wir auf der Kirchenbank Platz genommen haben und uns nichts anderes mehr übrig bleibt als eben geradeaus auf die Altarwand zu schauen, dann sind wir diesem Kunstwerk auf Gedeih und Verderben ausgeliefert. Es ist kein Geheimnis, daß der Mensch solch gleichen Anblicks auf die Dauer überdrüssig wird, solchem Eindruck gegenüber mit der Zeit abstumpft und dann schließlich ganz „abschaltet“.

Dieses „himmlische Jerusalem“ scheint jedoch diesem „Abschalten“ nicht in dem Maße wie oft andere Altarwandlösungen ausgeliefert zu sein. Der Betrachter wird zum echten Mitvollzug angehalten, er muß das Bild neu erschaffen. Damit aber wären wir an dem Moment angelangt, wo man mit dem Sprechen über das Bild aufhören sollte, wo man sich selbst vielmehr dem Bild stellen muß. Es wird seinem Gegenüber keine Ruhe gönnen, allein schon ob seiner Tektonik. Die zarten Farbschichtungen des Bildgrundes werden zu einer Architektur aus Licht und Kristallfarben. Eine neue Stadt baut sich auf, erhebt sich nach vorne, dem Beschauer entgegen, die Stadt des Lammes, das himmlische Jerusalem. Sie tritt in einem unaufhaltsam vordrängenden Wachsen an die Stelle der dunklen Architektur des Bösen. Auch werden die verschiedenen „Dinge der Ewigkeit“, die uns die Stadt vor Augen führt, ständig mit ihrem Engagement Ansporn und Anreiz zur Kontemplation sein. So etwa auch die Rokokoplastik der Immaculata, die gewagt, aber großartig in das Fresko gesetzt ist. Die Mauer des Bösen scheint auf der Flucht vor der apokalyptischen Frau zu sein, das Dunkel ist an den Rand ihres Kraftfeldes gebannt und andererseits versucht es sich hier dennoch wieder zu undurchdringlicher Masse und Wucht zu sammeln, um mit geballter Kraft „die Frau, die den Knaben geboren hatte“ (Apok. 12, 13), zu verfolgen. Da aber dieser Drache der Himmelsbraut nichts anhaben konnte, „ergrimmte er über die Frau und ging hin, Krieg zu führen gegen die übrigen ihrer Kinder, welche die Gebote des Herrn bewahren und das Zeugnis von Jesus festhalten. Jetzt faßte er Fuß am Strande des Meeres“ (Apok. 12, 17 - 18).

„Selig, die zum Hochzeitsmahl des Lammes berufen sind“ in dieser himmlischen Stadt. Denn „nichts Beflecktes wird in sie eingehen, kein Götzendiener, kein Lügner, sondern nur die, die im Lebensbuche des Lammes geschrieben stehen“ (Apok. 21, 27). Diesem Lamme huldigen die vierundzwanzig Ältesten, die Myriaden von Engeln und die Scharen der Erlösten und es führt sie hin zum „Wasser des Lebens“. Die Hochzeit des Lammes mit der Braut-Kirche ist die Vollendung der Weltgeschichte. Und diese Braut erscheint als das „neue Jerusalem“, als die von Gold und Edelsteinen funkelnde himmlische Stadt, die nicht des Sonnen- noch des Mondlichtes bedarf, denn „ihre Leuchte ist das Lamm“. — Noch aber begehrt die Kirche auf Erden tagtäglich das Gedächtnis des Sieges des Gotteslammes in der Vergewärtigung des Kreuzesopfers, während die himmlische Liturgie in alle Ewigkeit den vollendeten Sieg des Gotteslammes bereits feiert.

In der rechten Hälfte der Altarwand bringt der Künst-

ler noch ein hoffnungsvolles Grün und darin eingebettet ein sattes Blau als wollte er auf die Psalmverse hinweisen, welche die im Buche des Lammes Verzeichneten mit dem Psalmisten in der Endzeit rufen können, wenn aller Kampf des Erdenweges vergangen und durchgestanden ist:

*„Er ist mein Hirt,  
mir mangelts nicht.  
Auf Grastriften lagert er mich,  
zu Wassern der Ruh führt er mich.“*

Ps. 23, 1 - 3.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Prof. Franz Nagel ist bereits mehrmals mit derartigen Themen an die Öffentlichkeit getreten, z. B. 1950/54: Augsburg - St. Maximilian; 1956: Schweinfurt - St. Joseph; 1957: Landshut - St. Wolfgang.
- <sup>2</sup> Die Maße des Freskos: Breite 29,30 m und Höhe 3,85 m. Die Maße des Kapellenraumes: Breite 24 m und Länge 12,60 m.
- <sup>3</sup> Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 19 (1966) 114 f.
- <sup>4</sup> Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Bd. 6. Leipzig 1962, S. 294.
- <sup>5</sup> Hempel, Johannes: Das Bild in Bibel und Gottesdienst. Tübingen 1957, S. 29. (Sammlung gemeinverst. Vorträge u. Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte 212).
- <sup>6</sup> Maass, Max Peter: Das Apokalyptische in der modernen Kunst. München 1965, S. 171 f.
- <sup>7</sup> Speyr, Adrienne v.: Apokalypse. Betrachtungen über die Geheime Offenbarung. Wien 1950, S. 775 u. 779.
- <sup>8</sup> Apok. 5, 6 b.
- <sup>9</sup> Hirzel, Stephan: „Da muß was hin!“ (?) Anmerkungen des Redakteurs zum Problem Altarwand. Kunst und Kirche 29 (1966) 66 - 67.

Anschrift des Verfassers:

Martin Lechner, 8261 Neumarkt St. Veit, St. Weiterstraße 29.

### *An unsere Leser*

Die Heimatzeitschrift Amperland will den Menschen der Heimat dienen. Dazu brauchen wir aber auch Ihre Mitarbeit. Bitte schreiben Sie uns, was Ihnen an unseren Heften gefällt, was Ihnen nicht gefällt und was Sie vermissen. Die uns als Mitarbeiter zur Seite stehenden ersten Fachleute werden bemüht sein, in sachlich exakter, aber gleichzeitig in leichtverständlicher Form, auch die Themen zu behandeln, die Ihnen ein besonderes Anliegen sind. Sollten Sie selbst zu einzelnen Aufsätzen wesentliche Ergänzungen geben können, werden wir diese gern als Leserbriefe abdrucken.

Denken Sie bitte auch daran, daß das Amperland ohne Gewinn arbeitet, daß wir unsere Freizeit aus Idealismus in Ihren Dienst stellen und daß die Hefte erst dann im Umfang wesentlich erweitert werden können, wenn die Zahl der Bezieher merklich steigt. Für Werbeaktionen fehlt uns das Geld. Helfen Sie deshalb bitte mit, Ihrer Heimatzeitschrift neue Bezieher zu gewinnen. Helfen Sie bitte auch Sie uns, damit wir unsere Aufgaben in Zukunft noch besser erfüllen können.