

Metamorphosis im Sarganserland

Zugänge zur Kapelle auf Butz/Mels und ihrer Ausmalung durch Ferdinand Gehr

Text aus dem Artikel in der TERRA PLANA 1988.4 von Otto Ackermann

Ein persönliches Erlebnis

Die Kapelle auf Butz war mir seit langem bekannt und lieb; schon vor Jahren hatte sie an einem strahlenden Auffahrtstag im Mai einen würdigen Rahmen für eine Tauffeier im Familienkreis abgegeben. Diesmal bestand der Anlass für den Besuch in der Bitte eines Freundes, zum bevorstehenden neunzigsten Geburtstag von Ferdinand Gehr, der 1939 die Kapelle ausgemalt hatte, die Bilder zu fotografieren. Bitter kalt war es an jenem Novembertag; die Bise hatte über einer dünnen Schneedecke einen strahlend blauen Himmel geschaffen. Weit über eine Stunde war ich schweigend mit den Aufnahmen beschäftigt, allein vor und mit den Bildern Gehrs, immer neue Einzelheiten suchend und entdeckend; kein Ton schien von der Aussenwelt einzudringen und die Stille zu durchbrechen. Als ich dann nach getaner Arbeit so eingestimmt heraustrat in den Schutz der wunderschönen Vorhalle, hatte die hereinfallende Dämmerung ein hinreissendes, begeisterndes Schauspiel bereit: Im Hintergrund lag der Falknis im spätesten Sonnenlicht - das freilich unaufhaltsam nach oben kletterte - wie ein unwirklicher Gottesberg ohne Verwurzelung, über der Erde gleichsam schwerelos schwebend.

Hinter dem Triesenberg stieg am violett-blauen Himmel fast blutrot der Vollmond auf. Dazwischen versank das Tal mit den Dörfern zunehmend in der Dämmerung und in einem leichten Dunst, aus welchem seltsam gefiltert der Verkehrs- und Tageslärm sanft anbrandete. Gegenüber dem Plateau der Kapelle der Wangser- und Viltersberg, bereits gänzlich im Schatten, aber durch den liegenden Schnee und die Kälte unheimlich klar bis in Kleinigkeiten ausgebreitet, Häuser, Bäume, Wälder bis hinauf zum Pizol, still und ernst, zugleich fern und doch auch zum Greifen nahe. Menschen fehlten in dieser Szenerie völlig, nur das Verkehrsrauschen und hie und da aufleuchtende Lampen deuteten auf ihre Gegenwart hin. Mitten in diese gespannte Ruhe, die gleichsam auf das völlige Hereinbrechen der Dunkelheit wartete, zerriss ein Schreien oder Quiet-schen gespenstisch und Schrecken verbreitend die

anonyme Stille und durchfuhr mich tief hinein. Es dauerte einige Augenblicke, bis ich mich gefasst und das schreckliche Gekreis als Teil der Realität gedeutet hatte, in der Annahme, dass bei einem der Bauernhäuser ein Schwein geschlachtet oder auch nur eingefangen und verladen wurde. Aber auch so noch konnte ich mich kaum des Eindrucks erwehren, dass in diesem Wehgeschrei der Notruf der ganzen geschundenen Schöpfung im schmalen Grenzbereich zwischen Taghelle und Nacht ertönte. Erleichtert wartete ich, bis der Spuk verklang, und alle die Geschichten von Begegnungen mit Geistern, mit Tieren und Wiedergängern, von denen die Sagenwelt des Sarganserlandes so reich ist, schien mir plötzlich oder erstmals glaubhaft und nachvollziehbar, denn im Erleben früherer Zeiten waren die Menschen den Stimmungen und Stimmen der Natur noch viel wehrloser ausgesetzt.

Fast gleichzeitig und unvermittelt stellte sich mir auch der Bezug her zur Bilderwelt im Innern der Kapelle, zu den Engeln und Tieren der Hirtenverkündigung, zu Ochs und Esel im Weihnachtsbild, zu den geheimnisvollen Armen Seelen in der Nische der kleinen Apsis hinter dem Altar. Hier war diese seelische Finsternis erhellt durch die Botschaft der Lichtwesen, der Engel und die Menschwerdung des Erlösers.

Welch tiefen Sinn aber dazu auch die monumentale Verklärung Christi auf der Altarwand gab, – mit ihrer künstlerischen Ausgestaltung hatte und habe ich immer noch eher Mühe – ist mir erst bei späterem Nachdenken aufgegangen. Davon möchte ich im dritten Teil dieser Zugänge berichten, nachdem ich zuerst von der Entstehung und Bestimmung dieser Kapelle berichtet habe. Es bleibt zum Abschluss dieses ersten Teils und Erlebnisses noch zu sagen, dass es mittlerweile völlig dunkel geworden war, als ich mich zum Auto zurückbegab und beim Wegfahren das Radio aufdrehte: Tönte die klassische Haydn-Symphonie nicht wie der himmlische Gesang der Engel?

Zur Baugeschichte der Antoniuskapelle am Vorderberg

Über die Baugeschichte der kleinen und jüngsten Kapelle im Sarganserland orientiert knapp und kurz ein Abschnitt des Bandes «Gebetsstätten im Sarganserland» von Leo Pfiffner, einer Neubearbeitung des vergriffenen Buches von Josef Anton Müller «Die Kirchen und Kapellen des Sarganserlandes». Danach geht der Bau letztlich auf eine anonyme Spende als Grundlage eines Kapellenfonds für den Vorderberg aus dem Jahre 1892 zurück. Dieser Fonds war ständig gewachsen, der Baubeginn verzögerte sich jedoch wegen Streitigkeiten über den Bauplatz und die Kompetenzen zwischen der Kirchgemeinde und zwei Kapellgenossenschaften am Vorderberg. 1936 wurde dieser unschönen Lage ein Ende gesetzt durch einen Beschluss der Kirchgemeinde, die Kapelle «in eigener finanzieller Verantwortung» zu bauen und zu unterhalten.

In einem Architektenwettbewerb wurde darauf Johannes Scheier (1886/1945) aus St. Gallen berücksichtigt, der hier Gelegenheit erhielt – die Zeit zwischen 1930 und 1940 mit der Wirtschaftskrise war

grossen Entwürfen nicht günstig – seine Ideen eines traditionsverpflichteten Bauens zu verwirklichen. Aus einfachsten Materialien und in schlichten kubischen Formen, die an die Schlichtheit und Strenge des romanischen Stils erinnern, schuf er ein Bauwerk, das wie schon seit jeher an diesem Platz stehend wirkt und wie selbstverständlich sich einfügt in die Reihe der älteren und sogar ältesten Kapellen des Seeztales. Nur in den eigenwilligen Proportionen der einzelnen Bauteile, vor allem des gedrungenen Turms und der ungewohnten Höhe des Schiffes dazu, auch im strengen Innenraum vermag der aufmerksame Betrachter die Kraft und Dynamik einer neuen, gedanklicheren Zeit erkennen. Eine grosse überdeckte Vorhalle schafft für den Ankommenden einen Ort des Übergangs aus der Landschaft und dem Bereich des Profanen in den Raum des Mysteriums und des Heiligen und lädt zum meditierenden Verweilen nach einem Besuch oder Gottesdienst ein.

Architekt Johannes Scheier

Johannes Scheier hatte 1932 zum Neubau der Herz-Jesu-Kirche in St. Georgen im Geleitwort zur Kirchenweihe geschrieben: «Für das Äussere ergab sich der architektonische Leitgedanke, dem neuen Gotteshaus die Haltung des schlichten, kirchlichen Bauwerks zu geben... Einiges entstand als Anklang und Erinnerung an das Frühere ... » Das Innere jener grossen Kirche beeindruckt heute noch durch eine riesige Chorwand. Sie war vom Architekten vorgesehen als Fläche für ein gross angelegtes Wandbild. Diesem kommt eine ganz grosse Aufgabe zu, «wenn die steinerne Wand nicht mehr einen Raum abschliesst vor dem gläubigen Beter, sondern wenn sie vielmehr einen neuen für ihn eröffnet, den Raum der Ewigkeit, der hinter den Dingen liegt, wenn sie ihn eröffnet durch Heilige und Engel... Der Sinn des Kirchenraumes wird erst mit der Gestaltung dieser Bildwand klar; er ist unter anderem wesentlich von ihr aus entworfen und gedacht... ».

Unschwer erkennt der Leser, dem die Kapelle bei Butz vertraut ist, dass diese Sätze Scheiers auch auf die Antonius-Kapelle zutreffen. Auch bei ihr zeichnet sich die Gestaltung des Innenraums dadurch aus, dass die grossen und verhältnismässig dünnen Wände Träger von grossflächigen Fresken sein sollen, die den Betrachter hinleiten zu einem monumentalen Chorwandbild.

Im Nachruf des St. Galler Almanachs 1946 wird Scheier charakterisiert als «fest verwurzelt in der abgeklärten Baureform, die sich auf die obersten Gesetze der anerkennenden Sachlichkeit konzentriert». Im St. Galler Tagblatt wurde im Nachruf sein Wirken gewürdigt: «Sein der wirklichen Poesie ergebener Charakter liess ihn auch die Erhabenheit des Göttlichen über die vergängliche Umwelt in der Ergebenheit erleben. Das liegt gerade wieder in seiner Melser Bergkapelle bewiesen.»

Der unbekanntere Ferdinand Gehr

Seit 1924 verband ihn eine anregende Freundschaft mit Ferdinand Gehr, dessen Förderer und Mentor er wurde. Johannes Scheier konnte den damals nur wenigen bekannten Maler zur Ausmalung der neuen Kapelle ins Oberland holen. Das war in jenen Jahren ein Wagnis, denn die Erneuerung der kirchlichen Kunst, ihre Befreiung aus den erstarrten Fesseln, war noch die Sache wenigen Ferdinand Gehr hatte zuerst in St. Georgen, dann in zwei weiteren Kirchen seine schlichte, aber so ausdrucksstarke symbolische Kunst der Öffentlichkeit und der öffentlichen Kritik ausgesetzt. Die Gestaltung der grossen Chorwand von St. Georgen wagte man ihm aber noch nicht anzuvertrauen. In den Aufträgen für Kapellen und Dorfkirchen versuchte er, seine grossen theologischen Visionen in einer einfacheren Sprache dem Fühlen der ländlichen Bevölkerung nahezubringen, so wie er dies an den antiken und hochmittelalterlichen Fresken auf seiner Italienreise

1937 tief erlebt hatte.

Welche Widerstände seinen Visionen erwachsen konnten, ist den Jüngeren heute unverständlich. Vielmehr scheinen uns seine Bilder von 1939 als noch sehr gegenständlich-naiv, ja fast kindlich. Geblieben ist ihnen die Kraft und der Mut des Erzählers aus der Heiterkeit und Lauterkeit des Herzens, welche die überlieferten Motive religiöser Kunst mit erlebnishafter Nähe durchdringt und aus ihrem sakralen Raum hereinholt in die Schlichtheit und Natürlichkeit des Erlebens.

Temperabilder, die in jenen Jahren entstanden waren, zeugen von Gehrs innerem Ringen um die Thematik der Menschwerdung. In ihrer Formensprache gehen sie weit über die Fresken der Antoniuskapelle hinaus; Thematik und Farbgebung geben uns so einen Schlüssel zum Verständnis und zur Einordnung der Melsener Fresken in die Hand.

Moderne Kunst im Sarganserland

Es zeugt vom Mut der damaligen Bauherren, dass sie der «konservativen» Bevölkerung solches zumuteten und die neue Kapelle nicht nur durch eine «gediegene», d.h. übliche und keinen Anstoss gebende Malerei «ausschmückten», sondern sie in einer Gestaltung, die an ein Gesamtkunstwerk erinnert, zu einem Denkmal auch ihrer Weitsicht machten.

Einen Kunststreit – wie Jahre später in Oberwil/Zug – hat Gehrs Ausmalung damals im Sarganserland nicht ausgelöst, aber in der mündlichen Überlieferung weiss noch mancher zu berichten von Ablehnung und Unverständnis für die expressionistischen Gestalten und Gesichter. In den Artikeln, die damals in den Zeitungen erschienen, bemühten sich die Autoren mit grossem Einsatz, die Bilder in der Kapelle dem Volk verständlich zu machen. Sie betonten den religiösen und theologischen Wert der modernen Kirchenmalerei und bereiteten so den künstlerischen und religiösen Aufbruch vor, der dann nach dem Kriege und vor allem zwischen 1950 und 1970 eine eigentliche Wende in der kirchlichen Kunst schuf.

Noch heute erinnert sich Ferdinand Gehr, wie er damals mit seiner Frau im Restaurant Schäfli gewohnt hat, während fast einem Vierteljahr täglich zur Kapelle zur Arbeit hochgestiegen ist und gleichzeitig seine Frau Mathilde im Restaurant in der Küche arbeitete, um so die Lebenshaltungskosten niedrig zu halten. Denn reich werden konnte die jungen Eheleute nicht mit dem bescheidenen Betrag, den man ausgehandelt hatte. Wie sehr ihm immer noch dieses Werk nahe steht, zeigte Ferdinand Gehr im Jahre 1987, als er trotz seiner 91 Jahre es sich nicht nehmen liess, noch einmal nach Butz zu kommen, um die mutwillig beschädigte Pietà in der Vorhalle auszubessern.

Zur Kapellweihe am 3. September 1939 ist aus der

Feder Gerichtsschreiber Johannes Müller eine lange Beschreibung und Deutung der eben entstandenen Malereien erschienen. Sie zeugt von liebevoller Beobachtung und lässt die Begeisterung der Förderer der Butzkapelle nacherleben. Zur Engelsverkündigung an die Hirten, dem ersten Fresko der Weihnachtstrilogie auf der linken Seite der Kapelle, schreibt er: «Oben öffnet der dunkle Himmel seinen lichten Schoss und lässt einen Chor singender Engelchen hervorbrechen. Wer nicht ein vergreister Mensch ist und ein Stück Kind in sich bewahrt hat, der wird mit den Kindern den Jubel mitfühlen, der sich in der bunten, farbigen Pracht der Kleider wie auf einer sonnigen Matte dicht voll Alpenblumen offenbart. Gross und klar, mit dem Stab und dem roten Kleid des Herolds, ist ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln vor die Hirten getreten und weist mit der Hand nach dem Bild der Krippe. Sind die Engel wie das Scherzo in einer Symphonie, so erklingt bei den Hirten ein Pastorale. Sie sind aus ihrer Ruhe aufgeschreckt, aber nichts vermag ihren Frieden zu stören. Sie wissen nur von ihrer ländlichen Welt, wie sie immer war wie der uralte Baum, der auf der Höhe treue Wache hält. Die Herde Schafe weidet still, ruhig und eifrig, und sie ist in ihrer Beschäftigung so sehr vertieft und weiss sich in guter Obhut sicher, dass sie von den um sie sich abspielenden Ereignissen unberührt bleibt. Umso stärker sind die Hirten von der plötzlich in ihr stilles Leben einbrechenden Wendung betroffen, aber ihre fromme Herzenseinfalt macht sie fähig, die Frohbotschaft zu verstehen und sie in freudiger innerer Bewegung anzunehmen. Sie wenden sich gegen den Engel, sie hängen an seinem Mund, sie machen weit und starr die Augen auf, während sie sich dicht in ihre Mäntel hüllen. Der alte Mann in der linken Ecke mit dem eisgrauen Bart steht auf der Erde, als wachse er mit seinem Stecken zusammen und als schlage er Wurzeln in den Boden.»

Menschwerdung

Wie bereits oben angetönt, hatte sich Ferdinand Gehr in jenen Jahren besonders stark mit dem Thema der Menschwerdung beschäftigt und auseinandergesetzt. Mehrere Bilder aus dem Jahre 1936 sind diesem Thema gewidmet und stehen mit der Weihnachtsgeschichte von Butz in engstem Zusammenhang. Die «Menschwerdung» wurde anlässlich der grossen Ausstellung im Winter 1987 im Kunstmuseum St. Gallen zum Plakatbild gewählt; damit sollte wohl ausgedrückt werden, dass es leitmotivisch über dem ganzen Wirken Gehrs stehen kann. Das Bild «Menschwerdung» zeigt am lichten, hellblauen Himmel vor grünen Wolken eine riesige, glutrote (Sonnen)Scheibe, aus der ein mächtiger Strom sich in die untere, ganz schwarze Bildhälfte ergiesst und dort auf eine liegende Gestalt mit blauem Unterkörper und weissem Oberkörper auftrifft. Das gleiche Gelb, welches die Spitze des Stromes kennzeichnet, findet sich in reiner Form als Körper der zweiten liegenden Gestalt, des Kindes, dessen Gesicht das Grün der Himmelswolken wieder aufnimmt, dessen Mund rot, das eine Auge gelb, das andere weiss ist. Der ganze Raum des Himmels aber wird überzogen von farbigen Kreisen wie bunten Ballonen. Nicht die Menschwerdung des Gottessohnes, sondern der Ursprung des Menschen als Emanation aus der göttlichen Liebe in die Konkretion des Irdischen wird hier in symbolischer Weise sichtbar gemacht.

Das Rot der menschlichen Gesichter der Gestalten, die diesem Vorgang beiwohnen, erinnert an das Rot der Frauengesichter auf dem Bild der Begegnung von Maria und Elisabeth im Halbrund über der Eingangstüre, das Weiss der liegenden Gestalt an das vergeistigte Weiss des verklärten Jesus im grossen

Läuterung und Verklärung

Wer mit den Werken Ferdinand Gehrs nur ein wenig vertraut ist, denkt dabei unwillkürlich an die vielen grossen und unvergesslichen Gestaltungen, die in den nach folgenden Jahrzehnten seines Wirkens entstanden sind, vom Hohepriesterlichen Gebet in der Marienkirche von Olten von 1953 bis zur äussersten Symbolisierung der Chorwand von St. Gerold im Grossen Walsertal (1966). Die Verklärung Jesu in der Butzkapelle steht demnach am Anfang dieser grossen Reihe!

Das Bild im Kirchenraum ist hier nicht mehr nur Schmuck oder Andachtsbild, es stellt nicht eine geschichtliche Szene zur Erinnerung dar, sondern vergegenwärtigt sie als wirkendes Mysterium.

Das Thema der Verklärung Jesu auf Tabor nach Markus 9,29 und den parallelen Berichten bei Matthäus und Lukas wird in der Neuzeit eher selten dargestellt. Umso mehr ist es auffällig und bisher noch zu wenig gewürdigt, dass es von Gehr in dieser Grösse in den Mittelpunkt gerückt wird. Wir können heute nur noch ahnen, welche Gedanken und Meditationen den gläubigen Menschen Gehr in der bedrängenden Stimmung vor Ausbruch des 2.

Verklärungsbild.

Noch deutlicher, in den zeichnerischen Mitteln noch reduzierter, stehen im kleinen Fresko «Mann — Frau — Gott» die zwei nur angedeuteten Menschen mit den rotbraunen Köpfen, der Mann gelb, die Frau rosa vor der rein weissen Wolke Gottes als dem reinen Licht und nicht mehr Gestaltbaren. Im Vergleich mit diesen Visionen und der Formensprache, die mit aller Maltradition im kunsthandwerklichen Sinne bricht, muten die Bilder der Butzer Weihnachtsgeschichte naiv und brav an — Gehr hatte ein feines Gespür, was er den Besuchern zumuten konnte und doch deuten die Gesichter der Frauen und vor allem das Weiss der Verklärung darauf hin, dass er versuchte, seine Visionen in die verständlichere Form der traditionellen Erzählung hineinzunehmen.

Es sei dem Leser überlassen, bei einem gelegentlichen Besuch sich hinweisen zu lassen zum Krippenbild von von dort hinüber zu Flucht nach Ägypten im dritten Bild.

Das theologisch Neue und auch — wie mir scheint — bis heute nicht immer voll Erkannte liegt darum auch nicht im Stil der erzählenden Bilder zur Weihnachtsgeschichte (zu der auch die Begegnung von Maria und Elisabeth im Feld über der Eingangstüre gehört), sondern in Programm und Konzeption der ganzen Ausmalung und ihrer Ausrichtung auf die Fresken, welche die grosse Ostwand bestimmen: Das Fegefeuer in der kleinen Apsis und die monumentale Verkündigung. Von der Bedeutung, die der Architekt Scheier dieser Wand zugedacht hatte, habe ich oben schon gesprochen. Ihr soll der dritte Abschnitt dieser Hinführung gewidmet sein.

Weltkriegs zu diesem Bild geführt haben. Es gibt dazu auch einen Holzschnitt und vor allem nochmals eine grosse Gestaltung in der Kirche von Niedererlinsbach bei Aarau; eine Verklärung findet sich auch im Chor der Kirche Felix und Regula in Zürich (1951-55).

Anders als in der westlichen Kirche hat die Verklärung jedoch in der byzantinischen Tradition ihren festen und tiefen Platz; ihr Tag am 6. August gehört zu den zwölf grossen Festen des Kirchenjahres. Wenn ich der ikonographischen Darstellung und dem theologischen Gehalt dieser Darstellungen etwas nachgehe, tue ich es in der Überzeugung, dass in diesem Rahmen die Fresken Gehrs eine weitere und tiefe Dimension erhalten.

Im Neuen Testament zeigt die Szene der Verklärung Jesu zwischen Moses und Elias als Vertreter von Gesetz und Propheten auf dem Tabor, dass Jesus der Messias und Gottessohn ist; und diese Offenbarung ergeht an drei auserwählte Jünger.

In der spätantiken Zeit, also im 6. und 7. Jahrhundert, wurde dieser Bericht einige Male — wie es scheint, unter dem grossen Kaiser Justinian — zum

Hauptthema in Apsiden von Grosskirchen gewählt. Ausgangspunkt war die Verklärungskirche auf dem Tabor; eine berühmte Darstellung findet sich in der Marienkirche im Katharinenkloster auf dem Sinai. Auch in Italien entstanden einige Darstellungen; erhalten ist das riesige Mosaik von Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. In einer gewaltigen Apsis erscheint Christus nicht als Gestalt im weissen Strahlenkleid, sondern als Symbol in Form eines Kreuzes auf blauem Sternenhimmel im Medaillon zwischen Moses und dem Propheten in der oberen Hälfte; die untere nimmt ein Paradiesgarten ein, in welchem die drei Zeugen als weisse Schafe stehen. Darunter wird die Darstellung abgeschlossen durch den Titularheiligen, der einen Fries von Schafen anführt: Der Bischof führt seine Gemeinde in die Verklärungsvision hinein.

Damit ist auch schon angedeutet, welche Bedeutung die Wahl des Verklärungsmotivs in dieser Zeit und für die Spiritualität der Ostkirche annimmt. Die grossen theologischen Auseinandersetzungen der Kirche der Spätantike entzündeten sich an der Frage über die Gottessohnschaft und die physische

Natur Jesu. Ein tiefes Erleben der geistigen Welt, welche die Materie durchstrahlt, verbindet sich mit den Strömungen der neuplatonischen Philosophie. Dies prägt von da die ostkirchliche Spiritualität. Nicht so sehr die Betonung des Leidens, das «Elend des Fleisches», sondern die Anwesenheit oder Erfahrbarkeit des Göttlichen in der Gegenwart und im Leibe wird vom Gläubigen gesucht." Im lateinischen Westen wird die Verklärung in erster Linie im Zusammenhang mit der Passion und dem siegreichen Kreuz gedeutet: Jesus zeigt sich auf Tabor als der wahre Messias, sein Kreuzestod ist unsere Erlösung. Die Ostkirche erlebt jedoch die Verklärung viel mehr in der Verbindung mit der Menschwerdung als Durchscheinen der geistigen Herrlichkeit, als Urbild des Angekommenseins oder aber als Ausblick auf die künftige Auferstehung von den Toten; das Nachsinnen über die Inkarnation des Immateriellen in Gottes Sohn bis zum siegreichen Durchbruch der geistigen Kraft, welche die Materie durchstrahlt, verbindet sich mit dem Nachstreben und geistigen Nacherleben des betrachtenden Menschen.

Östliche Spiritualität

So gehören die Darstellungen der Verklärung zum Bilderschatz der byzantinischen Buchmalerei, ja, das Ereignis wird für die ostkirchlichen Theologen und Buchillustratoren geradezu zu einem Hauptthema. Sein mystischer und überirdischer Charakter steigert sich zum Erleben des geheimnisvollen Taborlichts, dem Vorbild des Goldhintergrunds in der religiösen Malerei. In ihr wird die Doxa, die Herrlichkeit Gottes, zum glänzenden Symbol. Dieses göttliche Licht fällt von oben durch die Kuppel ins byzantinische Gotteshaus, im Gottesdienst wird es gefeiert. «In unzähligen Variationen gibt die östliche Festliturgie der Freude über die Verherrlichung des Erlösers und über die Offenbarung des geheimnisvollen ,unerschaffenen Lichtes, das in der orthodoxen Mystik eine bedeutende Rolle spielt, Ausdruck».16 Jeder Gläubige sucht seinen Anteil, auf das tiefste Erleben aber bereitet sich der Mönch in strengen Übungen vor, um in «dreissig Stufen» der

inneren Vollkommenheit aufzusteigen zur Schau des Verklärten. So gilt auch der Mönchsberg Athos im Norden Griechenlands als Berg der Verklärung. Den Gipfel der über 2000 Meter aus dem Meer aufragenden Pyramide krönt eine Metamorphosis-Kapelle; zu ihr strömen in der Nacht zum 6. August die Frommen, um dort im Aufstrahlen der Sonne über dem östlichen Meer den Aufgang des himmlischen Lichtes zu erleben."

Der griechische Ausdruck «Metamorphosis» für die Verklärung wirft ein verstehendes Licht auf das Geheimnis. Metamorphosis hat im Unterschied zu unserem Wort zunächst einen durchaus profanen, ja sogar physikalischen Sinn, denn es bedeutet Umgestaltung einer Struktur, Verwandlung und Läuterung zur eigentlichen Gestalt, so wie die Materie zum klaren Kristall wird, wie sich aus der Puppe der Schmetterling entfaltet.

Das Verklärungsfresko

Doch kehren wir nach diesem Umweg in die Spätantike und byzantinische Spiritualität wieder zurück vor das Metamorphosis-Bild in der Butzkapelle. Ein tiefer Sinn enthüllt sich mit einem Mal aus dem Hintereinander von Weihnachtstrilogie und Metamorphosis, von Menschwerdung, Läuterung und Verwandlung; und unübersehbar als Wegweiser steht dazwischen die deutende Gestalt des Johannes: der Täufer als Urbild des Asketen.

Im Verklärungsbild selbst tritt Christus aus der vertrauten Verbindung mit den alttestamentlichen Gottesmännern und aus der (im Kreis angedeuteten) Mandorla heraus auf uns zu. Die Gegenwart des Göttlichen — in der späteren byzantinischen Malerei als Goldgrund, der alle Figuren umfasst — ist symbolisch zu sehen «in der gelb-weißen Mittagwolke, dem Sinnbild der insich ruhenden göttlichen

Majestät». Befremdlich und «unnatürlich» wirkt auf den Betrachter zunächst das absolut weisse Antlitz des Verklärten in starkem Gegensatz zu den roten Gesichtern der alttestamentlichen Gottesmänner. Gerade dies aber hat eine tiefe malerisch-symbolische Bedeutung, denn im absoluten Weiss erstrahlt das absolute Licht der Gottheit; durch die Verbindung mit dem glutvollen Rot der Liebe erstrahlt daraus das Gelb, welches unser Auge und Herz erfreut.²¹ Im theologischen Sinn erweist sich Gehr so als «spätantik — byzantinisch», nicht im Sinne von Goldgrund und kostbarer Repräsentationskunst, sondern in seinem religiösen Erleben und Deuten. Dazu gehört auch seine vollständige Flächigkeit, Unperspektivität, damit verbunden auch, dass die Schatten, welche das äussere Licht an den Gegenständen erzeugt, in seinen Bildern nirgends erscheinen, weil alles in einem inneren, reinen, geisti-

gen Licht erstrahlt. Von hier aus öffnet sich ein überraschender Weg zur Wunderwelt seiner «weltlichen» Blumenbilder!

Doch zurück zur Darstellung der Verklärung in der Antoniuskapelle: Die drei Apostel, welche üblicherweise zu Füßen der drei Verklärten liegen oder kauern, entfalten ein fast «modernes» Eigenleben. Interessiert und beobachtend steht Petrus dem Geschehen gegenüber, Zweifel über das Geschaute oder auch Überwältigtsein sehen wir bei Jakobus,

der am Boden abgewendet kauert, und fragende Vergewisserung, aber auch Hingegebenheit spricht aus dem dritten, Johannes. Sie haben Anteil an der gesteigerten Intensität eines übermenschlichen Erlebens und dramatischen Ernstes, welche die expressiven Gesichter der Gottesmänner ausdrücken. Damit kommt ein dramatischer Zug in die Darstellung hinein: weder blosses Bibelzitat als Nacherzählung noch mystische Ikone, sondern Gegenüberstellung und innere Auseinandersetzung.

Das Fegefeuer

In diese Bezogenheit von Inkarnation und Verklärung/Metamorphosis hinein gehört auch die Darstellung des Fegefeuers im dunklen Rund der Apsis. Unter der blauen Himmelskuppe öffnet sich ein zweites, dunkles Gewölbe: In zwei Reihen stehen vor braunrotem Hintergrund, eingeschlossen in spitzbogige Kammern, die Toten. Nur das fahle Gelb von Antlitz und Gliedern der Gestalten sticht hervor, erzeugt einen beklemmenden Eindruck. Das Ungewöhnliche dieser Gehr'schen Vision des Fegefeuers ist schon immer aufgefallen: Nichts von der

drastischen Gewaltigkeit einer mittelalterlichen Folterkammer, kein Drohen teuflischer Gesellen, sondern die furchtbare Vereinsamung, das seelische Leiden als Zustand! Aus dem Zusammenhang mit der Inkarnation wird dieses Eingeschlossensein der Toten in die schwarzen Strukturen der Materie zum Hilferuf seelisch Gepeinigter, die auf den rettenden Engel warten, eine Vorstellung, die viel verhaltener, aber darum umso direkter erlebbar und nachvollziehbar ist.

Zusammenfassung

Im frommen Gedenken und Beten der einfachen Menschen für die «Armen Seelen» schwingt doch noch vor aller Theologie die Erfahrung mit, wie tief und eng der Mensch sich als Kreatur in der Auseinandersetzung mit dieser Welt, in der Härte und Verhärtung das Leben verbunden hat mit einer Umgebung, aus der ihn der Tod herausholt, aber doch nicht befreit. Darum scheint mir auch heute noch die Botschaft, die Ferdinand Gehr in diesem Bild verkündet, ganz eingestellt auf die schlichte Erfahrung der heutigen Menschen, denn sie erschreckt uns nicht mit Höllenängsten, macht andererseits doch Not und Schicksal unserer Inkarnation deutlich. So ist sie von einer Weite des theologischen Gedankens, die im Symbol alles Zeitgebundene der malerischen Gestaltung übersteigt.

Der grosse Zusammenhang wird in einem letzten Detail deutlich: Unter einem Halbrund über der Tür war der Besucher schon eingetreten in den Kapellraum: Die Begegnung der beiden schwangeren Frauen Maria und Elisabeth ist der erste Akt dieses Mysteriengeschehens der Inkarnation. Gesicht und Hände der Frauen sind in einem zunächst befremdenden irdischen Braun gehalten – ein Braun, das dann im Halbrund des Fegefeuers sich voll entfaltet –, ihre Gestalten aber werden umflossen vom klaren Goldgelb, das in der göttlichen Wolke über Jesus im Verklärungsbild wieder aufscheint. Auch darin kündet sich an, was in den Siebziger Jahren die unvergleichliche Gesamtkunst Gehrs ausmacht, der nicht mehr einzelne Bilder als Objekte dem Betrachter vor Augen stellt, sondern die (Beton) Architektur der Kirchen und öffentlichen Gebäude durch seine Farbgebung auflöst zu einem Ort der Bewegung und Begegnung, ihn gleichsam heiligt durch die Farbe und Form und so die Seele des Besuchers unwillkürlich durch das Gebäude führt.