

Eine unbekannte Ölskizze Cosmas Damian Asams für die Kuppel der Dreifaltigkeitskirche in München

Von Georg Paula

Bruno Bushart zum 70. Geburtstag

Ölskizzen deutscher und österreichischer Freskantens des 18. Jahrhunderts hatten a priori eine zweifache Funktion: einerseits als erster farbiger und bildmäßiger Versuch, das Thema eines Deckengemäldes zu erfassen und in den Griff zu bekommen, andererseits als Vorlage bzw. Anschauungsmaterial für den Auftraggeber und zugleich als Grundlage für einen künftigen Kontrakt¹. Schon bald entwickelten sie sich aber zu autonomen, die traditionellen Bildgattungen dieser Zeit an Spontaneität und Impulsivität weit übertreffenden Kunstwerken², die nicht nur von den Auftraggebern selbst³ als Sammelobjekte angesehen wurden, sondern auch von Künstlerkollegen zum Studium und zur eigenen Inspiration⁴ begehrt waren. Dieser Sonderstatus, den der gemalte Entwurf von Anfang an besaß, war sicherlich mit ausschlaggebend dafür, daß man sich noch heute in zahlreichen Sammlungen ein aufschlußreiches Bild von den „ersten Gedanken“ eines Freskantens und – bei der in großen monographischen Ausstellungen fast schon üblichen Zuhilfenahme der modernen Fotografie⁵ – ihrer (meist geänderten) Umsetzung in das große Format an Gewölben und Wänden von Schlössern und Kirchen machen kann.

¹ Bärbel Hamacher, Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts, München 1987.

² Bruno Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1950, S. 145 ff. – Ders., Entwurf und Ausführung in der bayerischen Rokokomalerei, in: Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, Beiträge zum internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 24. bis 26. Juni 1985, S. 257 ff.

³ Genannt seien hier nur die großen Entwürfe Martin Knollers für die Fresken der Abteikirche in Neresheim (1770 ff.), die sich noch heute im Besitz des Klosters befinden. Vgl. Bruno Bushart, Martin Knoller – Der Freskant, in: Die Abteikirche Neresheim, Neresheim 1975, S. 353 ff.

⁴ Vgl. dazu Johann Evangelist Holzers Ölskizze von 1737 für das große Kuppelfresko der Klosterkirche in Münsterschwarzach, die Matthäus Günther 1740 erwarb und ihm 1759 als Vorlage zur Konzeption seiner Kuppel in Rott a. Inn diente.

Literatur: Matthäus Günther, 1705–1788, Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, München 1988 (= Katalog der Ausstellung in Augsburg 1988).

⁵ Vgl. die Ausstellung 1988 in Augsburg anlässlich des 200. Todesjahrs von Matthäus Günther, wo beispielhaft Entwurf und Ausführung nebeneinander gezeigt wurden.

Einen etwas ungewöhnlichen Aufbewahrungsort und eine gewiß in dieser Art nicht allzu häufige Wiederverwendung hat jener kreisrunde, 144 cm⁶ durchmessende und mit Ölfarben auf Leinwand gemalte Bozzetto (Abb. 24) gefunden, der umgeben von zarten Stukkaturen im Chor der 1713 errichteten Friedhofskirche St. Patrizius in Wettenhausen (Gem. Kammeltal, Lkr. Günzburg) die Rolle eines Deckenbildes übernimmt⁷. Daß er keinesfalls zur ursprünglichen Ausstattung gehört haben kann, bestätigen sowohl der Abstand zu dem festen Stuckrahmen und die Spuren eines Freskos, die man bei der letzten Innenrestaurierung 1983/84 fand⁸, als auch seine Identifizierung als Vorstufe zu dem Kuppelfresko Cosmas Damian Asams (1686–1739)⁹ von 1714/15 in der Münchener Dreifaltigkeitskirche¹⁰ (Abb. 25) eindeutig. Vermutlich wurde er Mitte des 19. Jahrhunderts nach der Beseitigung eines erheblichen Wasserschadens¹¹ über dem Presbyterium in die Decke eingelassen. Wie er nach Wettenhausen gekommen sein könnte, bleibt allerdings ein Rätsel¹².

⁶ Ohne Rahmen. Breite des Rahmens 4 cm.

⁷ Vgl. Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, München 1989, S. 1087.

⁸ Freundliche Mitteilung von Restaurator Severin Walter, Augsburg.

⁹ Bruno Bushart/Bernhard Rupprecht, Cosmas Damian Asam 1686–1739, Leben und Werk, München 1986 (= Katalog der Ausstellung in Aldersbach 1986).

¹⁰ Zu den Fresken vgl. vor allem Hermann Bauer/Bernhard Rupprecht, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 3, München 1987, S. 19ff.

¹¹ Staatsarchiv Neuburg a. d. Donau, Abgabe Landbauamt Augsburg 1965, Nr. 372, Wettenhausen, Gottesackerkirche 1846–1887:

Schreiben des kath. Pfarramts Wettenhausen vom 3. April 1846 an die königliche Baudirektion in Dillingen a. d. Donau, daß „durch schriftliche Anzeige vom 24ten Juli 1845... das k. Pfarramt der k. Bauinspektion Notiz gegeben (habe) ... bezüglich der ... erforderlichen Reparatur an der Dachung der hiesigen Gottesacker-Kirche, wenn nicht der schon sichtbare bedeutende Schaden immer mehr um sich greifen soll.“ Es sei „Gefahr im Verzug, indem die Beschädigung nach innen und außen derart bedenklich sich gestaltet, daß durch einen bald zu befürchtenden theilweisen Einsturz an der südwestlichen Seite, bei den täglich vorkommenden Besuchern des Friedhofs, ... sogar Menschenleben gefährdet erscheinen.“

Auf dem gleichen Schreiben vermerkt das Bauamt am 27. April 1846, daß an den Maurermeister von Ichenhausen „hiermit der Auftrag (ergehe), die bemelte mündlich angeordnete Unterstützung des Daches ober dem Presbyterium der Gottesackerkirche zu Wettenhausen unverzüglich vornehmen zu lassen und einen Kostenvoranschlag über die Gestaltung eines neuen Gradsparens und die Ergänzung des fehlenden Balkens auf diesem Dach in möglicher Bälde bei an unterfertigter kgl. Bau-Inspektion vorzulegen.“

Eine Durchsicht der übrigen diesbezüglichen Archivalien in Neuburg a. d. Donau brachte leider keine weiteren Ergebnisse. Die Hinweise auf diese Archivalien verdanke ich Klaus Kraft und vor allem Karl Kosel, der inzwischen unabhängig von mir die Ölskizze ebenfalls als Werk Cosmas Damian Asams erkannte und damit die Richtigkeit meiner Zuschreibung bestätigte.

¹² Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Bozzetto durch einen der Wettenhausener Pfarrherrn angekauft wurde. Als besonders kunstsinnig erwies sich Pfarrer Johann Georg Mayr (gest. 1866), der 1851 den Kalvarienberg stiftete und dafür zwei bemerkenswerte Epitaphien des 16. Jahrhunderts aus dem abgebrochenen Kloster Fultenbach (Lkr. Dillingen a. d. Donau) erwarb.

Dargestellt ist die Verherrlichung der Heiligsten Dreifaltigkeit. Die spiralförmig sich nach oben zur Bildmitte hin schraubende Komposition beginnt der Hauptansicht gegenüber mit der Entrückung des Elias (Abb. 26). Frontal zum Betrachter gerichtet steht der in ein braun-goldenes, kuttenartiges Gewand gehüllte Prophet mit weit ausgebreiteten Armen in einem geräumigen Wagen, der von zwei weißen, auf den dunklen Wolkenballen vehement nach vorne preschenden Rössern gezogen wird. Daneben flattert der Mantel, den er zurückläßt, heftig im Wind. Auf der anderen Seite des Wagens bilden achsial dazu gedreht eine weibliche Heilige und zwei Bischöfe in ihren prächtigen Ornaten eine in sich geschlossene, dreiecksförmige Figurengruppe¹³, die von zwei Engeln (links mit Palmzweig und Kranz, rechts mit Blumengebinde) flankiert wird. Neben dem rechten Engel sind Adam und Eva auf die Knie gesunken und beten inbrünstig das mächtige Kreuz der Erlösung an¹⁴, das eine Engelsschar mühsam stützt (Abb. 27). Im Vordergrund stürzt der hl. Michael, mit Flammenschwert und Rundschild¹⁵ bewaffnet, Luzifer und Verdammte in den Abgrund. Hinter ihm im obersten, mit Engeln und Putten dicht besetzten Himmelsbereich legt sich um die lichtüberstrahlte Gestalt Gottvaters und die Taube des Hl. Geistes bogenförmig das eigentliche Hauptzenarium. Zur Rechten Gottvaters thront auf einem dicken Wolkenkissen Christus, der wie in den Darstellungen der Parusie als der Verherrlichte in reines Weiß gekleidet ist. Er hat seine Arme zum Empfang Mariens ausgestreckt, die ihm von der gegenüberliegenden Seite her zusammen mit dem hl. Joseph und der hl. Theresia von Avila¹⁶ entgegeneilt. Das Haupt der Jungfrau Maria ist sternenumkränzt, sie hält in der Rechten ein Zepter und trägt die für sie üblichen blauen und weißen Gewänder. Den Fuß hat sie als Zeichen der Immaculata auf die Mondsichel gesetzt. Während ein Putto mit Lilien zu Füßen des hl. Joseph¹⁷ diesen als Begleiter Mariens auf ihrem irdischen Lebensweg ausweist, veranschaulichen Plazierung, Gebärden und das fast zeremonielle Geleit Christus und Maria als Bräutigam und Braut im Himmel. Zwischen den beiden Polen

¹³ Im Fresko (Abb. 29) als die hll. Maximilian (links), Benno (Mitte) und Kunigunde identifiziert. Vgl. Bauer/Rupprecht, a. a. O., S. 28.

¹⁴ Das Kreuz dürfte in Francesco Trevisanis Fresko von etwa 1700 in der römischen Kirche S. Silvestro in Capite seinen Vorläufer haben. Vgl. Helene Trottmann, Cosmas Damian Asam 1686–1739, Tradition und Invention im malerischen Werk, Nürnberg 1986, Abb. 71.

¹⁵ Das Marienmonogramm darauf ist wohl als Hinweis auf jene Stelle in der Apokalypse des Johannes zu werten, der zufolge der Erzengel die Frau mit dem Kinde befreit, indem er den einen Drachen tötet (Apok. 12, 7–8) und den anderen Drachen in den Abgrund stürzt (Apok. 20, 2–3). Asam schafft dadurch einen unmittelbaren Bezug zur Immaculata schräg daneben. Die Figur des hl. Michael taucht gleichgeartet bereits 1715 im Engelssturz des Hochaltarblatts in der Benediktinerklosterkirche von Metten wieder auf. Vgl. Bushart/Rupprecht, a. a. O., S. 45 Abb. 2.

¹⁶ Sie trägt den Habit der Karmelitinnen und drückt mit der Linken ein Herz an die Brust. Über ihr ein Engel mit einem Kranz roter Rosen. Vgl. auch Bauer/Rupprecht, a. a. O., S. 22.

¹⁷ Über sein Haupt hält ein Engel einen Kranz weißer Rosen.

schwinger Engel Rauchfässer zur Verehrung der Trinität, unterhalb Mariens und der hl. Theresia veranstalten sie ein Konzert. Rechts davon riegeln zwei kraftvolle Engel die idyllische Szene gegen den dramatischen Versuch eines weiteren Engels ab, mit einem Feuerschwert die Seligen von den Verdammten zu trennen.

Asam beschreibt mit flüchtig skizzierenden, doch stets sicheren Pinselstrichen, die alle charakteristischen Züge seiner Leinwandmalerei tragen¹⁸, detailliert das überirdische Geschehen. Indem er die vorwiegend bräunliche Farbgebung, die lediglich in den Gewändern akzentuierend durch blaue, rötliche und goldene Töne unterbrochen und aufgelockert wird, von außen nach innen reduziert und aufhellt, indem er Licht und Schatten gezielt verteilt, treten die Hauptfiguren plastisch in den Vordergrund. Gleichzeitig entwickelt sich ein sogartiger, in der zentralen Gestalt Gottvaters kulminierender Tiefenzug, der aber durch die extreme Untersicht¹⁹, durch den „Sturzflug“ der göttlichen Person ebenso wie durch die breite Frontalität des Wagens des Propheten Elias in eine gegenläufige, aus dem Bild herausführende Bewegung versetzt wird. Auf diese Weise entstehen auf begrenztem Raum bildimmanente Spannungsfelder, die dem Tondo eine Lebendigkeit und Wirkungskraft verleihen, wie man sie erst von der Hochblüte der süddeutschen Ölskizze in der Jahrhundertmitte her kennt.

Neben augenfälligen Übereinstimmungen mit der Kuppel (Abb. 24/25) – der identischen thematischen Ausformung, der bewußt eingesetzten Hell-Dunkel-Kontrastierung und der Verteilung der szenisch relevanten Personen, ihrer farblichen Hervorhebung sowie ihrer kompositorischen Zuordnung – weicht das Gemälde doch in wesentlichen Punkten davon ab. Asam sah sich durch vier große Rechteckfenster gezwungen, die großfigurigen Szenen entsprechend den vier Kreuzarmen der Kirche am Kuppelfuß über den Bögen der Längs- und Quertonnen zu verteilen und die übrigen Figurengruppen in konzentrischen Kreisen übereinander zu staffeln und zum Mittelpunkt der Kuppel hin stark zu verkleinern. Außerdem verzichtete er auf Durchblicke in terrestrische Zonen und malte einen reinen, dicht bevölkerten Heiligenhimmel²⁰. Im Gegensatz zu

¹⁸ Auch die Figurencharakterisierung deckt sich mit seinen späteren Arbeiten. Vgl. vor allem die Engel des Konzerts.

¹⁹ Bereits Erika Hanfstaengl hat auf die motivische Parallele zu Michelangelos Gottvater im Fresko der Sixtinischen Kapelle (Gott scheidet Wasser und Erde) hingewiesen. Vgl. Erika Hanfstaengl, Cosmas Damian Asam, München 1939, S. 32.

²⁰ Im Fresko ist das erste Menschenpaar neben Michael ganz an den rechten Rand des Zwickels gedrängt (seltsamerweise wird es bei Bauer/Rupprecht, a.a.O., mit keinem Wort erwähnt). An die ursprünglich vorgesehene Stelle tritt eine Darstellung der Caritas, die Matthäus Günther 1737 als Vorlage für eine Kartusche im nördlichen Querschiff der Klosterkirche Rottenbuch gedient haben dürfte. Vgl. dazu Georg Paula, Zwei unveröffentlichte Entwürfe von Matthäus Günther, Ein Beitrag zur Holzer-Rezeption im 18. Jahrhundert, in: *Ars Bavarica* 47/48, 1987, S. 69ff. mit Abb.

der daraus resultierenden Unübersichtlichkeit wirkt der Bozzetto viel freier und gelöster von kompositorischen Zwängen, das Zu- und Nebeneinander der Figuren ist lockerer, ihre Beziehungen untereinander sind weniger latent und verschwinden kaum wie in der Kuppel in der Masse der Körper. Gerade diese Freiheit, die die Skizze besonders in den peripheren Bereichen auszeichnet, weicht in der Ausführung einer Dichte und Enge, die durch Stuckkartuschen mit Emblemen und durch das Einbringen zahlreicher lokalhistorischer Aspekte noch zusätzlich gesteigert wird. So behalten zwar die Trias mit den beiden Engeln im Westen (Abb. 26/29) und der Kampf des hl. Michael neben dem dominanten Kruzifix im Norden (Abb. 25/27) – wenn auch in eine Fülle sekundärer Figuren eingebunden – ihren Solitärcharakter, doch der einstige Impetus des Elias im Gemälde ist im südlichen Abschnitt des Gewölbes durch die räumliche Beschränkung und die dadurch bedingte Drehung des Gespanns zum müden Gestus eines gemächlich in seinem Muschelwagen dahinfahrenden, älteren Herrn²¹ erschläfft, dessen scheuende Pferde nur noch zwei wohlgerundete Engel erschrecken können (Abb. 28). Waren all diese Einzelszenen im Entwurf wenigstens in den Grundzügen vorgeprägt, konzipierte Asam die Versammlung der Heiligen²² im östlichen Kuppelzwickel völlig unabhängig davon und fügte sie komplikationslos der Gesamtkomposition ein.

An dieser Stelle hat man sich nach einer möglichst genauen Datierung des Tondo zu fragen. Dazu soll nicht zuletzt ein Abriß der Entstehungsgeschichte der Münchener Dreifaltigkeitskirche dienen²³:

Nachdem am 2. Juli 1704 die bayerische Armee unter Graf Arco am Schellenberg bei Donauwörth geschlagen worden war und sich damit das Schicksal Kurfürst Max Emanuels im Spanischen Erbfolgekrieg entscheidend zu seinen Ungunsten gewendet hatte, war dieser kaum mehr in der Lage, das Land vor den feindlichen Truppen des Herzogs von Marlborough und Ludwigs von Baden zu schützen. Da selbst die Residenzstadt München Plünderung und Brandschatzung fürchten mußte, versammelten sich noch am 17. des gleichen Monats²⁴ die Vertreter der drei Stände in der Frauenkirche und gelobten –

²¹ Im Fresko erinnerte sich Asam offenbar an die Darstellung des Elias auf einer (heute in Windsor aufbewahrten) Zeichnung von Luigi Garzi (1638–1721), die ihm in dieser Situation sehr gelegen gekommen sein dürfte. Vgl. Helene Trottmann, a. a. O., S. 39 und Abb. 72/73.

²² Neben dem hl. Petrus die hll. Cosmas (als Selbstporträt Asams angesehen) und Damian als Patrone der Ärzte, die hll. Ignatius von Loyola, Augustinus, Kajetan von Thiene und Franziskus als Vertreter der wichtigsten, im frühen 18. Jahrhundert in München ansässigen Orden sowie die Pestheiligen Rochus und Sebastian.

²³ Literatur: Karl-Ludwig Lippert, Giovanni Antonio Viscardi 1645–1713, München 1969. – Friedrich Naab, Dreifaltigkeitskirche, in: Norbert Lieb/Heinz Jürgen Sauermost, Münchens Kirchen, München 1973, S. 135ff.

²⁴ Bei Lippert, a. a. O., S. 29, das Datum 17. Dezember 1704. Ebenso unrichtig die Angabe „17. Mai 1704“ in der historischen Übersicht bei Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135. Vgl. auch

angeregt von Visionen der Bürgerstochter Anna Maria Lindmayr – im Namen von Klerus, Adel und Bürgerschaft „zur größeren Verehrung der Allerheiligsten Dreifaltigkeit eine Kirche mit mehreren Altären allhier in unserer Stadt aufzubauen zu lassen“²⁵. Während der Entschluß schnell gefaßt war, dauerte es geraume Zeit, bis man genügend Geld gesammelt, den richtigen Ort zur Verwirklichung des anspruchsvollen Projekts gefunden und die komplizierte Planungsphase abgeschlossen hatte²⁶.

Bereits am 3. Februar 1705 wird vorgeschlagen, den Neubau anstelle der kleinen St.-Anna-Kirche beim Salesianerinnenkloster (in der heutigen Hotterstraße) zu errichten, worauf man den kurfürstlichen Hofbaumeister Giovanni Antonio Viscardi mit der Planung beauftragt und dieser noch im Februar/März ein erstes „Modell“ und einen Überschlag liefert. Eine am 31. März eingesetzte Baukommission zieht im Sommer ein Alternativprojekt bei den Augustinern gegenüber dem Turm von St. Michael in Erwägung. Dieser Standort scheidet aber am Einspruch der Jesuiten vom 5. Januar 1706 ebenso wie die Überlegung, die Kirche am anderen Ende des Augustinerstocks an der Schöfflergasse bauen zu lassen²⁷. Hier legen die Dekane von Frauenkirche und St. Peter, die pfarrechtliche Privilegien gefährdet sehen, ihr Veto ein²⁸.

Diese Rückschläge waren vermutlich für die darauf folgende, mehrjährige Unterbrechung der Planung verantwortlich. Erst 1709 gerät sie wieder in Bewegung, als der Münchener Ratsherr Alexander Sutor sein Haus an der Ecke Sendlinger Gasse/Dultgasse anbietet. Die Vermessung des Anwesens am 3. April ergibt jedoch einen zu schmalen Platz für die Kirche. Auch spricht sich Viscardi in einem Gutachten gegen diese Ortswahl aus²⁹ und reicht dafür Situationspläne des Seifensiederhauses und des Engpacherschen Anwesens in der Sendlinger Gasse sowie des Salzstadels in der Kreuzgasse (heute Promenadeplatz) ein.

Am 18. Oktober 1710³⁰ teilen die Vertreter der Landschaft der Administration den Beschluß mit, die Hl.-Geist-Kirche abzubrechen und an ihrer Stelle die Dreifaltigkeitskirche zu erbauen, die wenig später auf Wunsch Kaiser Josephs I. mit der beabsichtigten Neugründung eines Karmelitinnenklosters verbunden

Hans Ramisch, Dreifaltigkeitskirche in München (= KKF Nr. 27), 3. Auflage, München/Zürich 1986.

²⁵ Zit. nach Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135.

²⁶ Die folgende Chronologie nach Lippert, a. a. O., S. 29ff. und nach Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135f.

²⁷ Beschluß vom 18. April 1706. Vgl. Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135.

²⁸ Nachdem der Bischöfliche Konsens am 9. August 1706 erneut verweigert wurde, gab man dieses Projekt auf. Vgl. Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135.

²⁹ Da u. a. die Gegend wegen der Dulten, Märkte und Bräuhäuser zu unruhig sei. Vgl. Lippert, a. a. O., S. 29.

³⁰ Vgl. Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135; nicht bei Lippert, a. a. O.

werden soll³¹. Ein Gesuch³² des Hofkaplans Franz Witherer³³ an die gleiche Behörde, statt dessen die Lorenzkirche beim Alten Hof umzubauen, findet keine Zustimmung. Vielmehr einigt man sich am 30. Dezember³⁴ darauf, die Hl.-Geist-Kirche nur umzugestalten und von Viscardi Risse dafür ausarbeiten zu lassen.

Diese liegen am 14. März des folgenden Jahres vor, doch die Weigerung der Spitalverwaltung und des Rats vom 26. März bzw. 15. April, mit den Arbeiten zu beginnen, bevor die Finanzierung des Projekts gesichert ist, verhindert ihre Ausführung. Daraufhin gibt die Landschaft am 11. Mai ihre Einwilligung zum Neubau der Dreifaltigkeitskirche bei dem Karmelitenkloster und weist am 19. Juni die Baukommission an, erneut Viscardi zuzuziehen, der am 6. August einen „neuen“ Grund- und Fassadenriß³⁵ vorlegt. Gleichzeitig wird der Ankauf des sog. Altomünsterschen Hauses, das seit 1708 Anna Maria Lindmayr gehörte, beschlossen und am 24. August beurkundet. Bereits vier Tage später beginnt man mit dem Abbruch. Am 4. September faßt die Kommission den Beschluß, zusätzlich das benachbarte Hiendl-Haus zu erwerben³⁶ und Viscardi mit der Oberbauleitung zu betrauen. Zur Aufführung werden der Stadtmaurermeister Johann Georg Ettenhofer und Stadtzimmermeister Georg Kiening bestellt. Am 2. Oktober wird Viscardi aufgefordert, einen Überschlag und weitere Pläne anzufertigen, u. a. habe er „ratione der Kuppel . . . eine Visier mit und ohne Kuppel zu machen“³⁷. Am 21. Oktober legen schließlich der Kaiserliche Administrator Graf Löwenstein und der Ettaler Abt Placidus Seitz den Grundstein.

³¹ Am 8. November 1710 unterrichtet der Kaiser die Administration von einem diesbezüglichen Antrag des Karmelitenprovinzials, was am 3. Dezember zum Protest von Landschaft und Rat gegen die Errichtung eines weiteren Klosters führt. Vgl. Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135; nicht bei Lippert, a. a. O.

³² Bei Lippert, a. a. O., S. 29, am 19. Oktober, dagegen bei Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135, erst am 19. Dezember eingereicht.

³³ Nach Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135; bei Lippert, a. a. O., S. 29, dagegen als Georg Wiedhofer bezeichnet.

³⁴ Nach Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135; bei Lippert, a. a. O., S. 30, dagegen das Datum 30. Oktober.

³⁵ Dieser Entwurf war für die Ausrichtung der Fassade nach Süden zum Promenadeplatz hin entscheidend.

³⁶ Am 18. September 1711 Abschluß des Kaufvertrags. Am 4. Oktober 1711 Auftrag zum Abbruch an Johann Georg Ettenhofer und Georg Kiening. Vgl. Lippert, a. a. O., S. 30; nicht bei Lieb/Sauermost., a. a. O.

³⁷ Zit. nach Lippert, a. a. O., S. 30. – Neben Viscardi wurde auch der Karmelitenbruder Dominikus Loiper beauftragt, Überschlüge für den Bau von Kirche und Kloster einzureichen. Loiper legte noch im gleichen Jahr neben Johann Jakob Herkommer Entwürfe zum Neubau der Klostergebäude in Ottobeuren vor.

Nachdem man sich noch am 14. Januar 1712³⁸ erneut an Viscardi mit der Bitte gewendet hatte, „das verträstete Modell oder endlichen nur ainen ferlässigen Riß“³⁹ zu liefern, erstattet die Baukommission am 2. April⁴⁰ an die Landschaft Bericht über sein Modell und den auf 24 000 fl. belaufenden Überschlag, regt aber an, in Anbetracht dieser hohen Kosten und nach Einwänden der Karmeliten selbst, auf die Kuppel zu verzichten. Schon am 7. dieses Monats ringen sich die Verantwortlichen jedoch zu dem Entschluß durch, nach dem bisherigen Modell mit der Kuppel weiterzubauen, zumal von der Kaiserlichen Administration Geld- und Materialhilfen zugesagt werden.

Obwohl bis Februar 1713⁴¹ der Kirchenbau bis zur angelegten Kuppel fortgeschritten ist, setzt der Tod Giovanni Antonio Viscardis am 9. September 1713 eine Zäsur. Zunächst ruht der Bau. Erst am 5. April 1714 ergeht ein abermaliges Ersuchen wegen der versprochenen Beihilfen, die, obgleich durch die Administration angewiesen, nur teilweise ausgeliefert werden⁴². Dennoch ermöglichen sie bis Juni eine Fertigstellung der Kuppel mit oktagonalem Turm und Zeltdach unter der Leitung von Henrico Zuccalli⁴³, so daß noch im Juli Johann Georg Bader⁴⁴ mit den Stukkaturen und im September Cosmas Damian Asam⁴⁵ mit den Fresken beginnen können.

Asam hatte seit seiner Geburt durch seine Mutter Maria Theresia, die die Tochter des am kurfürstlichen Hof beschäftigten Malers Nikolaus Prugger war, Beziehungen zu München gehabt⁴⁶. Zunächst wie die übrigen Familienmitglie-

³⁸ Das Datum bei Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135; nicht bei Lippert, a. a. O.

³⁹ Zit. nach Lieb/Sauermost, a. a. O., S. 135.

⁴⁰ Wie Anm. 30.

⁴¹ Bericht der Baukommission vom 3. Februar 1713. Vgl. Lippert, a. a. O., S. 31; nicht bei Lieb/Sauermost, a. a. O.

⁴² Vgl. Lippert, a. a. O., S. 31.

⁴³ Sabine Heym, Henrico Zuccalli (um 1642–1724), Der kurbayerische Hofbaumeister, München/Zürich 1984.

⁴⁴ Geb. 1675, gest. 1726. Vgl. Hugo Schnell/Uta Schedler, Lexikon der Wessobrunner, Künstler und Handwerker, München/Zürich 1988, S. 55.

⁴⁵ Asam erhält vom 24. September 1714 bis zum 28. August 1715 vier Abschlagszahlungen. Am 10. Dezember 1715 schreibt er abschließend: „Daß Ich Endtsunderschribner, von dem Edl: und Wohlwiss. Herrn Jo: Franz Mayr, dess Rhats, Burgern und Schönfärbern, auch wohlbestellten Commissario der neuen Heyl: Dreyfaltigkeit Khürchen in München, wegen der ausmahlung angezogener Khürchen, mit nur die letzt ausständige 45 f. seithin also die ehstwegen vellig pactierte 600 f. zwar ohne die versprochene und wohlverdiente besserung, rechtens und paar empfangen, bezeigt dise meine eigenhendige Unterschreib: und Färtigung, actum München den 10. Dezember Ao 1715 Cosmas Damian Asam, id est 45f.“ Zit. nach Bauer/Rupprecht, a. a. O., S. 20.

⁴⁶ Volker Liedke, Zur Genealogie der Künstlerfamilie Asam, in: Bushart/Rupprecht, a. a. O., S. 93 ff.

der in den Betrieb seines Vaters Georg Asam⁴⁷ integriert, ging er nach dessen Tod am 7. März 1711 nach Rom, um an der dortigen Accademia di San Luca die Wesenszüge der italienischen Malerei zu studieren. Welcher Erfolg ihm dabei beschieden war, verdeutlicht die Nachricht, daß er am 23. Mai 1713 den ersten Preis der ersten Malereiklasse gewonnen habe, der ihm zwei Tage später auf dem Kapitol feierlich in Anwesenheit von Papst Clemens XI. verliehen wurde⁴⁸. Das nächste gesicherte Datum in Asams Leben ist erst seine Signatur von 1714 im Kuppelfresko der Klosterkirche St. Jakobus d. Ä. von Ensdorf⁴⁹ (Abb. 30). Zieht man die lange Wegstrecke von Rom in die Oberpfalz und die damaligen Reisemöglichkeiten, vor allem aber die umfangreichen Vorarbeiten für eine derart großflächige Ausmalung sowohl an Ort und Stelle als auch in der Werkstatt⁵⁰ in Betracht, so kann sich Asam nicht mehr allzu lange in Rom aufgehalten haben. Auf seinem Weg nach Ensdorf machte er mit Sicherheit bei seiner Mutter, die in der Schwabinger Gasse in München ihren Witwensitz hatte, Zwischenstation. Bei dieser Gelegenheit dürfte Asam vom Stand des Neubaus der nahegelegenen Dreifaltigkeitskirche und vor allem von der für ihn sehr günstigen Stagnation nach dem Tod Viscardis im Herbst 1713 erfahren haben.

Zweierlei Gründe sprechen nun für eine Bewerbung Asams von Ensdorf aus: Erstens hatte er bereits den Zuschlag für die dortige Ausmalung bekommen, und die Zeit drängte, so daß er schon bald wieder aus München abreisen mußte, wenn er die Ensdorfer Kuppel 1714 noch fertigstellen wollte – was nach der Signatur „C. D. Asam 1714“ auch geschah.

Zweitens zeigt unser Entwurf eine stupende Abhängigkeit von dem Ensdorfer Fresko, wo Asam die gleiche inhaltliche Vorgabe, die Verherrlichung der Trinität, bildmäßig zu realisieren hatte (Abb. 24/30). So ist nicht nur die Haltung und Gewandung Christi völlig identisch⁵¹, auch die Untersicht, die auf eine sanft ansteigende Wölbung schließen läßt, die ausgewogene Verteilung der Figuren innerhalb der Gesamtkomposition und die Konzentration der Farben auf das szenisch Wichtige haben dort ihre Vorläufer. Bei dieser intensiven

⁴⁷ Eva Wagner-Langenstein, Georg Asam 1649–1711, Ein Beitrag zur Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Bayern, MBM 120, München 1983.

⁴⁸ Helene Trottmann, Die Zeichnungen Cosmas Damian Asams für den Concorso Clementino der Accademia di San Luca von 1713, in: Pantheon, 38/1980, S. 158 ff.

⁴⁹ Hans Zitzelsberger, Ensdorf (= KKF Nr. 721), 2. Auflage, München/Zürich 1968.

⁵⁰ Vgl. den mit Rötel über Blei gezeichneten und braun, rotbraun und grau lavierten Entwurf für die Ensdorfer Kuppel in der Graphischen Sammlung, München, Inv. Nr. 7993 (1889). Abbildung bei Bernhard Rupprecht/Wolf-Christian von der Mülbe, Die Brüder Asam, Sinn und Sinnlichkeit im bayerischen Barock, 3. Auflage, Regensburg 1987, S. 61.

⁵¹ Im Münchener Fresko sind die Beine näher an den Körper gezogen, wodurch der linke Arm fast völlig verdeckt wird. Außerdem gibt das weiße, über das linke Bein fallende Tuch im Gegensatz zu Ensdorf bzw. zur Skizze nur die untersten Partien frei. Vgl. die Abbildungen bei Bauer/Rupprecht, a. a. O., S. 23, und bei Bushart/Rupprecht, a. a. O., Tafel 1.

Auseinandersetzung Asams mit dem Thema erstaunt es um so mehr, daß er weder die Steilheit noch die vier Fensteröffnungen der Münchener Kuppel (Abb. 25) berücksichtigt⁵². Gleiches gilt für die zahlreichen, z. T. verschlüsselten Hinweise auf die Historie der Stadt, des Ordens und der Kirche und für die spezifischen Attribute der Heiligen, die im Bozzetto fast völlig fehlen. Zwar sind die göttlichen Personen, Maria, die hll. Joseph, Michael und Theresia von Avila sowie Elias (Abb. 26/27) klar und deutlich ausgewiesen, doch bereits die Heiligen der Dreiergruppe (Abb. 26/28) können erst im Fresko eindeutig identifiziert werden. Durch all diese Kriterien wird der Entwurf relativiert, fast allgemeinverbindlich und somit zum reinen Vorzeigeobjekt, das in erster Linie die malerischen Fähigkeiten Asams unter Beweis stellen und letztendlich dazu dienen soll, ihm reelle Chancen bei der Auftragsvergabe einzuräumen. In der Ausführung geht er dann (vermutlich nach einem inzwischen vorgegebenen Programm) in die Details und wird dadurch den konkreten Vorstellungen der Auftraggeber gerecht.

Asam wählte diese aufwendige Form der Bewerbung – wie schon angesprochen –, um sich in der Residenzstadt München zu profilieren und für weitere Aufträge zu empfehlen. Daneben dürfte aber auch die Haltbarkeit des Materials eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben, da der Tondo mit Sicherheit zur Begutachtung mehrere Prüfstellen – so die Kaiserliche Kommission, die zuständigen Stellen der Karmeliten usw. – passieren mußte, bis das endgültige Plazet gegeben wurde. Faßt man schließlich die einzelnen Fortschritte beim Bau der Dreifaltigkeitskirche und die Eckdaten der Biographie Asams zusammen, so ergibt sich die erste Hälfte des Jahres 1714 als wahrscheinlicher Entstehungszeitraum des Gemäldes.

Von Asam, der gewöhnlich Papier, Zeichenstift und Pinsel für seine Entwürfe bevorzugte⁵³, ist nicht nur überliefert, daß er Ölskizzen als Mittel der Werkvorbereitung eingesetzt hat⁵⁴, auch in dem nach seinem Tod aufgestellten Nachlaßinventar werden „vier Scüzi von altar blättern vom H. Erblasser selbst gemahlen“⁵⁵ aufgeführt. Bislang wurde keine dieser Arbeiten wiedergefunden, und die auf Leinwand gemalten Entwürfe zu zwei Hochwandfresken Asams in St. Emmeram zu Regensburg⁵⁶, die ihm ursprünglich als eigenhändige Werke

⁵² Eine völlige Unkenntnis der Münchener Situation ist bei Asam aber wohl auszuschließen.

⁵³ Bruno Bushart, Asam als Zeichner, in: Bushart/Rupprecht, a. a. O., S. 51.

⁵⁴ Nachricht des Dekans Unertl an das Generalvikariat in Freising von 1730, daß Kurfürst Karl Albrecht an Nikolaus Gottfried Stubers Riß für den Chor von St. Peter in München „ain grosseres Gefallen, dan des Asams aufgestellten Modell erwiesen“ habe. Zit. nach Bushart, Asam als Zeichner, a. a. O., S. 37.

⁵⁵ Zit. nach Bushart, Asam als Zeichner, a. a. O., S. 57.

⁵⁶ Themen: Der Sarg des hl. Emmeram wird geöffnet und Heilung des seligen Ramwold von Blindheit. Beide Skizzen datiert um 1732/33; Museen der Stadt Regensburg, Inv. Nr. HV 1334 a und b. Vgl. die Abb. U 20 und U 21 bei Bushart/Rupprecht, a. a. O., S. 337.

zugeschrieben waren, stammen aus stilistischen Gründen von seinem Schüler und Mitarbeiter Otto Gebhard⁵⁷. Nun ist man jedoch mit dem Wettenhausener Bozzetto in der glücklichen Lage, auch für Asam ein gesichertes Werk dieses Genre vorweisen zu können, das neben den Ensdorfer Fresken den Auftakt zu seinem außergewöhnlich reichen und bedeutenden Schaffen bildet und gleichzeitig den Beginn der süddeutschen Ölskizze im 18. Jahrhundert markiert⁵⁸.

⁵⁷ Geb. 1703, gest. 1773.

⁵⁸ Damit ist auch die Feststellung Bärbel Hamachers widerlegt, daß Melchior Steidl (1657–1727) der erste Freskant war, der um 1715 zu einem seiner Deckenbilder einen kleinen, in Öl auf Papier (!) gemalten Entwurf angelegt hat, und daß „kein anderer Freskant seiner Generation . . . so früh zu diesem neuen Medium“ griff. Die Skizze mit der Darstellung des Phaeton, der Apollo um den Sonnenwagen bittet, befindet sich in der Graphischen Sammlung des Würzburger Martin-von-Wagner-Museums, Inv. Nr. 1707. Vgl. Bärbel Hamacher, a. a. O., S. 244 und Kat. Nr. 172.