Die Brüder Asam am Oberrhein

Hans Leopold Zollner, Ettlingen

Badische Heimat. Ekkhart-Jahrbuch 1980, S. 73 - 91

An einem der letzten Tage im Mai 1728 kamen mit der Augsburger Postkutsche über Ulm, Cannstatt, Durlach zwei Künstler in Bruchsal an, die Kardinal-Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn mit Ungeduld erwartet hatte. Es waren die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, vielbeschäftigte und weitberühmte Maler und Plastiker, und Celsissimus hatte sich nach Kräften bemüht, wenigstens einen von ihnen für die Ausmalung seiner Hofkirche zu verpflichten. Er tat dies dem Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz nach, der die Brüder Asam zur Ausschmückung von Schloß und Schloßkirche nach Mannheim berufen und aus ihren bisherigen Tätigkeitsgebieten in Bayern, Böhmen, Österreich und der Schweiz in den Westen des Reichs, an den Oberrhein, gezogen hatte.

Mannheim war also die erste Etappe im Schaffen der Asams am Oberrhein. Hier wollte schon Kurfürst Karl Ludwig, der Vater der pfälzischen Lieselotte, ein zweites Rom entstehen lassen. Zur kurpfälzischen Residenz erhob es jedoch Jahrzehnte später erst Kurfürst Karl Philipp, der Erbauer des monumentalen Schlosses am Rheinufer. Ein Heer von Bauleuten war dazu seit 1720 am Werk; die Leitung des Baus lag in den Händen französischer und italienischer Architekten: des aus speyrischen Diensten übernommenen Johann Clemens Froimon, des Guillaume Hauberat, des Alessandro Galli da Bibiena, des Lothringers Nicolas Pigage. Als es sich aber darum handelte, das durch drei Geschosse reichende Schiff der Schloßkirche mit Deckengemälden zu schmücken, brach der Kurfürst mit seinem Faible für Franzosen und Italiener und gewann für diese Arbeit die Brüder Asam.

Urbayern, in Rom geschult

„Gewann" — das klingt nur scheinbar übertrieben, denn um 1728 war Cosmas Damian Asam bereits ein Kirchen- und Freskenmaler, um den man sich nicht nur in seiner bayrischen Heimat geradezu „riß".

Nicht anders verhielt es sich mit Egid Quirin Asam, dem Plastiker und Stukkator, der übrigens gleich seinem Bruder ein begabter Freskant und wie jener ein fähiger Architekt war.

Um diese künstlerische Vielseitigkeit und um die frühe Berühmtheit recht zu verstehen, bedarf es schon eines kurzen Blicks auf Herkunft und künstlerischen Lebensweg der Brüder Asam.

Schließt man sich der bajuwarischen Meinung an, daß das Brauen guten Biers für eine rechtschaffene Kunst gelten kann, dann war Cosmas Damians und Egid Quirins Großvater Christoph Asam der erste Künstler in der Geschichte der Familie Asam. Er sott nämlich den Gerstensaft für die Benediktiner der Abtei zu Rott am Inn, und er hielt vermutlich seinen Sohn Hanns Georg für einen rechten Taugenichts, weil der lieber mit Pinseln und Farben hantierte als mit Sudpfannen und Fässern. Zum Glück redeten die Patres von Rott auch noch ein Wörtchen mit und schickten den begabten Buben nach München in die Lehre zum Hofmaler Nikolaus Prugger. Kaum war Hanns Georg freigesprochen und mit Maria Theresia Prugger, der Tochter seines Lehrmeisters, vermählt,

da trat auch er in die Dienste der Benediktiner, malte, unterstützt von seiner talentierten Frau, Fresken und Tafelbilder im Kloster Benediktbeuern, und dort wurde am 27. September 1686 Cosmas Damian geboren. EgidQuirin erblickte am I.September 1692 das Licht der Welt im Kloster Tegernsee. Hanns Georgs Söhne erbten mithin Künstlerblut von zwei Seiten, vom Vater außerdem die guten Beziehungen, die sich der alte Asam zur gesamten bayrischen Benediktiner-Kongregation geschaffen hatte.

Die Talente der zwei Buben und das benediktinische Wohlwollen aber bewogen schließlich den Abt von Tegernsee dazu, die beiden Brüder und „Kunstgesellen" von 1711 bis 1713 nach Rom zu senden. Dort sollten ihre Talente den letzten Schliff erhalten gemäß der mitgegebenen Weisung:

„Es sey sich der Stil an die großen Mahres der Italiäner zu halten, die Gott zu wahrem Lob und Preis ihre Bilder gemalet, doch nicht wie deutsche und holländische Maitres durch allzu starke Nachahmung der Natur in grobe und gemeine Formen verfallen seyen.“

Ein dioskurenhaftes Künstlerpaar

Die großen „Maitres" hießen für Cosmas Damian: Perleoni Ghezzi, Giovanni Battista Gaulli und Carlo Maratta. Egid Quirin studierte Lorenzo Bernini und seine Nachfolger. Ein bloßer Nachahmer der „Italiäner" wurde keiner von beiden. In der Verschmelzung von Sein und Schein, von Wirklichem und Entrücktem sollten sie weit über ihre römischen Vorbilder hinausgelangen; denn diese erreichten kaum eine ähnliche malerische Raumgestaltung wie die Brüder aus dem Land nördlich der Alpen.

Zum Beweis für diese Selbständigkeit und für den rasch wachsenden Ruhm der Brüder Asam genügen ein paar Namen: *Weingarten,* wo der 32jährige Cosmas Damian in zwei Jahren die riesigen Wölbungen der neuerrichteten Klosterkirche mit einem ganzen Teppich von Fresken schmückte; *Rohr,* wo Egid Quirin den Hochaltar in der Kirche des Augustiner-Chorherren-Stifts mit der Darstellung von Maria Himmelfahrt schuf; *Weltenburg,* wo beide Brüder in einem grandiosen Gemeinschaftswerk die barocke Einheit von Architektur, Plastik und Malerei so vollendet erreichten, daß es scheint, die Grenzen zwischen den Künsten, aber auch jene zwischen Himmel und Erde seien aufgehoben; *Freising,* wo dieses dioskurenhafte Künstlerpaar mit künstlerischen Mitteln und Fähigkeiten die Romanik und den Barock förmlich miteinander verschmolzen.

Kein Wunder, wenn sich die Asams vor Aufträgen bald nicht mehr zu retten wußten, obwohl sie — inzwischen zu „Churfürstlich Bayerischen Kammerdienern und Hofmahlern des Fürstbischofs von Freising" ernannt — nicht eben geringe Honorare forderten. 8000 Gulden netto mußte beispielsweise Fürstabt Thomas Schenklin bieten, dazu ein Präsent für Maria Anna Asambin, Gattin Cosmas Damians, Tochter des Kupferstechers Franz Anton Mörl und ebenfalls Künstlerin, ehe die Brüder nach *Maria Einsiedeln* in die Schweiz kamen, um dort zu arbeiten. Unterdessen schrieb sich Abt Maurus Fintzguth die Finger wund, um die Brüder Asam ins Böhmische zu rufen. 1726 kamen sie in sein Benediktinerstift nach *Kladrau,* 1727 arbeiteten sie im Kloster *Breunau* unweit Prag. Ein Jahr später entstanden die Kuppelfresken für die Wallfahrtskirche auf dem *Weißen Berg,* und 1733 signierte der Maler den Gemäldezyklus in der Stiftskirche zu *Wahlstatt* in Schlesien nicht ohne

landsmannschaftlichen Stolz mit dem Vermerk: „Cosmas Damian Asam von Pairisch Minchen“.

Trotz dieser ausgedehnten Reisen wurden die Aufträge in Bayern und München nicht vergessen. Während sie von der Schweiz nach Böhmen und Schlesien eilten, malten und stuckierten die Brüder „zwischendurch" im Schloß *Alt-Eglofsheim,* in der Kirche zu *Osterhofen,* im Zisterzienserkloster *Fürstenfeld* und in der Kirche Sankt Anna am Lehel in *München.*

Das Pfingstwunder in der Mannheimer Schloßkirche

Trotzdem — und damit wieder nach Mannheim — gelang es Kurfürst Karl Philipp, den vielbeschäftigten Cosmas Damian Asam für die Malereien in seiner Schloßkirche zu verpflichten. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Wittelsbachern in München mögen dabei förderlich gewesen sein, denn Cosmas Damian hatte bereits 1722 für den bayrischen Kurfürsten Max Emanuel in *Schleißheim* gearbeitet.

In der kurpfälzischen Residenz am Rhein kamen die Asams freilich in eine völlig neue Atmosphäre; denn — abgesehen von den Werken für den bayrischen Kurfürsten — hatte zumindest Cosmas Damian Asam bisher fast ausschließlich Aufträge von Bischöfen, Äbten und Stiftsherren ausgeführt. Immerhin lag die Aufgabe, die ihn in der Mannheimer Schloßkirche erwartete, noch im Bereich seiner bisher gewohnten Tätigkeit, wenn auch die kühl-vornehme Architektur Guillaume Hauberats keine idealen Voraussetzungen für Asams Kolorit bot. Umso günstiger waren die Lichtverhältnisse. Sie kamen dem Sujet entgegen, das der Auftraggeber gewählt hatte. Kurfürst Karl Philipp wünschte nämlich eine Darstellung der triumphierenden Kirche, und Asam gliederte das Thema in drei Freskogemälde auf: Im Langhaus stellte er den Sieg des Kreuzes über die Mächte der Finsternis dar; über das Chorjoch zauberte sein Pinsel eine Scheinkuppel, in der musizierende Engel schweben, während durch die gemalten Tambourfenster der Himmel hereinblaut; in den flachen Chorabschluß stellte er einen bühnenartigen Tempelraum mit Stufen — den Ort des Pfingstwunders mit den ergriffenen, verzückten und zweifelnden Jüngern Jesu.

Als die Mannheimer Schloßkirche am 13. Mai 1731 geweiht wurde, saß Kurfürst Karl Philipp in der Hofloge: ein Einsamer, dem Tochter, Schwiegersohn und Enkel weggestorben waren, aber auch ein Getrösteter, der nun Mut faßte, in das riesige Schloß einzuziehen. Was er von Cosmas Damians Werk meinte? Bekannt ist sein Urteil nicht, dagegen die Tatsache, daß Asam um diese Zeit für den Kurfürsten noch zwei weitere Aufträge fertiggestellt hatte: das Treppenhaus und den Rittersaal des Mannheimer Schlosses mit dem gewaltigen Deckengemälde — der einzigen profanen Darstellung großen Ausmaßes, die Cosmas Damian Asam geschaffen hat.

Olympier über dem Rittersaal

In diesem weitgespannten Freskenzyklus, der auf dem Deckengemälde des Rittersaals das olympische Gastmahl bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis, Jagdszenen der Diana und bacchische Aufzüge schilderte, und der mit weiteren Szenen aus der griechischen Mythologie in die Fresken des Treppenhauses überging, verzichtete Cosmas Damian Asam auf alle Scheinarchitektur. Wichtig erschienen ihm nur die in den Wolken lebenden, liebenden und thronenden

Unsterblichen, in denen das kurpfälzische Herrscherhaus das eigene Gottesgnadentum widergespiegelt sehen wollte, weshalb es in der Fülle der Gestalten auch nicht an Parallelen und Anspielungen auf die Gesellschaft bei Hof fehlte.

Just um die Zeit, als Asam seine Gerüste im Rittersaal abgebaut hatte, schritten unter dem Deckengemälde Friedrich Wilhelm I. von Preußen und sein Sohn Friedrich, der auf der Reise nach Mannheim seinen Fluchtversuch unternommen hatte, dahin. Dochmochte sich hier der Konflikt zwischen Vater und Sohn auch schon dem tragischen Höhepunkt genähert haben — der Kronprinz von Preußen nahm von der Architektur und den Malereien im Mannheimer Schloß doch Eindrücke mit, die er später einmal in die anerkennenden Worte faßte: „Was man bei uns an schöner Baukunst sieht, stammt aus jener Zeit, und zu den bedeutendsten Monumentalbauten jener Zeit gehört auch... das kurfürstliche Schloß zu Mannheim."

Doch was bedeutet dieses kleine Apercu des großen Preußenkönigs, das möglicherweise auch Asams Kunst galt, gegenüber all dem, was die Götter am Plafond des Rittersaals im Lauf von zwei Jahrhunderten unter sich sahen und hörten! Sie waren Zeugen der festlichen Kapitel des Hubertus-Ordens und der Fußwaschungen, die der Kurfürst an den Gründonnerstagen zwölf ehrwürdigen Greisen aus seiner Residenz erwies. Sie lauschten Kurfürst Carl Theodors Musikalischen Akademien mit Werken von Stamitz, Holzbauer und Cannabich, ausgeführt von einem in ganz Europa gerühmten Hoforchester. Sie lächelten in seliger Erinnerung an den 6. November 1777, als Wolfgang Amadeus Mozart vor den kurfürstlichen Herrschaften spielte, im Herzen die klamme Hoffnung, Kammerkompositeur in Mannheim zu "werden. Sie blickten herab auf Stephanie Beauharnais, Erbgroßherzogin von Baden, die hier freudlose Flitterwochen und endlich lange Witwenjahre verbrachte. Sie wunderten sich nicht wenig, als 1918 Arbeiter- und Soldatenräte auf dem glänzenden Parkett kampierten — bis die Furie des totalen Kriegs die farbenfrohe Wohnstatt der Unsterblichen zerschlug und im Bombenhagel die Werke der Brüder Asam für Mannheim untergingen.

Begegnung barocker Kraftnaturen

Einen Nachglanz vom Schaffen der Asams im Mannheimer Schloß vermittelt heute das von Carolus Vocke getreu nachgeschaffene Deckengemälde im wiederaufgebauten Rittersaal. Endgültig untergegangen indessen ist, was Cosmas Damian Asam in Bruchsal schuf. Dafür ist allerdings mancher menschliche Zug aus der Begegnung Cosmas Damian Asams mit dem Kardmal-Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn in Bruchsal überliefert und geradezu charakteristisch für das Verhältnis von Auftraggeber und Künstler in der Zeit des Absolutismus.

Daß es zu dieser Begegnung, zu einem Zusammenwirken und Zusammenraufen dieser beiden barocken Kraftnaturen kommen mußte, erscheint geradezu selbstverständlich. Wie hätte sich denn auch der Bauherr der Bruchsaler Residenz — besessen vom „Bauwurmb", wie alle Schönborns — einen Großen aus dem Reich der Kunst entgehen lassen, wenn es galt seines „Lebens Arbeydt" Glanz und Schönheit zu verleihen? — Schon standen der Kammerflügel des Schlosses, etliche Pavillons, die beiden Orangerien, und im Kirchenflügel begann im September 1726 der Italiener Antonio Gresta aus Trient mit den Freskenmalereien — da

raffte nach einem Jahr ein jäher Tod den Künstler hinweg. Nichts war entstanden in der Hofkirche zu Bruchsal außer zwei Gemälden am Hochaltar und einem Stück Architekturmalerei im Chor, so daß Damian Hugo von Schönborn bekümmert an seinen Bruder schrieb:

„Wie sehr mir dieser traurige Fall zu Herzen gehet, kann ich nicht sagen, da ich ihn (Gresta) allezeit nach seinen Verdiensten estimirtund alle Satisfacdon von ihm gehabt habe.“ Dann aber sah sich der Kardinal entschlossen nach einem Nachfolger für Antonio Gresta um. Wer konnte es sein, wenn nicht die Brüder Asam, wenigstens einer von ihnen? Sie zu erreichen, bediente sich Schönborn der Vermittlung durch die Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden. Die Fürstin, mit der ihn eine Seelenfreundschaft ebenso innig verband wie die gemeinsame Lust am Bauen, stammte aus Böhmen, und dort arbeiteten die Asams um diese Zeit, in Kladrau, in Breunau und in Prag.

„... comportabile und raisonable Künstler"

Tatsächlich gelang es dem Geheimsekretär der Markgräfin, die Brüder Asam aufzuspüren: bei der Kur in Karlsbad. Vor Mitte Mai könnten sie nicht nach Bruchsal kommen, ließen sie mitteilen, und Damian Hugo von Schönborn trieb daher in seinem Dankesbrief an die Frau Markgräfin zur Eile:

„Euer Liebden schreiben mir und legen mir bey, was die zwei Brüder Asam, respective fresco maier und stuccaturer schreiben lassen, so mich erfreyet, dann ich habe von diesen ehrlichen Männern viel gutes gehört, auch daß sie rechtschaffene, comportabile und raisonable fleißige Künstler und menschen seindt, mithin die Sachen auch gern beschleinigen und befördern tuen. Das beste seye, wenn sie mit der Augspurger kutsch über Ulm, Cannstatt auf Durlach und so von nahe hierhero gehen. Ich will die nötige kosten der hierhero reis gern tragen — wir kommen zum Schlag oder nicht.“

Sie kamen zum Schlag, der Kardinal-Fürstbischof und der Maler Cosmas Damian Asam. Egid Quirin reiste weiter nach Mannheim, wo noch in der Schloßkirche zu arbeiten war.

Zunächst war in Bruchsal alles eitel Freude und Wohlgefallen. Dem Maler Asam wurde ein Honorar in Höhe von 5000 Gulden bewilligt, und Cosmas Damian machte sich unverzüglich an die Arbeit, die auf zwei Jahre veranschlagt war. Schönborn war erfreut über diesen Eifer, der rechtfertigte, was der Kardinal seinerzeit an die Markgräfin von Baden-Baden geschrieben hatte:

„Ist mir so viel lieber, als der Maler auch Damianus heißt, mithin hat er Gelegenheit, hier seinem patrono ein ehre anzutuen.“

Das Hauptdeckengemälde in Damian Hugo von Schönborns Bruchsaler Hofkirche sollte nämlich die Legende der Heiligen Damian und Hugo darstellen, — doch die Ausführung stieß auf mancherlei Schwierigkeiten. Die Deckenform war ungünstig; die in das Gewölbe einschneidenden Fenster zerstückelten sie; der Spiegel des Deckengewölbes war ohne andere Gliederung. Wie Cosmas Damian Asam mit diesen ungünstigen architektonischen Verhältnissen dennoch zurechtkam, gehört zu seinen ganz großen Leistungen technischkompositioneller Art. Hinzu kam, daß das Programm, in dem der Kardinal-Fürstbischof die Geschichte seiner Namensheihgen dargestellt sehen wollte, ein wenig zu „gelehrt" war, und endlich sollten ja auch die bereits von Antonio Gresta geschaffenen Gemäldefragmente in den Gesamtplan

einbezogen werden. So konzipierte Asam schließlich einen neuen Arbeitsplan, der ihm „besser, reicher und majestätischer" erschien und ließ ihn Schönborn nach Schloß Scheibenhardt bei Ettlingen überbringen, wo der Kardinal-Fürstbischof als Gast der Markgräfin Sibylla Augusta weilte. Da er ohne Antwort blieb, setzte Asam das Werk nach eigenem Gutdünken fort, reiste zwischendurch auch mehrmals nach Mannheim, um dort weiterzuarbeiten, bis er im Oktober 1728 der fürstbischöflichen Hofkammer anzeigte: er werde über Winter nach Hause reisen, man möge ihm, da er „die Hofkirch auf die Halbscheid verfertigt", die erste Rate seines Honorars ausbezahlen.

Herrenstolz contra Dickschädeligkeit

Doch nun kam es zu einem heftigen Krach zwischen dem Auftraggeber und dem Kunstler, denn bei Celsissimus war das Maß voll. Zunächst ging es über die eigenmächtige Änderung des Programms her, doch Asam widersprach — und ein Kammerprotokoll hielt die Auseinandersetzungen gewissenhaft fest — der Kardinal habe nicht nur nichts auf seinen neuen Arbeitsplan hören lassen, sondern nach der Rückkehr von Schloß Scheibenhardt sogar „ein besonders gnädigstes Vergnügen daran bezeugt". Schönborn blieb die Antwort nicht schuldig:

„Wir haben still geschwiegen, weil es nicht mehr zu ändern war, und uns nur bei der Frau Markgräfin Liebden, auch anderen Leuten beklaget, daß Wir hinters Licht geführt wurden. Von wegen dem Vergnügen aber, das hier angerühmet wird, wissen Wir kein Wort, just das contrarium!" Nicht minder verdächtig erschien Schönborn, daß bereits die Hälfte der Arbeit beendet war, obwohl Asam immer wieder nach Mannheim gereist sei, und so kritzelte er wütend an den Rand des Protokolls: „Wir haben selbst gesehen, daß er von Lehrjungen daran hat malen lassen. Mir hat er in allem keine sieben Wochen gearbeitet; wanner fortgearbeitet hätte, wäre meine Kirche schon lange fertig.“

Das war nun ein Widerspruch, aber was bedeutete das bei diesem Händel zwischen Schönbornschem Herrenstolz und bayrischer Dickschädeligkeit. Da lenkte Cosmas Damian Asam endlich ein und gab zu Protokoll:

„Die vollkommene Verfertig- und Herstellung des ganzen Werkes verspricht Herr Asam mit der Hülf und Gnad Gottes zu End des 1729sten Jahres.“

Was indessen diesen Zank der beiden barocken Kraftnaturen doch aus der Ebene kleinlicher Honorar-, Vertrags- und Terminauseinandersetzungen heraushob, war nur zwischen den Zeilen des Kammerprotokolls zu lesen. Gewiß mußte sich auch ein so begabter und begehrter Künstler wie Cosmas Damian Asam zuletzt der fürstlichen Autorität beugen; aber als Kardinal Schönborn schriftlich und damit unabänderlich anordnete, Antonio Grestas Fresken seien, weil nicht mehr zu den neuen Malereien passend, herunterzuschlagen, gab Asam in flammendem Künstlerstolz und ebenfalls schriftlich zur Antwort:

„Es seye bei ihnen Kunstgenossen nicht gebräuchlich, einem das seinige zu destruiren."

Versöhnung mit einem Rehbock

Zuletzt einigte man sich auf einen Kompromiß: Der Kardinal-Fürstbischof gewährte dem Maler den Winterurlaub und eine Abschlagszahlung von 2300 Gulden; Cosmas Damian Asam verpflichtete sich, im Mai 1729 die Arbeit in der Bruchsaler Hofkirche wieder aufzunehmen.

Doch es wurde Juli 1729, bis der Geselle Mathias aus Asams Werkstatt von Mannheim nach Bruchsal kam mit einem Schreiben des Meisters: man solle den Staub aus der Kirche entfernen, damit die Arbeiten fortgesetzt werden könnten. Ende Juli erschien Cosmas Damian Asam selbst und schmückte in schier unglaublicher Schnelligkeit Chor und Kuppel mit Szenen aus der Legende des zweiten Kirchenpatrons, des heiligen Hugo, sowie mit Darstellungen der himmlischen Glorie und der Ecclesia triumphans — genau nach dem Akkord, in dem Kardinal Schönborn vorgeschrieben hatte:

„Muß er sich reversieren, daß er nicht allein die Kuppel, sondern auch den Chor und den obern Altar machen soll, da dann die Chöre der Heyligen und Engel genugsam exprimiert sein müssen. Auch die vier Evangelisten seindt nicht zu vergessen.“

„Cosmas Damian Asam pinxit, 1729“, schrieb der Maler mit kräftigen Pinselstrichen in eine Ecke am Westende des Deckenfreskos. Am 7. Oktober 1729 besichtigte Schönborn das fertige Werk und freute sich über das Gelingen. In breiten Schrägbahnen flutete das milde herbstliche Licht durch Langhaus und Chor; die Kuppel schien aus geheimnisvoller Dämmerung zu leuchten. Um die Dreifaltigkeit scharten sich die Engel und die Heiligen. An der Decke des Chores aber war die priesterliche Gewalt in ihrer Übertragung und Betätigung dargestellt — ein Gemälde, das der einstige Pfarrer der Bruchsaler Hofkirche und Historiker Anton Wetterer so beschrieben hat:

„Der Papst erteilt dem vor ihm Knieenden die Bischofsweihe. Auf der nördlichen Seite üben priesterliche Gehilfen ihr Amt am Altar, auf der Kanzel und im Bußsakrament. Auf der Südseite werden besessene Menschen, aus deren Mund Rauch und Drachen ausfahren, durch sie geheilt, wird die über ihr krankes Kind trauernde Mutter getröstet, gehen Missionare zu den Heiden. Am Fuße des Gewölbes sind in ovalen Umrahmungen vier Darstellungen dem heiligen Hugo gewidmet. .. Am Chorbogen versinnbildet das Einhorn die Reinheit und die weibliche Gestalt das irdische Wohlergehen, beides segensvolle Früchte des Waltens der Kirche.“ — Damian Hugo von Schönborn war mit Cosmas Damian Asam zufrieden, lobte dasWerk. Der Zank war vergessen, der Groll überwunden. Schönborn stellte baldige Restzahlung in Aussicht, versprach auch, schmähende Äußerungen, die an den Münchener Hof gelangt waren, zurückzunehmen. Dann gab er seinem Hofkeller Duras Anweisung, „er möge Herrn Asam in seinen Revieren einen Rehbock schießen lassen.“ Die restlichen 2100 Gulden jedoch zahlte Celsissimus erst im folgenden Jahr.

Leben und Marter Johannis Nepomuceni

Unter den Heiligen, die nach Kardinal Schönborns Wunsch im Chor der Bruchsaler Hofkirche „exprimiert" sein mußten, befand sich einer, der eben erst zur Ehre der Altäre erhoben worden war. Zu Ende des 14. Jahrhunderts hatte er in Prag den Märtyrertod gefunden, weil er ein unerschrockener Wehrer wider fürstliche Willkür und ein unermüdlicher Anwalt des armen Volkes gewesen war, und weil er sich das Beichtgeheimnis auch um den Preis seines Eebens nicht hatte entreißen lassen: Johannes Nepomuk.

Dieser Kleriker, Generalvikar des Prager Erzbischofs, von König Wenzel gemartert und schließlich in die Moldau gestoßen, war ein Heiliger im Sinn des Volkes, zumal in einer Zeit absoluter

Fürstenherrschaft. Seit man bei der Öffnung seines Grabes Johannes Nepomuks Gebeine und Zunge unversehrt gefunden, war er ein Nationalheiliger des böhmischen Volkes — und zum böhmischen Volk zählte sich noch immer die Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden, geborene Prinzessin von Sachsen-Lauenburg, aufgewachsen und reich begütert in Schlackenwerth bei Karlsbad. Kaum war ihr böhmischer Landsmann heiliggesprochen, faßte die Markgräfin den Entschluß, im wiederaufgebauten Schloß zu Ettlingen, ihrem Witwensitz, eine Schloßkapelle einzubauen und dieses Gotteshaus dem heiligen Johannes Nepomuk zu weihen. Vom Prager Erzbischof Graf Khünberg erhielt sie eine Reliquie des Heiligen, vom Kardinal-Fürstbischof von Speyer die Genehmigung, Johann Nepomuk zum Patron ihrer Schloßkapelle zu wählen.

Im Frühsommer 1732 näherte sich der Ettlinger Schloßkapellenbau seiner Vollendung.

Die Markgräfin konnte an die Berufung eines Malers denken, der ihre, dem Schloßbau harmonisch eingefügte und durch drei Stockwerke reichende Kapelle mit einem Freskenzyklus nach der Legende Sankt Johann Nepomuks schmücken konnte. Auch ihre Wahl fiel auf Cosmas Damian Asam. Sie hatte ihn 1728 dem Bruchsaler Bauherrn, Damian Hugo von Schönborn, vermittelt, Asam hatte die Wünsche seines Auftraggebers zu dessen Zufriedenheit erfüllt — und was hätte Sibylla Augusta ihrem verehrten geistlichen Freund, dem gleichgesinnten Liebhaber des Bauens, nicht nachgetan! Verwunderlich ist freilich, daß der vielbeschäftigte Künstler, der in Bayern wieder einmal mit Aufträgen überhäuft war, unverzüglich die Reise nach Ettlingen antrat, um der Markgräfin seine Aufwartung zu machen. Schon bei dieser ersten Besprechung legte Sibylla Augusta dem Künstler ein genau ausgearbeitetes Darstellungsprogramm vom Leben, Wirken, Leiden und Sterben des Johannes Nepomuk vor, das in den Werkvertrag aufgenommen werden mußte, den Cosmas Damian Asam am 10. Juli 1732 unterzeichnete. Über die Ausführung des Hauptgemäldes in der ovalen Kuppel der Ettlinger Schloßkirche hieß es in dem Vertrag:

„Erstlich verspricht Herr Asam, das Haupt-Gewölb in der genannten Kapellen zu malen und darinne in colorierten Farben in acht mit Terminis unterschiedenen Abteilungen das Leben und Marter des heiligen Johannis Neporniceni zu malen: und zwar in der ersten, wie er für die Armen advociret und streitende Parteien vergleicht; in der zweiten, wie gedachter Heiliger dem König Wenzel die an seinem Koch ausübende Tyrannei verweiset; in der dritten, wie er der Königin Johanna Beicht höret; in der vierten, wie (er)durch die Folter zu bekennen gezwungen werden soll, was die Königin gebeichtet; in der fünften, wie König Wenzel den heiligen Johannes, weilen die Schärfe der Marter nichts verfangen, durch Versprech- und Liebkosungen zur Eröffnung der Sakramental-Beicht vergeblich zu bewegen gesucht hat; in der sechsten, wie er denselben in den Moldau-Fluß hineinstürzen lasset; in der siebenten, wie der Heilige mit fünf Feuern oder Sternen umgeben aus dem Wasser erhoben und durch die Klerisei zu Grab getragen wird.“

Wie innig sie und ihr Haus sich dem böhmischen Märtyrer verbunden fühlten, wollte die Markgräfin in der achten Abteilung dargestellt sehen und diktierte deshalb in den Werkvertrag:

„Hier erscheint die unverwestene Zunge in der Glorie von Engeln

umgeben, unter welchen der Badische Genius die Herzen der Durchlauchtigsten Badischen Herrschaften präsentiret, und viele andere allerhandStands Bedrängte, so die Hilf des Heiligen anrufen.“

Höhepunkt der Darstellung aber und ein Thema, das der Meisterschaft Cosmas Damian Asams besonders entgegenkam, sollte das mittlere Kuppelfeld werden, in dem er zu malen hatte:

„Wie der Heilige Johannes Nepomuk von der Hochheiligen Dreifaltigkeit und der Allerseligsten Jungfrauen in die Glorie der Märtyrer aufgenommen wird, in fresco wohlgefüllter in lauter colorirten Farben... lebhaft und seinem besten Wissen nach vorzustellen.“

In zehn Wochen eine Titanenarbeit

Doch nicht genug mit diesen Szenen: In den Eckzwickeln hatte der Künstler Geburt, Priesterweihe, Predigtamt und letzte Predigt des Heiligen zu malen, an den vier Kapellenwänden Bilder aus der Jugend und dem Erdenleben des böhmischen Priesters. Hinzu kamen, wie es sich für ein barockes Gesamtwerk gehörte, allegorische Darstellungen und Symbole: über dem Hauptaltar die Gaben des Heiligen Geistes, musizierende Engel über der Orgelnische, Dekorationen und Scheinarchitekturen in mannigfachen Vergoldungen — eine wahre Titanenarbeit, über deren Fertigstellung zwischen der verwitweten Frau Markgräfin von Baden-Baden und dem Kurfürstlich Bayrischen Kammerdiener und Hofmaler, Herrn Cosmas Damian Asam, vereinbart wurde, sie sei „zu Anfang nächstkommenden Septembris recht meister- und dauerhaft zu Serenissimae gnädigstem Contento und Vermehrung seines Renomees ohnfehlbar herzustellen“.

Zehn Wochen Arbeitszeit blieben demnach dem Maler, eine unfaßbar kurze Zeit, selbst wenn man um die Arbeitsweise des Freskanten weiß, der seine Farben auftragen muß, so lange der Kalkgrund noch feucht ist; selbst wenn man die Unterstützung des Meisters durch Gehilfen, Handlanger und Farbreiber berücksichtigt. Allerdings war Asam als ungemein rascher Arbeiter bekannt — weshalb Kardinal Schönborn ihm bekanntlich mißtraut und Lehrbubenarbeit vermutet hatte — ein Maler, der seine Fresken mit fliegendem Pinsel und in mitunter gewagter Technik schuf. So zögerte er auch in Ettlingen nicht, den knappen Termin anzunehmen, bemerkte aber vorsichtshalber unter dem Kontrakt, er hoffe auf gnädige „fürstlich Acconsenz, weilen auch über die erste Abredung viel Mehreres darzu ist gekommen“.

Cosmas Damian Asam begann unverzüglich, und während noch an Fenstern, Altären und an der Orgel die Handwerker schafften; ja, zu einer Zeit, da die Kuppel, die das Hauptgemälde tragen sollte, überhaupt noch nicht angefangen war, malte der Meister bereits an den Wandfresken. Am 19. Juli 1732 quittierte er die erste Abschlagszahlung von 500 Gulden aus einem Gesamthonorar, das auf 4000 Gulden festgesetzt und damit höher war als die Baukosten für den ganzen Südflügel des Ettlinger Schlosses. Als Asam einen Monat darauf weitere 500 Gulden kassierte, hatte er gerade mit dem Kuppelfresko begonnen, und abermals einen Monat später war der gesamte Gemäldezyklus fertiggestellt. Auf „Anfang Septembris“ hatte er es also doch nicht geschafft, aber zehn Wochen nach Arbeitsbeginn, am 28. September 1732, konnte der Maler unter den Werkvertrag schreiben: „Daß mir Unterschriebenem über die

obenstehenden eindaußent Gulden somit dato auch zu Erfillung des Akkords auch die übrigen drei taußend Gulden bar bezahlet worden, bescheinigt hiermit Cosmas Damian Asam.“

Ungemein reich an kompositionellen und figürlichen Einfällen, äußerst lebendig in der dramatischen Schilderung, gehöre das Gemälde in der Ettlinger Schloßkapelle mit zu den besten Schöpfungen des Meisters, so meint Erika Hanfstaengel in ihrer Biographie „Cosmas Damian Asam“. Man darf hinzufügen, daß die „figürlichen Einfälle" demWerk sogar den besonderen Reiz und individuelle Züge verleihen. Asam hat nämlich in den einzelnen Szenen des Ettlinger Johann-Nepomuk-Zyklus nicht nur mehrfach seine Auftraggeberin dargestellt; auch ihre Kinder, Personen ihres Hofstaats bis zum Hofzwerg und wahrscheinlich auch sich selbst hat der Künstler in diesem Werk verewigt, ganz abgesehen von manchen lokalen Kulissen.

Nur der raschen Arbeitsweise Cosmas Damian Asams hatte es Markgräfin Sibylla Augusta zu verdanken, daß sie wenigstens die Vollendung der Gemälde zu Ehren ihres böhmischen Lieblingsheiligen noch erlebte. Als Kardinal Damian Hugo von Schönborn am 6. September 1733 die Ettlinger Schloßkapelle weihte, ruhte ihre Stifterin schon seit einem Vierteljahr in der Gruft der Rastatter Hofkirche — aber sie hatte doch das Lob ihres Bruchsaler Freundes hören dürfen: die Frau Markgräfin habe zur Ehre Gottes „eine besonders schöne und dergleichen in Deutschland wenig zu finden seiende Hofkirche in diesem Ettlingenschen Schloß gebauet und demselben angehenket."

Egid Quirin Asams Schwanengesang

Die lobenden Worte des Kardinals galten auch dem Schaffen Cosmas Damian Asams, der etwa gleichzeitig den letzten Beweis von Kurfürst Karl Philipps Huld erhielt, nämlich ein Dekret im Kanzleistil und des Inhalts: „Demnach Ihro Churfürstl. Durchlaucht auf untertänigstes Supplicieren des ChurBayerischen Hof-Maleren Cosmi Damiani Asam demselben die hohe Gnad getan, mithin selbigen in Ansehung der Malung der Hof Capellen, großen Saals und Hauptstiegen in der neu erbauten Residenz zu Mannheim bezeigten Fleißes, das Prädicat dero Chur.Pfälz. Hof Kammer Rath vermög Prädicat beigelegt haben; als bleibet dero Chur.Pfälz. Hof-Kammer es zur Nachricht und behöriger Beachtung hiermit gnädigst ohnverhalten. Schwetzingen, den 28. Aug. 1732.“

In Ettlingen war Cosmas Damian Asam auch Kardinal-Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn zum letzten Male begegnet, als sich der Kirchenfürst hier von dem Schweizer Maler Johann Caspar Füßli porträtieren ließ. Füßli aber danken wir eine Bemerkung, die den Künstler Asam als Menschen charakterisiert.

„Dieser Asam“, so notierte der Schweizer, „war ein Mann von untadeligen Sitten, höflich und gesellig. Wir waren Freunde, und ich erinnere mich mit Vergnügen der Stunden, die ich mit ihm (in Ettlingen) zugebracht habe.“

Auch Füßli ist Cosmas Damian Asam nicht mehr begegnet. Die letzten sieben Jahre seines Lebens verbrachte der Maler in seiner bayrischen Heimat, tätig bis zuletzt. Nur Egid Quirin Asam, der jüngere, stets ein wenig im Schatten des Malers stehende Bruder kehrte 1749 noch einmal nach Mannheim zurück. Nun war er es, der den Pinsel führte, und

er war es auch, der damals die sich so wundervoll aufschwingende Kuppel der Mannheimer Jesuitenkirche ausmalte.

Daß man ihm, den Kardinal Schönborn noch als „stuccaturer“ bezeichnet hatte, diese Freskenmalereien übertrug, beweist, daß Egid Quirin Asam nicht nur als ein geschickter und hochbegabter Plastiker galt, sondern daß er bei seinen Zeitgenossen und bei den großen Auftraggebern seiner Zeit längst auch als Maler einen hervorragenden Ruf besaß. Das Programm, das ihm die Mannheimer Jesuiten vorlegten, verlangte: Im Kuppelgemälde die Darstellung von Leben und Tod des Ordensgründers Ignatius von Loyola; im Deckenfresko des Langhauses Szenen aus dem Wirken des großen Jesuiten-Missionars Franz Xaver. Als Honorar wurden 10500 Gulden vereinbart — eine enorme, doch für einen Asam keineswegs außergewöhnliche Forderung. Denn enorm waren auch der Arbeitsaufwand und die Schwierigkeiten, die Egid Quirin Asam aufsich nahm. Noch arbeiteten Maurer und Dachdecker in und an der Kirche und ruinierten manche Stelle an Egid Quirins Arbeiten. Auch die vielen Schwalben, die sich in Hohlkehlen und Gesimsen eingenistet hatten, beschmutzten die Bilder und störten, wie die Bauakten ausdrücklich vermerken, den Meister dauernd, so daß sie „weggeschossen" werden mußten. Trotzdem: Nach einem Jahr unermüdlicher Arbeit hatte Egid Quirin Asam die Fresken in Kuppel und Langhaus der Mannheimer Jesuitenkirche im wesentlichen vollendet; aber er hatte dabei seine Kräfte derartig aufgezehrt, daß er am 29. April 1750 überraschend eines plötzlichen Todes starb.

Die Deckenfresken in der Mannheimer Jesuitenkirche waren gewissermaßen Egid Quirins „Schwanengesang" und das letzte Werk eines Asam am Oberrhein. Im Zweiten Weltkrieg ist es gleich den Werken Cosmas Damian Asarns im Mannheimer Schloß und in der Bruchsaler Hofkirche untergegangen.

Von der Schloßkapelle zum Asamsaal

Erst nach diesen schmerzlichen Verlusten erinnerte man sich in Ettlingen des einzigen Werkes, das vom Schaffen der Asams am Oberrhein noch Zeugnis ablegen konnte — und man fand es, wenn auch in unwürdiger Umgebung, in seinem wertvollsten Teil noch unversehrt.

Dies nämlich waren die Schicksale der Johann-Nepomuk-Fresken in der Ettlinger Schloßkapelle: 1809 wurde das Gotteshaus geschlossen, das Inventar verkauft, wenn nicht gar verschleudert. Der prachtvolle Hochaltar, ein Gemeinschaftswerk der Bildhauer Johann Bargör und Johann Christoph Möckel, kam nach Kuppenheim, nach beinahe hundert Jahren in die Pfarrkirche St. Dionysms m Ettlingenweier. Lange Zeit hatte man die Reliefdarstellung im Mittelteil für eine Szene aus der Vita des heiligen Ignatius gehalten, bis durch Zufall vor wenigen Jahren der Altarheilige wieder als Johannes Nepomuk und der Altar damit als dem Kreis der Darstellungen in der Ettlinger Schloßkapelle zugehörig erkannt wurde. Doch selbst in entweihtem Zustand muß die Ettlinger Schloßkapelle ein weihevoller Raum geblieben sein, denn selbst „ihres Schmuckes entblößt, gewähren die trauernden Überreste, ... dem geübten und forschenden Auge reichen Stoff zur stillen Betrachtung". So schilderte der Arzt Dr. P.J. Schneider im Jahr 1818 die einstige Kapelle, und er schloß seine Betrachtung mit den resignierenden Worten:

„Dieser Ort des Trostes und der innigen Beruhigung ist jetzt nicht mehr, verwaist ist die Kirche:

Der Beichtstuhl trauert von der Spinn umflort;

Die Orgel wälzt nicht mehr der Töne Strom

Durch die Gewölbe majestätisch fort.

Der Hymnen Feyerjubel ist verhallt,

Kein Marmorbild glänzt mehr vom Opferduft

Der Weihrauchwolke festlich überwallt."

1815 zog ins Ettlinger Schloß, das während der Befreiungskriege ein Lazarett beherbergt hatte, das großherzogliche Montierungsdepot, dann die Militärschneiderei ein, und die einstige Kapelle diente vorübergehend als Magazin. 1845 wurde sie, nun wieder Sakralraum, der kleinen evangelischen Pfarrgemeinde überlassen. 1870 zog im Ettlinger Schloß eine Großherzoglich-Badische, 1871 eine Königlich-Preußische Unteroffizierschule ein. Nachdem diese auf Vorstellungen des Ettlinger Bürgermeisters Philipp Thiebauth beim Kriegsministerium auf Bataillonsstärke gebracht und endgültig im Schloß verbleiben sollte, zeigte sich, daß die bis dahin belegten Räume nicht ausreichten. Deshalb wurde 1876 der evangelischen Kirchengemeinde die weitere Benutzung der Schloßkapelle aufgekündigt und allen Ernstes erwogen, es sollten — so der „MittelbadischeCourier“ vom 31. März 1879 — „der ganze Kapellflügel abgerissen und an diesem Platz dem Bedürfnis entsprechende Räumlichkeiten errichtet werden.“

Diesem Vorhaben, das für das Ettlinger Asamgemälde das Ende bedeutet hätte, stand glücklicherweise die preußische Sparsamkeit entgegen. Den benötigten Raum gewann man, indem man in der einstigen Schloßkapelle zwei Zwischenböden einbaute und damit einen dreistöckigen Bau gewann. Daß die Wände darunter erheblich litten und ihre Fresken zum größten Teil unwiderruflich verlorengingen, versteht sich von selbst. Im allgemeinen unversehrt blieb nur das Kuppelgemälde, denn das Obergeschoß wurde nach den Erinnerungen eines einstigen Ettlinger Füsiliers keineswegs als Kleiderkammer, wie gewöhnlich behauptet wird, sondern als Unterrichtsraum, als „Aula", benutzt und war sonst stets sorgsam verschlossen.

Sei dem, wie es wolle: auch nach dem Auszug der Unteroffizierschule kurz vor dem Ersten Weltkrieg blieben die Asam-Fresken im Ettlinger Schloß fast unbekannt, und dies obwohl 1921 der Kunsthistoriker Joseph Sauer und 1928 der Ettlinger Stadtpfarrer und Heimatforscher Augustin Käst auf Wert und Bedeutung dieses Werks aufmerksam gemacht hatten, und obwohl der Ettlinger Bürgermeister Dr. Paul Potyka um 1927 eine Teilrestauration veranlaßt hatte. Erst 1947 griff Bürgermeister Dr. Theophil Kaufmann den Gedanken der Erhaltung wieder auf, und der Karlsruher Bildhauer Carl Egler, der den Bürgermeister bei einer Besichtigung der Fresken begleitete, erinnerte sich später der traurigen Raumverhältnisse — und daß „Buben gerade dabei waren, mit ihren Flitzbogen nach den Figuren im Kuppelgemälde zu schießen.“

An eine Wiederherstellung der einstigen Schloßkapelle war dann freilich erst m den Jahren 1948 bis 1954 zu denken. Mit diesen Arbeiten, die Bürgermeister Hugo Rimmelspacher unter der Leitung von Professor Dr. Emil Eacroix durch den Ettlinger Architekten Dipl.-Ing. Peter Gierich und unter Mitwirkung des Bildhauers Karl Albiker

sowie der Beratung durch den Farbexperten Professor Paul Meyer-Speer durchführen ließ, wurde die Erhaltung der Asamgemälde gesichert und gleichzeitig die Renovation des Ettlinger Schlosses eingeleitet, die, energisch und begeistert fortgesetzt durch den jetzigen Ettlinger Oberbürgermeister Dr. Erwin Vetter, demnächst abgeschlossen sein wird.

An eine vollkommen identische Wiederherstellung der einstigen Schloßkapelle war damals jedoch nicht zu denken.

„Sie wurde“ — so der hier geraffte Bericht des Landesdenkmalamts Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe von 1975 — „als Musiksaal konzipiert. Nach der Planung von Architekt Gierich, Ettlingen, wurde der Saal (seit 1954 'Asamsaal' genannt), analog den Klosterbibliotheken in Schussenried und Wiblingen, mit einer Empore versehen. Den Raum in seiner ursprünglichen, durch drei Stockwerke reichenden Höhe wiederherzustellen, war aus verschiedenen Gründen nicht möglich. Der Beschauer von heute wird daher zu den 1732 geschaffenen Malereien nicht mehr ganz den richtigen Standpunkt gewinnen... Aber nach der Entfernung der Schichten späterer Zutaten erscheint die Malerei Cosmas Damian Asams in einer überraschenden atmosphärischen Eeichtigkeit, lichten Farbenvielfalt und Vieltonigkeit, die vordem nicht zu erkennen war.“

Der Asamsaal, so schließt der Bericht von 1975, werde dem kulturellen und musikalischen Eeben in Ettlingen dienen, nachdem er bereits seit mehr als zwanzig Jahren der Ort der vom Süddeutschen Rundfunk ausgestrahlten „Ettlinger Schloßkonzerte“ ist. Kann man sich eine bessere Verwendung der einstigen Schloßkapelle denken? Einen würdigeren Rahmen für eines der besten Werke Cosmas Damian Asams? Eine sinnigere Bewahrung des letzten Zeugnisses vom Schaffen der Brüder Asam am Oberrhein?

Literatur

Anstett, Peter: Asamsaal im Schloß zu Ettlingen instandgesetzt. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 4. Jhrg., Heft 4/1975

Bissinger, Albert F.X.: Die Asamkirche in München und der Asamsaal in Ettlingen. In: Badische Heimat, 57. Jhrg., 1977

Bissinger, Albert F.X.: St. Johannes Nepomuk in Ettlingen, München und Meßkirch. In: Badische Heimat, 58. Jhrg., 1978

Halm, Philipp: Die Künstlerfamilie Asam. München 1896

Hanfstaengl, Erika: Cosmas Damian Asam. München 1939

Käst, Augustin: Zur Geschichte der Ettlinger Schloßkapelle. In: Badische Heimat, Jahresheft 1928. Karlsruhe

Roegele, Otto B.: Bruchsal wie es war. Karlsruhe 1955

Lacroix/Hirschfeld/Paeseler: Kunstdenkmäler Badens, IX. Band, Amtsbezirk Ettlingen. Karlsruhe 1936

Sauer, Joseph: Die Johann-Nepomukkapelle der Stadtkirche zu Meßkirch, mit einem Exkurs über die Nepomukkapelle in Ettlingen. In: Zeitschr. f.d. Gesch. d. Oberrheins N. F. Band XXXVI, 1921

Schneider, P.J. Versuch einer medizinisch statistischen Topographie von Ettlingen und deren nächsten Umgebungen. Karlsruhe 1818

Stemmermann P. H./Zollner, Hans Leopold: Die Ettlinger Schloßkapelle und die Fresken von C.D. Asam / Die Dioskuren des süddeutschen Barock. Karlsruhe 1964

Walter, Friedrich: Das Mannheimer Schloß. Karlsruhe 1927

Wetterer, Anton: Das Bruchsaler Schloß, Karlsruhe 1922

Zollner, Hans Leopold: Aus der Vergessenheit zurückgeholt. Johannes Nepomuk im Reliefbild des Hochaltars von Ettlingenweier. In: St. Dionysius Ettlingenweier. Ettlingen-Ow. 1978