

Ein Entwurf Asams zu den Fresken in der St. Jakobskirche zu Innsbruck

Von Erika Hanfstaengl (München)

Mit 2 Bildern (Tafel XLVIII, II)

Im „Verzeichnis der Königlichen Sammlung von Handzeichnungen“, verfaßt von Georg Dillis 1804, ist unter Nr. 1891 ein Blatt von Cosmas Damian Asam aufgeführt mit dem Titel: „Deckenstück, Jacobswunder, Färbicht, F(ormat) rund“. Diese Zeichnung der Graphischen Sammlung in München trägt den Blindstempel, der den Mannheimer Beständen bei ihrer Katalogisierung in München (1802—05) eingedrückt wurde.

Die Darstellung grenzt ein breiter Ockerstreifen im Oval ein, doch ist sie nicht ausgeschnitten, worauf die alte Beschreibung schließen ließe. Das rechteckige Blatt, einfaches Zeichenpapier, mißt H.: 29,5 cm, B.: 33,6 cm. Es ist in lebhaften, z. T. stark deckenden Wasserfarben angelegt und mit Bleistift ziemlich detailliert vorgezeichnet; für die Kartuschen im Gebälk ist ganz zart Goldbronze verwendet. Im linken unteren Zwickel, außerhalb des Rahmens, ist mit der Feder die Signatur und Jahreszahl: „Cosmas Dam. Asam invenit 1721“ angebracht.

Bleistiftführung und Farbverteilung verraten eine lockere, geübte Hand. Ohne die Unmittelbarkeit des skizzierenden Pinselstriches zu verlieren, ist die einzelne Form klar und bestimmt festgehalten. Schauplatz, Geschehen und Bedeutung des Vorganges sind durch die Komposition augenfällig erfaßt. Die Architektur ist in grauen Tönen und rötlichem Braun, als Marmor gedacht, schattiert; die dunkelsten Werte arbeiten das plastische Volumen der kubischen Sockelstücke heraus, ein fester Unterbau für die wechselnden Farben der agierenden Personen darüber. Scharfes Karmin leuchtet links und rechts am Rande und links neben der Mitte in der liegenden Frauengestalt. Die Gruppe mit der Besessenen vereinigt blau, rot und grün, der einzelne Pilger gegenüber trägt ein lila Gewand mit hellbraunem Kragen; der verurteilte Jüngling

rechts hat eine matt ziegelrote Draperie unter dem braunen Pilgerkragen umgeschlungen. Der verklärte Heilige ist wie der alleinstehende Pilger links gekleidet und in den Gewändern der Engel erscheinen grün und rot. Diese bunte Farbigkeit, durch Mischöne nach Grau verbunden, spiegelt die vielfältige Zusammensetzung des Pilgerzuges. Die tektonisch wichtigen Säulenstellungen an den Seitenrahmen als dunklere Kulissen die in zartem Grau-Weiß und lichtem Ocker gehaltene rückwärtige Kuppelschale mit dem leuchtenden Laternenrund. Hier sammelt sich die größte Helligkeit des Blattes, die, auch räumlich suggestiv, den Heiligen umfängt. In der oberen Wölbung breitet sich eine Schattenzone aus, von der sich die lichte, farbig heitere Gruppe der Verklärung abhebt. In die grau-weiße, von Ockertönen durchzogene Gesamtstimmung der Aquarellierung ist in ausgewogener Verteilung zartes und tieferes, nach Braun gebrochenes Grün gesetzt, in der Grundierung von Gewölbegurten, an Wandflächen und Gewändern.

Durch die Inschrift „St. Jakob“ auf der Kartusche unter der Mittelfigur wurde die Skizze schon in dem frühen Inventar als eine Szene aus der Jakobslegende erklärt und durch den perspektivischen Schrägeinblick der Kuppelarchitektur unschwer als Entwurf zu einem Deckengemälde erkannt. 1722 ist diese Komposition in der Pfarrkirche St. Jakob in Innsbruck von Asam in Fresko ausgeführt worden und zwar in der Flachkuppel über dem zweiten Langhausjoch. Die Herkunft der zugehörigen Skizze aus Mannheim ist sicher nicht das zufällige Schicksal einer Erwerbung, sondern steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den politischen Verhältnissen zur Zeit ihrer Entstehung. Karl Philipp von der Pfalz, der spätere Kurfürst, war seit 1706 kaiserlicher Statthalter in Tirol und hat sich nachweislich sehr für den Neubau der Innsbrucker Pfarrkirche am Wiener Hof eingesetzt (1712); durch diese persönliche Verbindung wird die Zeichnung in Mannheim verblieben sein, bis sie zusammen mit dem übrigen Kunstbesitz der pfälzischen Linie unter Karl Theodor nach München kam.

Kurz zusammengefaßt wird die Darstellung im allgemeinen bezeichnet: St. Jakob als Helfer und Fürbitter der leidenden Menschheit. Doch die Einzelheiten der Erzählung erweitern den Vorstellungskreis und lassen ihn genauer festlegen. Während die Fresken im 1. und 3. Joch der Jakobskirche den Heiligen in der engeren Beziehung zu Tirol, Innsbruck und als Patron der Kirche, verquickt mit der Erzählung einer ihm gewährten Erscheinung, verehren, und in der Kuppel sein in spanischen Quellen gerühmter Sieg über die Sarazenen gefeiert wird, soll hier seines irdischen Heiligtumes, seiner legendären Grabstätte in der Kirche von Santiago de Compostela gedacht werden, zugleich einer Verherrlichung des seit dem späten 11. Jahrhundert neben Rom und Jerusalem bekanntesten Wallfahrtsortes der abendländischen Christenheit.

Wenn auch der Schauplatz in keiner Weise als topographische Schilderung des spanischen Vorbildes gelten kann — denn gerade die Architektur ist zur Erhöhung der illusionistischen Wirkung eine fast getreue Wiedergabe des Systems der Innsbrucker Kirche —, die einzelnen Motive sprechen deutlich dafür, daß hier das ersehnte Ziel aller Santiago-Pilger, der Sarkophag des Heiligen gemeint ist. Es scheint sogar, daß für die Ausführung eine engere, wenn auch in der Einzelheit völlig freie Anlehnung an die Wirklichkeit gefordert wurde. Das Mittelstück, das als dreiteiliger Aufbau aus Sockel, Sarkophag und Figur des Apostels in selbständiger Gestaltung die Heiltümer der Wallfahrt: Altar, Grab und Person des Heiligen verbildlicht, wurde in diesem Sinne abgeändert, nicht zugunsten der künstlerischen Wirkung. Die beherrschend im Raum stehende Gestalt des Heiligen wird auf der Skizze durch den Unterbau isoliert und in der auf die Schwarz-Weiß-Skala beschränkten Tönung ragt sie über dem bunt-geschäftigen Treiben des Volkes als Symbol der verheißenen Erlösung auf im magischen Bannkreis des wunderthätigen Sarkophages. In der Ausführung wird sie zu einer Halbfigur verkleinert, um in dieser Form vielleicht eher der Sitzstatue des Apostels über dem Altar in Compostela zu gleichen; auch die Zugabe der schweren Leuchter, der Palmwedel und ornamentalen Verzierungen mag auf die Vorstellung von dem üppigen Reichtum des spanischen Altares zurückgehen. — Asam schildert nun die Ankunft am Ziel der Wallfahrt; von allen Seiten drängen die Pilger herzu, Gesunde und Kranke, armes Volk und vornehme Reisende, um vor dem gnadenvollen Grabmal Hilfe zu erlehen. In dem Bannerträger auf der linken Seite mag ein Vertreter der zahlreichen im Namen des Apostels gegründeten Orden eingeführt sein, möglicherweise der Chorherren vom Heiligen Jakob vom Schwerte, deren Tracht ein rotes, schwertförmiges Kreuz auf der Brust vorschrieb, das gleichfarbige Zeichen ziert hier die Fahne. Ob die geharnischte Gestalt mit rotem Umhang links in der Ecke auf Karl den Großen zu beziehen ist, der nach der spanischen Überlieferung als erster Santiago-Pilger gilt, mag dahingestellt bleiben. Nicht mißzuverstehen als besonderes Kennzeichen der Wallfahrt nach Compostela ist die auf der rechten Seite durch die drei mittleren Figuren geschilderte Begebenheit. In der abkürzenden Form des Heiligen-Attributes wird hier an ein Pilgererlebnis erinnert, das schon in dem angeblich von Papst Kallixt II. im 12. Jahrhundert verfaßten Kodex berichtet wird. Ein Jüngling, mit seinen Eltern auf der Pilgerschaft nach Santiago, wird unter dem falschen Verdacht des Diebstahls bei einem Wirt zum Tode durch den Strang verurteilt. Von dem Heiligen am Galgen gestützt, treffen ihn seine zurückkehrenden Eltern noch am Leben an, worauf sie sich sofort zu dem Wirt begeben. Das Unglaubliche des Berichtes sucht dieser durch den Vergleich mit dem besiegelten Schicksal der vor ihm

in einer Pfanne bratenden Hühner zu beteuern, doch in diesem Augenblick schwirren die Vögel vom Feuer auf. Die Unschuld des Sohnes ist erwiesen und der Wirt des Verbrechens überführt. Die in der Höhe des Gewölbes sich abspielende Begebenheit schließt die Legende des Apostels ab; von Wolken umschleiert tragen Engel den Heiligen empor, und nur wenige der Sterblichen unten gewahren — leibhaftig oder im Glauben — die Vision der Verklärung. Dem breit angelegten, auf die Fernsicht berechneten Stil des Freskos gegenüber kann die Studie das Erlebnis der Wallfahrt in seiner psychologischen Auswirkung reicher nuancieren; Erschütterung und ungeduldiges Drängen, andächtige Hingabe und vertrauensvolle Bereitschaft drücken sich im Verhalten der Menge aus.

Das Datum der Zeichnung, 1721, und die für den Gesamteindruck entscheidenden Veränderungen im Fresko erlauben einige Rückschlüsse auf die Entstehung und künstlerische Entwicklung des ganzen Freskenzyklus. Der Vorschlag, die Malereien im Neubau der St. Jakobskirche an Cosmas Damian Asam zu geben, ist archivalisch mit einem Brief des Priesters Franz Christoph Mörl, des Schwagers von Asam, vom 19. Oktober 1721 aus München belegt; gleichzeitig wird eine baldige Reise Asams zur Besichtigung des bereits fertigen Innenraumes angeregt, eine Aufforderung, die am 30. Oktober des gleichen Jahres nochmals ausgesprochen wird. Noch unter dem frischen Eindruck des Gesehenen muß der Entwurf entstanden sein, dessen Architektur den Charakter des Innsbrucker Innenraumes überzeugend trifft. Der Vertrag mit Cosmas Damian Asam wurde erst am 8. August 1722 geschlossen, als die Kuppel über dem ersten Joch bereits vollendet war. Dieses Fresko fällt durch die räumliche Ausdehnung der allseitig geöffneten Halle, seine Lichtfülle und lebhaftige Farbigkeit in der Reihe der übrigen auf. Durch die gleichen Merkmale unterscheiden sich nun auch Entwurf und Ausführung des folgenden Joches. Im Fresko ist, bis auf die seitlichen Fenster, die Architektur geschlossen, es fehlen die Laternenöffnungen der rückwärtigen und bekrönenden Kuppel, deren Lichteinfall die Höhe und Weite des imaginären Raumes auf dem Entwurf wesentlich steigert und der Komposition formal und farblich etwas Leichtes, Schwebendes mitteilt. Aus der schwerelos aufsteigenden Vision der Himmelfahrt ist eine gewichtige vielfigurige Gruppe geworden. Ohne weiteres ließen sich noch zahlreiche Abweichungen aufzeigen, doch die erwähnten, die sich nicht allein durch die sinnvolle Umsetzung der ersten Konzeption in den Stil des Freskos ergeben, mögen genügen um die prinzipielle Umgestaltung der künstlerischen Absichten zu umreißen. Mit Recht wird immer wieder die Qualität des frühesten Freskos gegenüber den anderen hervorgehoben und es steht außer Zweifel, daß auch der Entwurf als glücklichere Lösung über der Ausführung steht. Es bleibt nun die Frage offen, welche

Gründe zur Umformung des ursprünglichen Planes führten, von dessen Wirkung das erste vollendete Fresko und der stilistisch gleichartige Entwurf für das Folgende eine ausreichende Vorstellung geben. Die Einmischung Außenstehender ist denkbar, doch letzten Endes werden künstlerische Rücksichten auf die Gestaltung des gesamten Werkes, als Einheit von Architektur und Malerei begriffen, zu der Änderung bewogen haben. Die primäre Forderung aller illusionistischen Wirkungsmöglichkeit, die Komposition des Freskos mit der umgebenden Architektur innerlich zu verbinden, sollte erfüllt werden, auch wenn bis zu einem gewissen Grade auf die Vollkommenheit im einzelnen verzichtet wurde. Ein Vergleich mit dem Raumcharakter der Kirche in Weingarten, deren eines Fresko (1719) den illusionistischen Aufbau des ersten Joches in Innsbruck vorwegnimmt, zeigt, daß ein tieferes Verständnis für gegebene Architekturformen durch die Übertragung des Weingartner Freskenstiles in die Kirche nach Innsbruck nicht befriedigt sein konnte und daß in dieser Entwicklungsphase der illusionistischen Malerei der Freskant seine Aufgabe in erster Linie darin sah, sein Werk mit den gegebenen Verhältnissen suggestiv in Einklang zu bringen. Die ernste, die körperliche Masse der Bauglieder betonende Linienführung und verhaltene Farbigkeit der Jakobskirche durfte ohne Schädigung der Gesamtwirkung nicht im zarten Glanz lichtdurchfluteter Gewölbe nach oben zerfließen. Dieser Innenraum — im Gegensatz zu den hohen und weiten Arkaden Weingartens, die das Tageslicht voll einströmen lassen — mußte auch in der Deckenzone eine entsprechende Behandlung erfahren, um greifbare Wirklichkeit und gemalte Scheinwelt im Gleichgewicht zu halten, er mußte „zu Ende gebaut“ werden.

Unter diesen Gesichtspunkten könnte die auffallende Abweichung des ersten Langhausfreskos von dem Stil der Malereien in den folgenden Jochen der Jakobskirche in Innsbruck erklärt werden, wobei der besprochene Entwurf sich als wichtiges Glied in die Kette der Erwägungen einreicht.

Literatur:

- Hammer, Heinrich, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol, 1912.
Hanfstaengl, Erika: Cosmas Damian Asam, 1939.
Weingartner, Joseph: Die Pfarrei und Pfarrkirche von St. Jakob, Innsbruck, 1924.

(Anschrift der Verfasserin: München 23, Gedonstraße 4/I.)

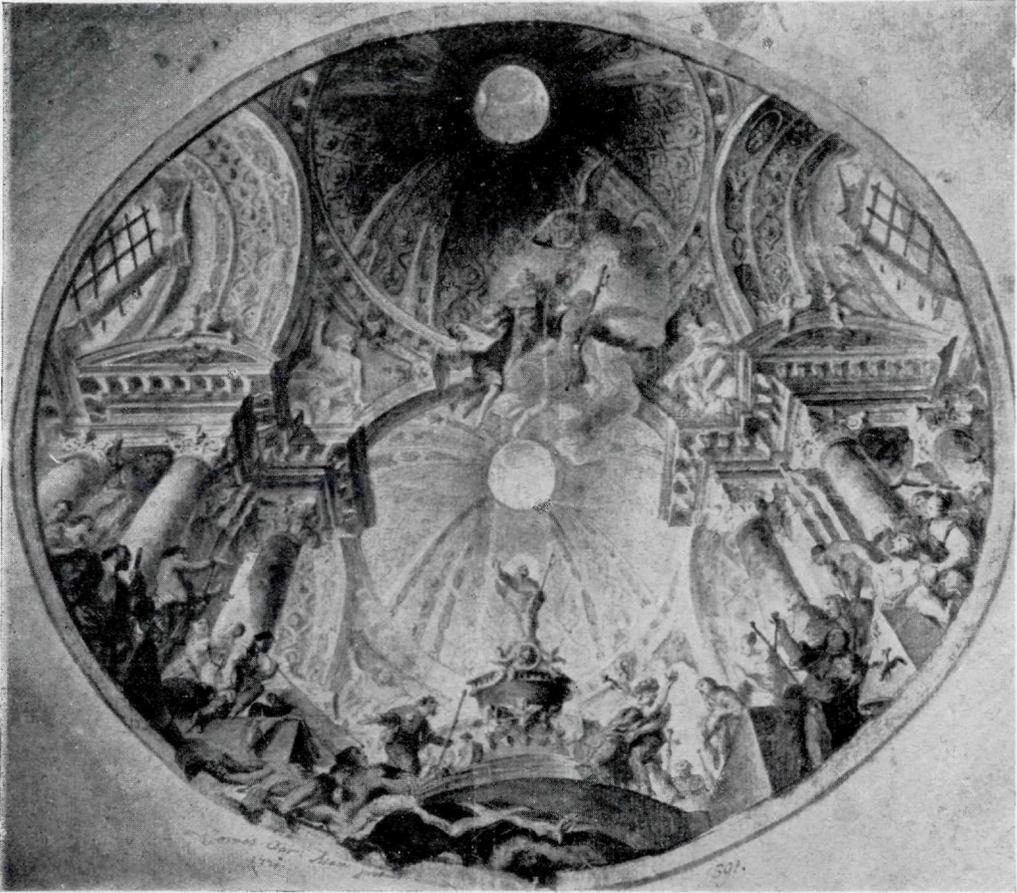


Bild 1. Cosmas Damian Asam, Entwurf zu den Fresken in der St. Jakobskirche zu Innsbruck
(Graphische Sammlung, München)

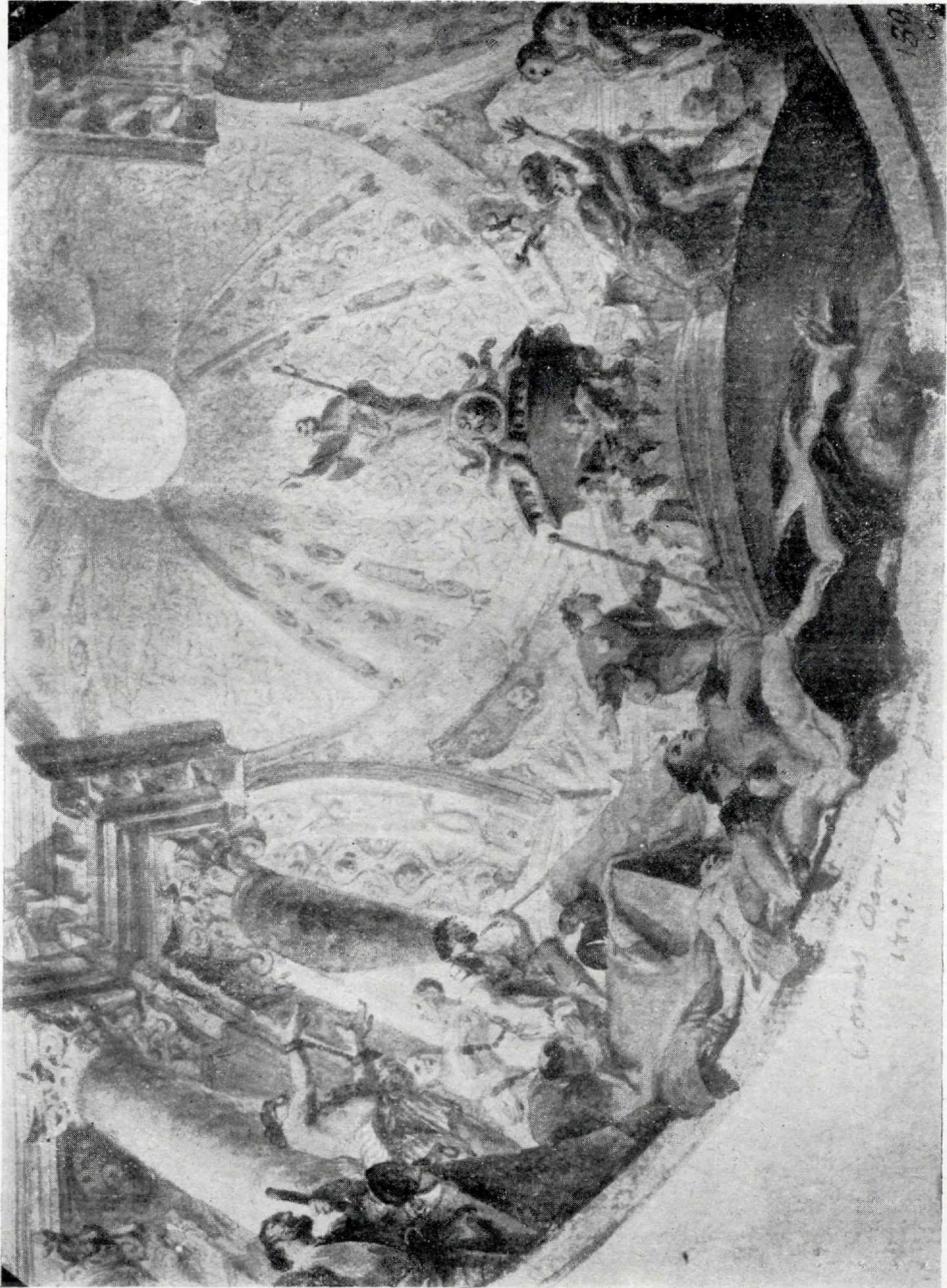


Bild 2. Cosmas Damian Asam, Entwurf zu den Fresken der St. Jakobskirche zu Innsbruck (Graphische Sammlung, München)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum](#)

Jahr/Year: 1940/45

Band/Volume: [020-025](#)

Autor(en)/Author(s): Hanfstaengl Erika

Artikel/Article: [Ein Entwurf Asams zu den Fresken in der St. Jakobs-Pfarrkirche in Innsbruck. Mit 2 Bildern, Tafel XLVIII, IL. 215-219](#)