

Peter Stoll

„Die Herrlichkeit deß Herrn gehet auff über dir“

Die Heiligen Drei Könige bei Johann Ulrich Kraus (*Heilige Augen- und Gemüths-Lust*) und Cosmas Damian Asam (Wallfahrtskirche Herrgottsruh)

Die in den folgenden Zeilen kommentierten Darstellungen der Heiligen Drei Könige könnten im Hinblick auf ihre äußere Erscheinung und die künstlerischen Techniken kaum gegensätzlicher sein – hier eine Kupferstichminiatur, bestehend aus feinen schwarzen Linien auf hellem Grund, dort ein mehrere Meter hohes Wandfresko mit ausgesprochen malerischem Farbauftrag. Dennoch laden die Bilder zu einer gemeinsamen Betrachtung ein, da sie beide in einem Randbezirk der Dreikönigsikonographie angesiedelt sind, der wohl nicht allzu häufig gestaltet wurde. Diese konzeptuelle Verwandtschaft auf außergewöhnlichem ikonographischem Terrain und der Umstand, dass beide Darstellungen in einem Abstand von etwas über 30 Jahren im süddeutschen Raum entstanden sind, rechtfertigt es sicher noch nicht, eine Abhängigkeit des jüngeren Freskos vom älteren Kupferstich zu postulieren, doch gehört es andererseits zu den geläufigen Praktiken der Zeit, Kupferstiche als Vorlagen oder Anregungen für Fresken zu nutzen.

Der Kupferstich stammt aus einer ausschließlich aus Bildtafeln bestehenden und durch die Vorrede in das Jahr 1706 datierten Publikation des viel beschäftigten Augsburger Kupferstechers und Verlegers Johann Ulrich Kraus: *Heilige Augen- und Gemüths-Lust vorstellend Alle Sonn- Fest- und Feyrtägliche Nicht nur Evangelien / Sondern auch Epistelen und Lectionen*.¹ Der Titel verrät bereits, dass es sich um eine Art visuelles Perikopenbuch handelt und Abb. 1 zeigt, wie Kraus dabei vorgeht: Er widmet, das Kirchenjahr durchwandernd, jeweils eine Kupferstichtafel einem Sonn- oder Feiertag (hier: „Am H. 3. König Tag“), illustriert in der oberen Hälfte das Evangelium, in der unteren die Lesung² dieses Tages und ergänzt die Bilder durch Verse, die die Bibeltex te paraphrasieren oder weiterführende erbauliche Gedanken enthalten. Während das Unterfangen im Hinblick auf den Evangelienteil eine Serie biblischer Historienbilder erforderte, somit durchaus konventioneller Natur war und aufgrund der Fülle der zur Verfügung stehenden Vorlagen einen routinierten Druckgraphiker kaum vor große Probleme gestellt haben dürfte, war die Bebilderung der Lesungen mit größeren Ambitionen verbunden. Man wird es nicht als bloße Werberhetorik abtun können, wenn Kraus in seiner Vorrede mit stolzem Nachdruck darauf hinweist:

Besonders kann nicht ungemeldet lassen / daß mir die Epistelen und Lectionen niemals in Figuren vor das Gesicht gekommen / ja auch bißhero nicht erfahren können / das solche in Holtz-Schnitten oder Kupffer-Stücken (etliche wenige die eine Geschichte in sich halten außgenommen /) vorhanden seyn; dahero mich solche besonders viel Mühe und Nachsinnen gekostet; habe sie noch darzu mit den außerlesensten Emblematis und ihren Beyschriften in Teutsch und Latein außgezieret / also / daß ein Liebhaber der Sinn-Bilder / hier deren eine ziemliche Quantität antrifft.

¹ Bislang umfassendste Behandlung in Otto Reichl: *Die Illustrationen in vier geistlichen Büchern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krauss*, Straßburg 1933 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte; 294).

² Der Begriff ‚Lesung‘ wird hier in einem engeren Sinn für die nicht dem Evangelium entnommenen Perikopen gebraucht.



Abb. 1:
Johann Ulrich Kraus, *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*,
„Am H. 3. König Tag“



Abb. 2: Johann Ulrich Kraus, *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*, „Am H. 3. König Tag“ (Ausschnitt)



Abb. 3: Johann Ulrich Kraus, *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*, „Am H. 3. König Tag“ (Ausschnitt)



Abb. 4: Johann Ulrich Kraus, *Heilige Augen- und Gemüths-Lust*, „Am H. 3. König Tag“ (Ausschnitt)

Ganz ohne Präzedenzfall reiht sich Kraus' Unterfangen freilich nicht in die Geschichte der Perikopenillustration ein, hatte doch der Nürnberger Prediger Johann Michael Dilherr bereits in den 1660er Jahren Auslegungen sowohl der Episteln als auch der Evangelien veröffentlicht, in denen jeder Auslegung ein von Melchior Küsel nach Vorlage von Georg Strauch gestochenes Emblem vorangestellt ist; und der Titel, den Dilherr seinem den Evangelien gewidmeten Band gegeben hat (*Augen- und Hertzens-Lust*), kommt der Krausschen Titelfassung (*Heilige Augen- und Gemüths-Lust*) sogar ziemlich nahe.³ Aber auch wenn Kraus diese früheren Illustrationen gekannt hat und sie deshalb nicht erwähnt, um den Ruhm des originellen Einfalls ganz für sich beanspruchen zu können, erweist sich die Konzeption seiner Kupferstiche doch als weitgehend unabhängig von den Emblemen in Dilherrs Büchern, und so wird man trotz der möglichen Anregung durch diese Bücher seiner Behauptung Glauben schenken, dass ihn die Visualisierung der eher abstrakten Lesungstexte, die nur selten „eine Geschichte in sich halten“, einige „Mühe“ gekostet hat. Ergänzend wird man sich lediglich fragen, ob das „Nachsinnen“ allein durch ihn erfolgte oder ob er hier nicht professionelle Hilfe etwa von Seiten eines gelehrten Geistlichen erhielt; freilich lassen sich, worauf noch näher einzugehen sein wird, auch Indizien dafür finden, dass es den gedanklichen Konzepten an der ein oder anderen Stelle vielleicht an professioneller Ausarbeitung fehlt.

Wie auch immer: Die Bilder zu den Lesungen verdienen besonderes Interesse, und so soll im Folgenden auch nicht näher auf das Evangeliumsbild des Kupferstichs zum Dreikönigstag mit seinen fünf Historienszenen eingegangen werden; weit größeres Interesse darf die Bebilderung der Festtagslesung Jesaja 60,1 – 6 beanspruchen (Abb. 2 – 4). Vorangestellt sind ihr die folgenden Verse:

Heb deine Augen auf, O Kirche kanst du zehlen
 die Heyden so nun auch herwandlen in dem Liecht,
 Und in der gantzen Welt auf Läufern und Camelen
 Zu deiner Hertzens Lust zu dir den Lauf gericht.
 Lob sey dem der da ließ sein Herrlichkeit erscheinen
 Das Jud- und Heidenthum in ein Volck zu vereinen.

Bereits wenn in diesen Versen die Rede ist von der „Kirche“ und der Vereinigung von „Jud- und Heidenthum“, wird klar, dass es bei Kraus nicht nur um eine sinngemäße Wiedergabe dieser Bibelstelle mit dichterischen und bildnerischen Mitteln geht, sondern um Interpretation: Die Verheißung des alttestamentarischen Propheten, dass ein erneuertes Jerusalem im Glanze der Herrlichkeit Gottes erstrahlen wird, erfährt eine Ausrichtung auf das Neue Testament hin und wird zur allegorischen Vorausdeutung darauf, wie Menschen aller Länder und Religionen sich dem Christentum zuwenden und dort Erleuchtung finden. Unmittelbar nachvollziehbar wird diese Exegese etwa im Text der ernestinischen Bibel (hier zitiert in der Ausgabe Nürnberg 1686),⁴ die in den Wortlaut der Lutherschen Übersetzung laufend parenthetisch Kommentare und Verständnishilfen einfügt:

³ Johann Michael Dilherr: *Augen und Hertzens-Lust. Das ist / Emblematische Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien*, Nürnberg : Endter, 1661; *Heilig-Epistolischer Bericht / Licht / Geleit und Freud. Das ist: Emblematische Fürstellung / Der Heiligen Sonn- und Festtäglichen Episteln*, Nürnberg: Endter, 1663.

⁴ *Biblia, Das ist Die gantze H. Schrifft, Altes vnd Neues Testaments Teutsch, Doctor Martin Luthers Auff gnädigste Verordnung Deß ... Fürsten und Herrn, Herrn Ernsts, Hertzogen zu Sachsen ... Von etlichen Reinen Theologen dem eigentlichen Wort Verstand nach erkläret ...*, Nürnberg : Endter, 1686.

1 Mache dich auff / (hiemit ermuntert der Herr durch den Propheten die fast verzagte Jüdische Kirche / daß sie zur Zeit Christi sich soll frisch und frölich umbsehen / nach den grossen Wolthaten / die ihr Christus in seiner Zukunft mitbringet/) werde Liecht / denn dein Liecht (die seeligmachende Erkänntniß Gottes in Christo) kommet / und die Herrlichkeit deß Herrn (Christi / die wenig erkannt und geachtet wird /) gehet auff über dir/ (mein Volck.)

2 Denn sihe / Finsterniß (Blindheit) bedeckt das Erdreich / und Dunckel die Völcker / (daß sie Gott und seinen Willen nicht erkennen.) Aber über dir gehet auff der Herr (Christus/) und seine Herrlichkeit erscheinet über dir.

3 Und die Heyden werden in deinem Liecht wandeln / (sie werden auch durchs Wort deß Evangelii / welches ein helles Liecht ist / erleuchtet werden/) und die Könige (werden auch) im Glantz (deß Evangelii wandeln/) der über dir aufgehet.

4 Hebe deine Augen auff / und siehe umbher ... diese (Heyden) alle versamlet kommen zu dir. Deine Söhne werden von Ferne kommen / und deine Töchter zur Seiten erzogen werden / (durch den Glauben an Christum werden viel Heyden deine Söhne und Töchter werden / nicht nach dem Fleisch / sondern nach der Verheissung / die viel herrlicher ist / als der fleischliche Vorzug.)

5 Denn wirst du deine Lust sehen und außbrechen / (für Freude /) und dein Hertz wird sich wundern und außbreiten ... wenn sich die Menge am Meer (der Heyden / so am Meer und in den Insulen wohnen /) zu dir bekehret / und die Macht der Heyden zu dir kommt.

6 Denn die Menge der Kamelen wird dich bedecken / (die Heyden / welche auff Kamelen reiten / werden zu dir kommen / das Erkänntniß Gottes in Christo zu lernen /) die Läufter (die kleinen Kamel / welche ihres schnellen Lauffs halber Läufter genennet werden /) auß Midian und Epha Sie werden auß Saba (auß Arabien) alle kommen / (Christum annehmen / und darzu) Gold und Weyrauch bringen/ (mit ihrem Reichthum die Kirche Christi befördern / auch das geistliche Räucherwerck deß Gebets Christo auffopfern /) und deß Herrn Lob verkündigen.

Dass auch Kraus' Lesungsillustration dieser zu seiner Zeit üblichen Deutung verpflichtet ist, wird am augenfälligsten dadurch, dass das im Text mehrfach apostrophierte „Liecht“ und die über den Menschen aufgehende Herrlichkeit Gottes im zentralen tondoartigen Bildfeld die Form einer nach allen Seiten hin einen dichten Strahlenkranz aussendenden Sonnenscheibe mit Christus im Mittelpunkt angenommen hat; in Abstimmung darauf, dass die Jesajastelle unter dem Gesichtspunkt der Verwendung in der weihnachtlichen Liturgie gesehen wird, erscheint Christus als Kind mit der Weltkugel als Herrschaftszeichen und segnend erhobener rechter Hand. Im unteren Bildbereich strömen prozessionsartige Menschengzüge aus verschiedenen Richtungen einer zentralen Gruppe unmittelbar unterhalb der Sonnenscheibe zu (60,3: „Und die Heyden werden in deinem Liecht wandeln“; 60,4: „alle versamlet kommen [sie] zu dir“) und erheben ihre Augen zum Himmel (60,4: „Hebe deine Augen auff“); ganz im Hintergrund stehen dicht gereiht die Kamele (60,6: „Denn die Menge der Kamele wird dich bedecken“); die vorderen Gruppen am linken und rechten Bildrand beziehen sich möglicherweise auf 60,4: „Deine Söhne werden von Ferne kommen / und deine Töchter zur Seiten erzogen werden“.

Der besonderen Bedeutung der in 60,4 erwähnten Könige („und die Könige [wandeln] im Glantz“) für den Gebrauch des Textes als Festtagslesung trägt Kraus dadurch Rechnung, dass er diese Könige größer als alle anderen Figuren prominent im Vordergrund platziert; und da er die Dreizahl wählt, scheinen hier also die Festtagsheiligen selbst gemeint, so dass die Lesungsillustration gleichzeitig auch die Begegnung der Heiligen Drei Könige mit Christus vergegenwärtigt, allerdings in einem allegorisch-abstrahierten Sinn und nicht im Sinn einer Episode der biblischen bzw. legendarischen Historie. Dies schließt freilich nicht aus, dass die Grundkonstellation von Kraus' Komposition angeregt ist von einer legendarischen Episode, die zeitlich vor dem Aufbruch der Könige nach Bethlehem liegt und in der *Legenda aurea* so geschildert wird:

Die Könige waren aus dem Geschlecht Balaams, darum folgten sie dem Stern nach. Denn ihr Ahnherr hatte geweissagt: 'Es wird ein Stern aufgehen aus Jakob, und ein König aus Israel' (Num. 24, 17). ... [Sie] gingen alle Jahre einen Monat nach dem andern auf den Berg des Sieges, und wohnten da drei Tage, und wuschen sich und baten Gott, daß er ihnen den Stern erzeugte, den Balaam geweissagt hatte. Es geschah auf den Weihnachtstag, daß sie auf dem Berge waren, da kam ein Stern über dem Berg herauf, der hatte die Gestalt eines wunderschönen Kindes, und ein Kreuz leuchtete ob seinem Haupt; und der Stern sprach zu ihnen: 'Gehet eilends hin in das jüdische Land, da findet ihr den König geboren, den ihr sucht.'⁵

In der Tat könnten die Könige auf Kraus' Kupferstich auf einer Art Erhöhung stehen bzw. scheint das Gelände zu ihren Füßen abzufallen, und wenn auch kein „Stern über dem Berg herauf“ kommt, so doch eine ähnliche himmlische Lichterscheinung mit einem „wunderschöne[n] Kind“, dem immerhin über die Weltkugel ein kleines Kreuz zugeordnet ist. Aber auch wenn derartige Assoziationen bei Konzeption des Kupferstichs eine Rolle spielten oder vielleicht beim Betrachter erwünscht waren, eine Illustration dieser Episode im engeren Sinne, wie sie etwa auf dem rechten Flügel von Rogier van der Weydens Middelberger Altars begegnet (bzw. Altar des Pierre Bladelin, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz), liegt hier nicht vor; letztlich dominiert die Einbettung in den Kontext der Jesaja-Verse.

In den Lesungsillustrationen, und so auch im vorliegenden Fall, umgibt Kraus eine zentrale Darstellung zumeist mit einer komplexen Rahmenzone, die durch ornamentale Gestaltungsmittel mehrere Figuren und kleinere Bildfelder zusammenbindet, die weitere Aspekte des Textes bzw. seiner Deutung veranschaulichen. Den unmittelbarsten Bezug zum Bibeltext weisen die drei seitlich und unten am Rahmen befestigten Kartuschen auf, die drei Einzelheiten des Textes abbilden und sie durch Inschriften identifizieren. Zwei der Kartuschen betonen den Bezug zum Dreikönigstag, indem sie das Augenmerk auf die in 60,6 erwähnten Gaben Gold (links außen) und Weihrauch (rechts außen) lenken, mit denen auch die Könige Christus beschenken; die dritte Kartusche (unten) zeigt die „Läufer ... auß Midian und Epha“. Obwohl der Kommentar in der oben zitierten Passage aus der ernestinischen Bibel belegt, dass der Bibelwissenschaft bereits im 17. Jahrhundert bekannt war, dass hierunter Tiere zu verstehen sind (in der Einheitsübersetzung an dieser Stelle ‚Dromedare‘), bildet Kraus das ab, was jeder erwarten würde, der den Text ohne Vorkenntnis oder Kommentar liest, nämlich laufende Menschen. Angesichts eines solchen Details liegt die Annahme nahe, dass er bei der Konzeption seiner Stiche zumindest nicht für alle Einzelheiten gelehrten Rat einholte.

Während diese drei Kartuschen durch die Kombination aus Bild und knapper Textbeigabe lediglich strukturell an Embleme erinnern, handelt es sich bei den beiden oben am Rahmen angebrachten ovalen Bildfeldern (Abb. 4) um echte Embleme, die den für die Allegorie der Lesung und des zentralen Mittelbildes wichtigen Bildbereich 'Licht' aufgreifen. Das linke Oval zeigt ähnlich wie das Mittelbild einen Sonnenaufgang (Lemmata: „Apparuit omnibus idem“ – „Sehet wie die Sonne strahlet / und die ganze Welt bemahlet.“) und betont noch einmal die weltgeschichtliche Bedeutung Christi: So, wie die Sonne für alle Menschen gleichermaßen aufgeht, so richtet sich auch die Heilsbotschaft Christi an alle Völker. Das rechte Emblem zeigt einen Mann mit verbundenen Augen, der im Dunkeln eine hell strahlende Kerze vor sich herträgt (Lemmata: „Non nisi videnti“ – „Mein, wie können doch die blinden / An dem Liechte Hülffe finden.“) und den man gerne auf 60,2 und 60,3 beziehen möchte, wo von den in „Finsterniß“ und „Dunckel“ befindlichen Völkern die Rede ist, über denen dann das

⁵ *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984, S. 105.*

„Licht“ des Herrn, hier zu verstehen als Christus, aufgeht.⁶ Betrachtet man das Emblem freilich unabhängig von seinem Kontext und hält man sich an die wörtliche Übersetzung des lateinischen Lemmas („Non nisi videnti“ – ‚Nur dem Sehenden‘), so scheint das Emblem etwas ganz andere Botschaft zu enthalten, nämlich die, dass ein Licht in der Dunkelheit dem nichts nützt, der die Augen verbunden hat, sondern nur dem Sehenden; dies könnte dann etwa so gedeutet werden, dass Menschen, die in geistiger Blindheit verstockt sind, auch für das Licht der Erkenntnis unzugänglich sind – ein Gedanke, der sich zum Text der Lesung kaum in sinnvollen Bezug bringen lässt, ist doch hier ausschließlich von Völkern die Rede, die sich im Lichte des Herrn versammeln und nirgends von denen, die für dieses Licht unempfänglich bleiben. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Kraus hier ein an anderer Stelle vorgefundenes Emblem missverstanden hat (was wiederum darauf hindeuten könnte, dass die Illustrationen nicht durchgehend von einem gelehrten Berater konzipiert wurden); vielleicht hat ihn die bereits durch die Vorlage vorgegebene deutsche Übersetzung des Lemmas auf eine falsche Fährte geführt: „Mein, wie können doch die blinden / An dem Liechte Hülffe finden“ – aus diesen Versen könnte man tatsächlich die (freilich logisch nicht überzeugende) Aussage herauslesen, dass für Blinde ein Licht wie das abgebildete von Nutzen ist; wahrscheinlicher ist es freilich, das Lemma in dem Sinne „Wie sollte es möglich sein, dass ...“ zu verstehen.

Die vier zusätzlich in den Rahmen integrierten Personifikationen der vier Erdteile schließlich interpretieren nochmals die bei Jesaja genannten „Völker“ als die Menschen des gesamten Erdkreises, eine im Zusammenhang mit dem Dreikönigsfest deswegen nahe liegende Interpretation, weil auch die drei Könige mitunter als Vertreter von Völkern verschiedener Erdteile verstanden wurde, was etwa in den seit dem 15. Jahrhundert zunehmende Darstellungen eines Königs als Mohr besonders sinnfällig wird und was schließlich dazu führte, dass die Könige im 17. Jahrhundert zu den Patronen der Weltmission erklärt wurden. Kraus gestaltet seine Personifikationen der Erdteile nach gängigen ikonographischen Mustern seiner Zeit, und wenn man bei der Rundform der Gesamtanlage des Bildes den Erdkreis assoziieren so darf, so ist es vielleicht auch kein Zufall, dass oben, gewissermaßen auf der Nordhalbkugel, Europa (links) und Asien (rechts; mit Weihrauchfass in Abstimmung auf Jesaja 60,6 bzw. die Geschenke der Könige) platziert wurden, unten, auf der Südhalbkugel, hingegen Amerika (links; wie üblich eher an Süd- als an Nordamerika orientiert) und Afrika (rechts).

Wenn sich nach dieser Analyse der Kraus'schen Lesungsillustration der Blick nun dem zweiten hier zu besprechenden Dreikönigsbild zuwendet, dem Chorwandfresko Cosmas Damian Asams in der Wallfahrtskirche Herrgottsruh im bayerischen Friedberg (1738; Abb. 5),⁷ so erscheint es durchaus vertraut, wie der Freskant hier in einem seiner letzten Werke das zweite Kirchenpatrozinium behandelt: Die unterhalb des von einem Strahlennimbus umgebenen Christkinds auf einer mächtigen Stufenanlage platzierten Könige erinnern an die ganz ähnliche Konstellation im zentralen Bildfeld des Kupferstichs, und was auf den ersten Blick in der Tat als eine eigenartige Behandlung des Themas anmutet, lässt sich gut erklären, wenn man es auf den

⁶ Das Emblem zum Kapitel „Epistel / Auf das Fest der Heiligen drei Könige“ in Dilherr's *Heilig-Epistolischem Bericht* (wie Anm. 3, S. 470) zeigt in Anlehnung an Jesaja 60,2 eine von Dunkelheit bedeckte Landschaft.

⁷ Eine Kurzbeschreibung der Herrgottsruher Fresken (Chorwand, Kuppel) in: *Cosmas Damian Asam, 1686 – 1739, Leben und Werk*, hrsg. von Bruno Bushart und Bernhard Rupprecht, München 1986 (Ausstellungskatalog Aldersbach 1986), Werkverzeichnis F XXIX, S. 273 f. (dort allerdings fehlerhafte Deutung des Kuppelsegments unmittelbar über dem Chorwandfresko; vgl. Anm. 15). Nur flüchtig befasst sich Helene Trottmann mit Herrgottsruh in *Cosmas Damian Asam, 1686 – 1739: Tradition und Invention im malerischen Werk*, Nürnberg 1986 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft; 73).



Abb. 5: Cosmas Damian Asam: Verehrung des Christkinds durch die Hl. Drei Könige. Chorwandfresko der Wallfahrtskirche Herrgottsruh in Friedberg (Aufnahme: Verfasser)

auch im Kupferstich behandelten Lesungstext aus Jesaja bezieht: „Aber über dir geht auff der Herr ... und seine Herrlichkeit erscheint über dir ... und die Könige [wandeln] im Glantz ... der über dir auffgeht ... Sie werden auß Saba ... alle kommen ... Gold und Weihrauch bringen“ (60,2; 60,3; 60,6); ein Text, auf den darüber hinaus auch im Graduale des Festtages angespielt wird⁸ und dessen Illustration aufgrund der zentralen Rolle von ‘Licht’ und ‘Glanz’ geradezu zwangsläufig einen Bezug zur lokalen Mirakelgeschichte herstellte: Vom Vorgängerbau der Wallfahrtskirche wurde in den Jahren 1719/20 nämlich mehrfach berichtet, man habe ihn des Nachts auf wunderbare Weise von innen erleuchtet gesehen; vielleicht sollte Asam mit dem Christuskind im Strahlenglanz, das aufgrund des illusionistischen Kontextes als tatsächlich im Kirchenraum schwebend imaginiert werden kann, eine solche wunderbare Lichtquelle gestalten.⁹ Im Hinblick auf den Lesungstext könnte man schließlich sogar vermuten, Asams illusionistischer Bühnenaufbau lehne sich nicht nur zu dem Zweck an Berninis Baldachin in St. Peter an, um damit (und durch die im Hintergrund sichtbare Tonnenwölbung) Herrgottsruh mit dem zentralen Heiligtum der katholischen Kirche in Verbindung zu bringen; denn die gewundenen Säulen Berninis zitieren in monumentaler Steigerung diejenigen Säulen, die Kaiser Konstantin aus dem Allerheiligsten des salomonischen Tempels in Jerusalem nach Rom gebracht haben soll: Auf Asams Fresko könnte damit angedeutet werden, dass das Licht Christi im salomonischen Tempel bzw. in Jerusalem aufgeht, was der christlichen Deutung des Jesaja-Textes entspräche und womit in das Fresko eine ähnliche Dimension eingebracht würde, die auf zahllosen anderen Dreikönigsdarstellungen durch ruinöse Architekturen gegenwärtig ist, die ein durch die Ankunft Christi überwundenes Stadium symbolisieren. Sollten in Herrgottsruh tatsächlich nicht nur formale, sondern auch gedankliche Anklänge an St. Peter in Rom beabsichtigt sein, so wäre dies freilich im Vergleich mit den üblichen Dreikönigsruinen eine komplexere Sinnstiftung, denn, wie gesagt, diese Anklänge können auf zentrale Heiligtümer sowohl des Judentums als auch des Christentums verweisen. Über derartigen Spekulationen sollte man aber nicht vergessen, dass bernineskes Vokabular zum Standardrepertoire der Brüder Asam gehört und man es wohl nicht zwangsläufig mit theologischer Bedeutung befrachten muss; vielleicht wollte Cosmas Damian Asam z. B. in Herrgottsruh einfach mit malerischen Mitteln in einen Wettstreit mit seinem Bruder Egid Quirin treten, der zu Beginn der 1730er Jahre in Osterhofen einen mächtigen Baldachinaltar mit gewundenen Säulen errichtet hatte. Zu Cosmas Damians Bernini-Paraphrase wäre aus dieser rein formalen Perspektive noch anzumerken, dass das, was sich dem frontal vor Berninis Ziborium stehenden Betrachter als Durchblick bietet – die von Kirchenvätern flankierte Cathedra Petri mit der um das Ovalfenster kreisenden Glorie darüber – , strukturell durchaus Verwandtschaft erkennen lässt mit dem, was Asam zwischen den Säulen platziert: eine Figurengruppe in der unteren Zone mit einer Lichtquelle (Christuskind) darüber.¹⁰

Zurück zur inhaltlichen Dimension des Freskos. Gewiss mag auch Asams Bildanlage wie die Darstellung auf Kraus’ Kupferstich angeregt sein von der oben zitierten Legende, der zufolge der Stern mit dem Christuskind den auf einem Berg versammel-

⁸ „Omnes de Saba venient, aurum & thus deferentes: & laudem Domino annuntiantes. Surge, & illumina Jerusalem: quia Gloria Domini super te orta est.“ Alle Messtexte zitiert nach dem *Missale Romanum*, München : Jäcklin, 1692.

⁹ Hubert Raab: „Die Geschichte der Wallfahrt Herrgottsruh“, in: *Begleitband zur Ausstellung Die Herrgottsruh-Wallfahrt in Friedberg, 1. Oktober 2000 – 31. Januar 2001*, hrsg. von Adelheid Riolini-Unger, Friedberg 2000, S. 14 – 34, bes. S. 20.

¹⁰ Im Rahmen eines Historienbildes begegnen die Kuppel des Petersdomes und der Bernini-Tabernakel in Asams zerstörtem Chorfresko der Schlosskirche von Bruchsal (1728). Abbildung bei Erika Hanfstaengl: *Cosmas Damian Asam*, München 1939 (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte; 4), Tafel 27.

ten Königen erschien, zumal Asams Lichterscheinung sowohl den Charakter einer Sonne als auch den eines Sternes aufweist (womit bei der Konzeption des Freskos auch die Etymologie des Festtagsnamens ‚Epiphanie‘ eine Rolle gespielt haben mag, wie sie etwa die *Legenda aurea* erklärt: „Epiphania, von epi, oben, und phanos, Erscheinung, weil der Stern von oben sich erzeugte, oder Christus selbst durch den Stern da oben erschien, den Weisen als wahrer Gott geoffenbart wird.“¹¹) Einen gewissen Einfluss mag man auch verwandten Ausprägungen der Legende zubilligen, die sich z. B. niedergeschlagen haben in Andrea Pozzos Ölgemälde für die Congregazione die Banchieri e die Mercanti in Turin, wo die um einen Himmelsglobus versammelten Könige staunend zum Himmel blicken, wo sie ein Engel auf den Stern von Bethlehem hinweist (gerade dieses Motiv des weisenden Engels kann an den zentralen Engel der Chorwand von Herrgottsruh erinnern). Mit einer direkten Verbildlichung der Episode, wie den Königen erstmals der Stern erscheint,¹² ließen sich bestimmte Züge des Herrgottsruher Freskos aber nur schwer vereinbaren: Die Könige bringen hier bereits huldigend ihre Gaben; sie sind von Gefolge begleitet sind, das freilich mit den beiden Pagen nur angedeutet wird; und sie sind eingestellt in einen Reigen musizierender Engel (die wiederum von der lokalen Überlieferung ange-regt sein könnte, die auch von überirdischer Musik in der Wallfahrtskirche zu berichten weiß).¹³ Man kann Asams Fresko, will man das Thema denn einigermaßen präzise benennen, durchaus als Anbetung der Heiligen Drei Könige ansprechen, allerdings als eine gegenüber den gängigen Historiendarstellungen abstrahierende Darstellung, die auf Krippe, Stall, Tiere, ja sogar auf die Eltern Christi verzichtet und das Geschehen in Anlehnung an die Lesung des Festtages in ideeller Überhöhung und gedanklicher Konzentration zeigt.

Eine weitere Sinnebene des Freskos erschließt sich, wenn man die Parallele zwischen der Bereitung und Darbringung der Gaben im Rahmen des Messopfers und der Darbringung der Gaben durch die drei Könige bedenkt; eine Beziehung, die im Proprium des Epiphaniefestes explizit ausformuliert ist. So wird etwa im Offertorium Psalm 70,10 f. zitiert: „Reges Tharsis & insulae munera offerent : reges Arabum & Saba dona adducent: & adorabunt eum omnes reges terrae, omnes Gentes servient ei“; und auch das Secreta-Gebet dieses Festes weist darauf hin, dass es sich bei beiden Anlässen (Königsanbetung und Messe) um die Darbringung von Gaben handelt, wobei freilich letztere eine Steigerung der ersteren bedeutet: „Ecclesiae tuae, quaesumus Domine, dona propitius intueri: quibus non iam aurum, thus & myrrhae profertur: sed quod eisdem muneribus declaratur, immolatur & sumitur, Jesus Christus Filius tuus Dominus noster.“

Nun mag man freilich argumentieren, dass eine eucharistische Komponente in jeder Dreikönigsdarstellung mitschwingt, die an einem zur Feier der Eucharistie vorgesehenen Ort aufgestellt bzw. angebracht wird und dass im Hinblick auf Herrgottsruh als Besonderheit lediglich angemerkt werden muss, dass hier das vorgegebene zweite Patrozinium der Kirche (ursprünglich darin begründet, dass die Könige als Prototypen der Wallfahrer galten) an einem Ort in das Ausstattungsprogramm eingebaut wurde, der die eucharistische Dimension gewissermaßen aktivierte: nämlich am Hochaltar, als dessen Bestandteil das Chorwandfresko wohl geplant war. (Diese Annahme ist zwar naheliegend, aber in Anbetracht der weiter unten noch zu erörternden Unsicherheiten in Bezug auf die ursprünglichen Intentionen des Bauherrn beim Chor der Wallfahrtskirche ist man geneigt, auch die Identifikation des Chorwandfres-

¹¹ *Legenda aurea* (wie Anm. 5), S. 103.

¹² Diese Annahme bei Hans Albrecht Oehler: „Der Ratschluß der Erlösung‘ in südwestdeutschen Deckenfresken des 18. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburgs Bistumsgeschichte* 31 (1997), S. 139 – 151; hier: S. 143.

¹³ Raab: „Geschichte“ (wie Anm. 9), S. 19 u. 21.

kos mit dem Hochaltar nicht als selbstverständlich hinzunehmen.) Damit ist freilich noch nicht alles zur eucharistischen Dimension des Freskos gesagt; denn es kommen hier sehr wohl Gestaltungsmittel zum Einsatz, die diese Dimension betonen und besonders anschaulich erlebbar machen. Dazu gehört etwa, dass die Altararchitektur eine in den Kirchenraum eingestellte Schaubühne für das Geschehen bildet und auf diese Weise das Geschehen in den Kirchenraum selbst holt – umgekehrt kann nämlich aufgrund dieser illusionistischen Vergegenwärtigung nun auch der Priester, der, zum Hochaltar gewandt, das Messopfer feiert, in einen sehr direkten Kontakt zum dargestellten Geschehen treten: Er kann sich sozusagen einreihen in den Kreis der anbetenden Engel und Könige (und diese Einreihung fällt um so leichter, da die Anbetung, wie erwähnt, den Charakter eines Historienbildes abgestreift hat und in eine zeitlos-ideelle Sphäre entrückt ist). Dadurch ergibt sich ein sehr unmittelbarer Bezug zwischen den auf den Treppen ihre Gaben darbringenden Königen und ihm, der während der Gabenbereitung Patene und Kelch empor hält mit den Worten „Suscipe sancte Pater, omnipotens aeterna Deus, hanc immaculatam Hostiam, quam ego indignus famulus tuus offero tibi“ bzw. „Offerimus tibi Domine calicem salutaris“, empor nicht nur zu der Lichterscheinung des Christkinds, sondern auch zu dem unmittelbar unterhalb des Baldachins schwebenden Gottvater und zu der plastisch ausgeformten Geisttaube im Strahlenkranz vor dem goldgelben Fenster, empor also zur Dreifaltigkeit, zum ebenfalls in die Chorwandgestaltung einbezogenen ersten Patrozinium der Kirche.

Wenn der Priester dann im feierlichen Hochamt Opfergaben und Altar beweihräuchert, so findet diese Handlung ihr illusionistisches Echo in dem obersten König, der aus einem Gefäß Weihrauch zu Christus empor steigen lässt; und obwohl ein das Weihrauchfass schwingender König zum Standardvokabular auf Dreikönigsdarstellungen gehört, wird diese Aktion hier doch derart prononciert in das Zentrum der Darstellung gerückt, an die Spitze der königlichen Pyramide im Fresko, dass damit eine besondere Absicht verbunden sein muss: vielleicht eben die Absicht, eine Beziehung herzustellen zwischen König und Priester, dessen während der Beweihräucherung gesprochenen Worte im Bild geradezu ihre Erfüllung zu finden scheinen: „Incensum ... ascendat ad te ... Dirigatur, Domine, oratio mea, sicut incensum, in conspectu tuo“ – denn der gemalte Weihrauch steigt in der Tat zu Christus auf (damit auch zu dem ganz oben im Bild platzierten Gottvater), und man könnte sogar sagen, dass er dorthin geleitet wird („dirigatur“), nämlich durch den Engel, der mit der linken Hand das gewundene Weihrauchband zu greifen scheint und dessen erhobene Rechte beim Deuten auf Christus zugleich das obere Ende dieses Bandes berührt, gerade so, als wolle er den Rauch wirklich nach oben leiten. Vielleicht darf man diesen zwischen der irdischen und der himmlischen Zone vermittelnden Engel auch mit folgenden Worten des Messkanons in Verbindung bringen: „Supplices te rogamus, omnipotens Deus: iube haec praeferrī per manus sancti angeli tui in sublime altare tuum, in conspectu divinae majestatis tuae.“

Was das Thema Engel angeht, so ist man auch versucht, die musizierenden und singenden Engel im Fresko auf die Eucharistiefeyer zu beziehen, bei der ja der Zelebrant zu Ende der Präfation die Gemeinde auffordert, mit ihm und den Engeln das Lob Gottes anzustimmen („Et ideo cum Angelis et Archangelis ... hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes ...“), worauf dann das Sanctus folgt, der Hymnus der Seraphim aus der Vision des Propheten Jesaja (Jesaja 6,3).¹⁴ Der zweite Teil

¹⁴ Eines der erwähnten Herrgottsruher Musikwunder berichtet von überirdischen Klängen während der heiligen Messe: Als am 16.07.1609 die Äbtissinnen von St. Stephan in Augsburg und Edelstetten mit ihrer Begleitung die Frühmesse besuchten, „hörten sie einen so lieblichen Concert, oder Melodey, als wann es von viel 100 Glocken wäre, welche Musik bis zu Ende der heiligen Meß wehrete.“ Raab: „Geschichte“ (wie Anm. 9), S. 19.

des Sanctus („Benedictus qui venit in nomine Domini“) regt sodann dazu an, das Fresko und seine Interaktion mit dem eucharistischen Geschehen nicht ausschließlich in der Blickrichtung von unten nach oben zu lesen, nicht nur zu sehen, wie der Glanz des Herrn *über* den Königen und dem Priester erscheint, wie Könige und Priester der Dreifaltigkeit *über* ihr die Gaben darbringen und wie Weihrauch *empor* steigt, sondern auch zu erkennen, wie im Fresko eine von oben nach unten verlaufende Dynamik angelegt ist, nämlich die Ankunft Christi, sein Niedersteigen aus dem Himmel. Diese Dynamik ergibt sich zunächst aus dem Zusammenwirken mit dem in acht Segmente unterteilten Kuppelfresko Asams, auf dem mit den Darstellungen des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradies und dem Engelssturz das heilsgeschichtliche Programm der Wallfahrtskirche seinen Anfang nimmt und das dann genau über dem Hochaltar den Ratschluss der Erlösung platziert, einen in der heilsgeschichtlichen Chronologie der Ankunft Christi auf Erden unmittelbar vorausgehenden Moment also, in dem die heilige Dreifaltigkeit den Entschluss fasst, Christus zur Erlösung der Menschheit auf die Erde zu senden,¹⁵ so dass unter diesem Blickwinkel das Christuskind auf dem Altarfresko tatsächlich als im Niedersteigen begriffen erscheint. Gestützt wird diese Leserichtung von oben nach unten dadurch, dass mit den den oberen Altarabschluss flankierenden Stuckfiguren Mariens (rechts) und des Erzengels Gabriel (links)¹⁶ die Verkündigung an chronologisch korrekter Stelle zwischen Ratschluss der Erlösung und Ankunft Christi auf Erden eingeschaltet wird und dass Gottvater auf dem Altarfresko mit seinem Zepter nach unten auf das Christuskind weist, eine nochmalige Verdeutlichung des Entschlusses, Christus zur Erde zu senden. Und dieses Niedersteigen müsste, um den oben angespannenen eucharistischen Faden noch einmal aufzugreifen, durchaus nicht nur als das historische Ereignis verstanden werden, dessen während der weihnachtlichen Festzeit gedacht wird: Man könnte es auch als ein Niedersteigen Christi in die Opfertgaben begreifen, die der Priester in Christi Leib und Blut verwandelt; d. h., das Hochaltarfresko wäre damit zugleich eine Verbildlichung dessen, was sich jedes Mal ereignet, wenn ein Priester eine Messe an diesem Hochaltar feiert.

An einem Ort wie der Wallfahrtskirche Herrgottsruh kann man schließlich kaum umhin, den Prozess des Niedersteigens Christi zumindest gedanklich fortzusetzen bis an seinen tiefsten Punkt, bis ins Grab. Zwar wird mit dem Namen ‘Herrgottsruh’ heute primär die Rast Christi auf dem Weg nach Golgotha assoziiert, doch ist dies eine Sinnverschiebung, die auf die Aufstellung eines diese Episode vergegenwärtigenden Gnadenbildes zurückzuführen ist, und sind die ins 14. Jahrhundert zurückreichenden Anfänge des Kirchenbaus an dieser Stelle verbunden mit dem Gedanken des Heiligen Grabes in Jerusalem: Ein Friedberger Jerusalem-pilger soll der Überlieferung zufolge zum Dank für seine Errettung aus türkischer Gefangenschaft die erste Kapelle gestiftet haben, deren 1964 anlässlich der Kirchenrestaurierung frei gelegten Fundamente tatsächlich die Nachbildung des Heiligen Grabes in Jerusalem erkennen lassen. Durch die Aufstellung des spätgotischen Wallfahrtsbildes mochte diese Tradition zwar überlagert sein; doch fand sich in den 1960er Jahren in Wallfahrtsdirektor P. Alfred Maier SAC ein beredter Anwalt für die These, dass die Tradition durchaus noch lebendig war, als in den Jahren 1731 – 1749 die heutige Kirche unter

¹⁵ Das Thema noch nicht erkannt in *Cosmas Damian Asam* (Ausstellungskatalog 1986, wie Anm. 7); richtige Deutung im gleichen Jahr in Gode Krämer: *Wallfahrtskirche „Herrgottsruh“ Friedberg*, München 1986 (Schnell & Steiner „Kleine Kunstführer“; 267; 2., völlig neu bearbeitete Auflage). Zur Darstellung des Heiligen Geistes in menschlicher Gestalt auf Asams Ratschluss in Herrgottsruh siehe Hans Albrecht Oehler: „Die Heilig-Geist-Vision der seligen Crescentia von Kaufbeuren in der Kunst Südwestdeutschlands“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburgs Bistumsgeschichte* 29 (1995), S. 160 – 174.

¹⁶ Diese Figuren sind allerdings erneuert; inwieweit sie dem ursprünglichen Zustand entsprechen, ist der publizierten Literatur nicht eindeutig zu entnehmen.

dem Augsburger Domherrn und Friedberger Pfarrer Maximilian Franz Dominkus Eckher, Freiherr von Kapfing und Lichtenegg, errichtet wurde, und dass dies zu einer abermaligen Orientierung der Architektur am Jerusalemer Heilig-Grab-Bau führte;¹⁷ eine These, der sich, mit einer gewissen Akzentverschiebung, vor einigen Jahren auch Riolini in seinem Aufsatz zur Herrgottsruher Baugeschichte anschloss.¹⁸ Wie und in welcher Intensität der Heilig-Grab-Gedanke auch in der Ausstattung des barocken Neubaus seinen Niederschlag hätte finden sollen, lässt sich heute ungleich schwerer rekonstruieren. Maier erwähnt einen am Gnadenaltar im nördlichen Seitenschiff des Langhauses aufgestellten „Sarkophag Christi“, der 1870 entfernt wurde, und spekuliert in diesem Zusammenhang: „Was hat ... Eckher so zwingend bewogen, dieses gewiß unerwartete und unproportionierte Gebilde ausgerechnet dort [am Gnadenaltar] mit gleichem Rang unterzubringen wie das Gnadenbild? Oder wollte er diese Heilig-Grab-Sache eigentlich im Rundchor unter der Kuppel und unter dem Asamgemälde noch anlegen? Als die Kirche [im Jahr 1753] eingeweiht wurde war er ja schon vier Jahre tot, und nur ein einziger Altar – der heutige Gnadenaltar – fertig aufgestellt. Wir haben bis heute noch keinen Beleg für die Absichten Eckhers.“¹⁹ Auch Riolini zeigt sich fasziniert von der suggestiven Vorstellung, dass im Ausstattungsprogramm eine Leerstelle klafft und schreibt: „In Herrgottsruh jedoch verlangt der genius loci nach einem Heiligen Grab [nach Jerusalemer Vorbild] – um 1/3 kleiner als das Original“; und an das Ende seines Aufsatzes setzt er ein Bild, das das Augenmerk auf die in ihrer fast schmucklosen Massivität eigentümlich leer und leblos wirkende scheinarchitektonische Sockelzone des Hochaltarfreskos lenkt und dessen Unterschrift ebenfalls eine interessante Anregung enthält: „In der leeren unteren Zone könnte man sich ein Heiliges Grab vorstellen.“²⁰ Es ist nicht ganz klar, ob hier darüber nachgedacht wird, wie der Heilig-Grab-Gedanke zum gegenwärtigen Zeitpunkt in den Kirchenraum eingebracht werden könnte oder darüber, wie dieser Bereich im 18. Jahrhundert ausgesehen haben könnte, eine Frage, die nach den schweren Eingriffen des 19. Jahrhunderts in diesen Bereich kaum mehr zu beantworten sein dürfte. (Im Jahr 1870 wurde das Hochaltarfresko übertüncht und davor ein neuer Hochaltar aufgestellt.) Aber wenn man einmal die zweite Option aufgreift und angesichts des Sockels über die ursprüngliche Gestaltung reflektiert: Wäre es denkbar, dass in diese untere Zone ursprünglich der im Grab ruhende Christus hätte integriert werden sollen, in welcher Form auch immer, als plastische Figur in der Mensa oder unterhalb der gemalten Stufenanlage, vielleicht in dem von Maier erwähnten „Sarkophag“, der dann deswegen am Gnadenaltar seinen Platz fand, weil der Hochaltar unterhalb des Freskos auch ca. 15 Jahre nach Fertigstellung des Freskos noch unvollendet war? Dachte Eckher daran, eine konzeptuelle Einheit aus Hochaltar und Heiligem Grab zu gestalten, wie sie z. B. auch in der Wallfahrtskirche auf dem Gartlberg in Pfarrkirchen begegnet? Dort befindet sich der Zugang zu der an den Chor angebauten Heilig-Grab-Kapelle unterhalb des 1688/89 von Carlo Antonio Carlone d. J. und Paolo d’Allio errichteten Hochaltars; dessen Mittelpunkt wiederum bildet ein monumentales Gemälde Franz Ignaz Bendls (1687) mit dem Kirchenpatrozinium, der Auferstehung Christi, so dass sich also am östlichen Abschluss der Kirche eine von unten nach oben führende Sinnachse Grab – Auferstehung ergibt. Wäre im Sockelbereich der Herrgottsruher Chorwand eine – wie auch immer gear-tete – Behandlung der Heilig-Grab-Thematik geplant gewesen, so hätte sich umge-

¹⁷ Alfred Maier: *Neu entdecktes Herrgottsruh*, [Friedberg] ca. 1964.

¹⁸ Peter Riolini: „Die Baugeschichte im Spiegel der Wallfahrt“, *Begleitband* (wie Anm. 9), S. 34 – 49; bes. S. 44 ff.

¹⁹ Maier (wie Anm. 17), S. [4].

²⁰ Riolini: „Baugeschichte“ (wie Anm. 18), S. 46.

kehrt eine von oben nach unten führende Sinnachse ergeben (Ratschluss der Erlösung – Epiphanie als Niedersteigen Christi auf die Erde – Grab).

Eine weitere Hypothese zu Herrgottsruh: War es Eckhers Absicht, eine Art monumentale Heilig-Grab-Anlage, wie sie in anderen Kirchen vorübergehend während der Karwoche aufgebaut wurde, in seiner Wallfahrtskirche als dauerhafte Installation errichten zu lassen? Die bühnenhafte Gestaltung des Altaraufbaus mit Mitteln der Illusionsmalerei kann durchaus daran erinnern, wie temporäre Heilige Gräber ähnliche Bühnenillusionen mit bemalten Kulissen zu erzeugen versuchen; und auch die stark ausgeprägte eucharistische Dimension in der Asamschen Anbetung ließe sich in Beziehung setzen zum Heilig-Grab-Kult: Bereits im Mittelalter wurde die Hostie am Karfreitag im Heiligen Grab niedergelegt; im 16. Jahrhundert entwickelte sich dann der Brauch, das Allerheiligste am Grab zur Verehrung auszusetzen, was insofern für die Ausprägung des barocken Kulissengrabes von Bedeutung war, als es nun u. a. darum ging, einen möglichst würdigen, prunkvollen Rahmen für das Allerheiligste zu schaffen.²¹ Einen prunkvollen Rahmen für den Leib Christi: Mit diesen Worten könnte man auch Asams Altaranlage beschreiben, deren ideellen Mittelpunkt das Christuskind bildet, das, hinterfangen von einer goldenen Scheibe und umgeben von einer Strahlengloriole, durchaus an das in einer Monstranz zur Schau gestellte Allerheiligste erinnern mag. Ob tatsächlich eine derart kunstvolle Verschränkung von Hochaltar und Heiligem Grab, von Weihnachten und Karfreitag beabsichtigt war, in welcher Form auch immer, ob vielleicht auch die prachtvollen Schaubühnen des römischen Barock hereinspielten, die für das ursprünglich ebenfalls mit der Grabesruhe Christi assoziierte Vierzigstündige Gebet errichtet wurden und eucharistische Themen gestalteten – all das wird sich, wie gesagt, kaum mehr mit Sicherheit ermitteln lassen, aber vorstellbar wäre es durchaus innerhalb des eigenwilligen Bildprogramms von Herrgottsruh.

Da zu den Quarantore-Dekorationen auch Andrea Pozzo spektakuläre Beiträge geliefert hat, sei an dieser Stelle die Frage eingeschoben, inwieweit seine Illusionskünste – unabhängig davon, welche Inhalte damit transportiert werden – die Chorwand von Herrgottsruh beeinflusst haben. Tatsächlich lässt sich der mit Mitteln der Illusionsmalerei gestaltete Hochaltar der Chiesa del Gesù in Frascati (1681/84; von Pozzo als Tafel 69 in den zweiten Band seines Lehrbuchs zur Perspektive aufgenommen; Abb. 6) von seiner Grundkonzeption her gut mit Herrgottsruh vergleichen. Wie in Herrgottsruh erhebt sich über einem massiven Sockel ein baldachinartig bekrönter Säulenaufbau (u. a. aus gewundenen Säulen), der als Bühne genutzt wird (hier für die Darstellung Jesu im Tempel); wie Herrgottsruh ist die Bühne in eine überkuppelte Rotunde eingestellt, die in Frascati nur gemalt, in Herrgottsruh hingegen tatsächlich gebaut ist. Während freilich in Frascati der Blick zwischen den Säulen auf die den Raum schließende Wand der imaginären Rotunde fällt, führt Asam ein die Anlage verkomplizierendes Element ein, indem die Wand des Altarraums zwischen den Säulen herausgebrochen scheint und der Blick in die Tiefe eines tonnengewölbten Langhauses geführt wird; eine kaum auf logische Fortsetzung des real gebauten Raums hin angelegte Erweiterung, die den Betrachter eher durch das Moment des Phantastischen, Irrealen in ihren Bann schlägt. Trottmann vermutet, dass Asam durch seine Begegnungen mit der Barockmalerei in Böhmen, wo er selbst mehrmals tätig war, zu seinen Altarfresken angeregt wurde;²² doch scheinen für die

²¹ Thomas Kamm: *Sein Grab wird herrlich sein. Heilige Gräber als Zeugen barocker Frömmigkeit* (Ausstellungskatalog Salzburg und Traunstein), o. O., 2003.

²² Trottmann (wie Anm. 7), S. 133: „In der Tradition der böhmischen Barockmalerei war die Freskomalerei nicht so sehr auf die Deckenzone beschränkt ... und bezog mitunter auch die Seitenwände der Kirche mit ein. ...Es ist bemerkenswert, daß [Asam] unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Böhmen mehrmals große Wandflächen bzw. Apsis- oder Presbyteriumswände mit Fresken ausschmückte.“



Abb. 6:
 Andrea Pozzo: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Zweyter Theil*; Augsburg : Wolff, 1711: „Die neun und sechzigste Figur. Der gemahlte hohe Altar zu Frascati.“



Abb. 7: Cosmas Damian Asam: Asien. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Herrgottsruh in Friedberg (Aufnahme: Verfasser)



Abb. 8: Cosmas Damian Asam: Afrika. Ausschnitt aus dem Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Herrgottsruh in Friedberg (Aufnahme: Verfasser)

böhmische Tradition vor allem gemalte Retabelarchitekturen mit zentralem, gerahmten Altarbild charakteristisch und weniger die erfindungsreichen Altarbühnen, wie Asam sie in der Mannheimer Schlosskirche (1728), in Gotteszell (1729) und zuletzt in Herrgottsruh (1738) schuf, Werke, die man, zumindest im Kontext illusionistischer Altargestaltungen, als besonders wichtige Leistungen der mitteleuropäischen Pozzo-Nachfolge ansprechen darf. Was dem Betrachter heute als Triumph malerischer Phantasie erscheint, mag freilich des öfteren aus der Not geboren sein: Gerade wenn man bedenkt, dass die Bautätigkeit in Herrgottsruh nach Errichtung und Ausmalung des Chores ins Stocken geriet, fragt man sich, ob nicht bereits die Entscheidung für einen gemalten Hochaltar durch begrenzte finanzielle Ressourcen diktiert war und man damit ähnlich handelte wie in Frascati, wo nach Pozzos eigenen Angaben „die Mittel nicht vorhanden waren / daß man selbigen [Altar] mit Steinen also aufbauen konnte“.²³

Von der Chorwand mag der Blick nun noch einmal hinauf in die Kuppel gehen, um ein letztes Argument dafür anzusprechen, dass die Konzeption des Chorraumes von Herrgottsruh ursprünglich ein Heiliges Grab einschloss: „Die in der Chorkuppel kreisenden vier Erdteile mögen die Indizienkette abschließen: Sie wurden sicher nicht zufällig in das ausgeklügelte Bildprogramm aufgenommen, sondern weil sie stellvertretend für den ganzen Erdkreis stehen, dessen Mittelpunkt der Omphalos ist, der Nabel der Welt. Als den hat man aber in der christlichen Antike und im Mittelalter das Heilige Grab von Jerusalem angesehen, das Grab des Ostermorgens.“²⁴ Gemeint sind hier die Personifikationen der vier Erdteile, die zusammen mit Engeln, die ihnen Botschaften überbringen oder sie anleiten, vier der acht Segmente der von Asam freskierten Kuppel beanspruchen (Abb. 7 – 8; die vier anderen Segmente zeigen, wie erwähnt, heilsgeschichtliche Stationen vom Sündenfall bis zum Ratschluss der Erlösung); und dies führt uns noch einmal unmittelbar zurück zu den Heiligen Drei Königen, könnten die Personifikationen doch durchaus deswegen in das Kuppelrund aufgenommen sein, um ähnlich wie die entsprechenden Figuren auf Kraus' Kupferstich den mit dem Dreikönigsthema verbundenen weltmissionarischen Gedanken zu betonen, dass Christi Botschaft für alle Völker bestimmt ist. Am eigentümlichsten und im Zusammenhang mit dem Dreikönigsthema am interessantesten ist wohl das Kuppelsegment, auf dem ein König mit einem Zepter in der Linken und einem im Sinne einer Demutsgeste abgenommenen Krone in der Rechten vor den Gesetzestafeln niederkniet, also wohl dem Gott des Alten Testaments huldigt, während eine zerbrochene Götzenfigur neben ihm die Abkehr vom Heidentum andeutet (Abb. 7). Mit seiner dunklen Hautfarbe, dem schwarzen, kurzen Haar und dem Perlohrring erscheint er als naher Verwandter des dunkelhäutigen Königs im Chorwandfresko; und während man ihn vom Typ her zunächst als Personifikation Afrikas ansprechen möchte, legen die Gesetzestafeln und vielleicht auch seine Ähnlichkeit mit dem König aus dem Morgenland eine Identifikation als Asien nahe. (Als Afrika wäre dann der Mann mit Turban anzusprechen, der vor dem Brandopferaltar mit der Engelserscheinung niederkniet und den man trotz der an Ägypten erinnernden Pyramiden zunächst eher mit Asien in Verbindung bringen würde; Abb. 8)²⁵

²³ Andrea Pozzo: *Der Mahler und Baumeister Perspectiv / Zweyter Theil*; Augsburg : Wolff, 1711; „Die neun und sechzigste Figur. Der gemahlte hohe Altar zu Frascati.“

²⁴ Riolini: „Baugeschichte“ (wie Anm. 18), S. 47.

²⁵ Die Gestaltung von Afrika und Asien in Herrgottsruh weist enge Verwandtschaft auf mit den entsprechenden Partien auf dem ebenfalls 1738 entstandenen Hauptfresko Asams in der Ursulinenkirche in Straubing. In der neueren Literatur wird sogar angenommen, dass in den zentralen Figuren des Asien-Ensembles die drei Könige zu erkennen sind. (*Cosmas Damian Asam*, Ausstellungskatalog 1986 [wie Anm. 7], Werkverzeichnis F XXX, S. 276); ähnliche Vermutungen gibt es auch zu Asams Fresko in der Bürgersaalkirche Maria de Victoria in Ingolstadt (*Cosmas Damian Asam, Maria de Victoria Ingolstadt*, hrsg. von Siegfried Hofmann und Gerd Treffer, Ingolstadt 1986, S. 108). Auch

Die Kombination der drei Könige im Chorwandfresko einerseits und einer Engel einbeziehenden Darstellung des Glaubens als weltumspannender Macht im Deckenfresko darüber andererseits findet sich, freilich in ganz anderer Gestaltung und in anders akzentuiertem programmatischem Kontext, auch in einem der wichtigsten Freskenzyklen des deutschen Barock, der rund 60 Jahre vor Asams Herrgottsruher Arbeiten und hunderte von Kilometern entfernt davon entstand. Aber selbst wenn es diese gemeinsame ikonographische Konstellation nicht gäbe, dürften Michael Willmanns Fresken in der Grüssauer Josephskirche (1692 – 95) kaum gänzlich unerwähnt bleiben, denn als er dort die gesamte Wandfläche der Chorapsis mit einer Anbetung der Heiligen Drei Könige bemalte, die hier als eine der im 17. Jahrhundert in Anlehnung an die marianische Andachtspraxis entwickelten sieben Freuden Josephs fungiert (Abb. 9), lieferte er damit wohl den künstlerisch bedeutendsten Beitrag zu der kleinen Gruppe von Werken, in denen der mitteleuropäische Barock das Thema der Königsanbetung als szenisch-illusionistische Wandmalerei gestaltete (und nicht lediglich als gerahmtes Wandfresko, das formal und funktional ein gerahmtes Altarbild auf Leinwand ersetzt).²⁶

Freilich erfährt das Thema bei Willmann und Asam jeweils eine ganz unterschiedliche Behandlung: Während Asam in scheinarchitektonischer Umgebung eine von der historischen Begebenheit abstrahierende Anbetung bietet, scheint Willmanns Malerei die Apsiswände zu negieren zugunsten eines Ausblicks auf ein monumentales Freiluft-Historienbild. Dass im Zentrum beider Wandgemälde Dreieckskompositionen stehen (in Herrgottsruh gebildet von den Königen; in Grüssau von den Königen zusammen mit der Gruppe Maria-Christus) oberhalb derer in der Mittelachse eine Lichterscheinung platziert ist (in Herrgottsruh Christus im Strahlennimbus, in Grüssau der Stern), wäre sicher ein zu schwaches Indiz für die Behauptung, Asam habe sich von Willmann anregen lassen; doch wäre die Annahme, dass Asam die Josephskirche zumindest aus eigener Anschauung kannte, nicht ganz aus der Luft gegriffen. Vielleicht hat er, als er 1773 die ca. 60 km nördlich von Grüssau gelegene Benediktinerkirche von Wahlstatt ausmalte, die Gelegenheit für einen Besuch in Grüssau genutzt; vielleicht hat er dann wenige Jahre später bei Beratungen mit dem Herrgottsruher Bauherrn Eckher angeregt, über dem Wandbild mit den drei Königen den dort bereits angeschlagenen Aspekt des weltumspannenden Christentums noch einmal zu betonen, wie dies auch im Chorgewölbe in Grüssau geschieht; und vielleicht waren es Nachklänge aus Grüssau, als Asam dann Engeln in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle zuwies.

Die Himmelsglorie im Grüssauer Chorgewölbe zeigt nämlich u. a. vier Engel (Abb. 10), die sich um eine mit den Namen der Erdteile beschriftete Erdkugel scharen und diese berühren; Inschriften weisen diese Engel als „Quatuor angeli rectores mundi“ (‘Vier englische Lenker der Welt’) aus und identifizieren sie auch im Einzelnen: „Daroniel, praeses meridies“ (‘Beschützer des Südens’; bei dem mit „Asia“ beschrifteten Teil der Kugel); „Cadmiel, praeses orientis“ (‘Beschützer des Ostens’; bei „America“);

wenn in mehreren Fresken Asams die drei Könige tatsächlich eng mit dem Erdteil Asien assoziiert sein sollten, wird man deswegen nicht ausschließen, dass in Herrgottsruh auch der weltmissionarische Aspekt des Dreikönigsthemas anklingen soll und die Erdteildarstellungen auch durch diesen Aspekt motiviert sind.

²⁶ Das einzige weitere dem Verfasser bekannte Beispiel ist das Hochaltarfresko in der den Heiligen Drei Königen geweihten Kirche des Prunerstiftes in Linz. Das Fresko suggeriert eine Art Fensterdurchbruch der Chorwand, der einen Ausblick auf die Anbetung der Könige eröffnet, die unter freiem Himmel in Ruinenarchitektur stattfindet. Das einen durchaus routinierten, aber doch in volkstümlichem Idiom befangenen Maler verratende Fresko ist mit ligiertem Monogramm signiert und außerdem datiert; allerdings konnte das Monogramm bislang keinem Maler zugeordnet werden und ist selbst seine Zerlegung in einzelne Buchstaben nicht ganz unproblematisch: „[J?] M [A?] R A[nn]o 1738“. Die in der Literatur gelegentlich zu findende Wiedergabe des Monogramms als „MA“ dürfte auf einer Fehldeutung des „A[nn]o“ beruhen.



Abb. 9:
Michael Willmann: Die Anbetung
der Hl. Drei Könige. Chorwand-
fresko der Josephskirche in
Grüssau
(Aufnahme: Nikolaus von Lutterotti,
Das Grüssauer Willmann-Buch,
Breslau 1931)



Abb. 10: Michael Willmann: Die vier Beschützer des Erdkreises.
Ausschnitt aus dem Chordeckenfresko der Josephskirche in Grüssau
(Aufnahme: Nikolaus von Lutterotti, *Das Grüssauer Willmann-Buch*, Breslau 1931)

„Uriel, praeses occidentis“ (‘Beschützer des Westens’; bei „Africa“); „Tsephoniel, praeses septentrionis“ (‘Beschützer des Nordens’; bei „Europa“). Obwohl der grundsätzliche gedankliche Gehalt dieses Ensembles unmittelbar nachvollziehbar ist und sich Offenbarung 7,1 als Anregung ausmachen lässt („Danach sah ich: Vier Engel standen an den vier Ecken der Erde. Sie hielten die vier Winde der Erde fest ...“),²⁷ geben die Engel Rätsel auf; und während man die eigentümlichen Assoziationen der einzelnen Himmelsrichtungen mit den einzelnen Erdteilen noch damit erklären mag, dass hier einfach zwei unterschiedliche Systeme der Welteinteilung ins Bild eingebracht wurden, die in ihren Bestandteilen gar nicht miteinander korrespondieren sollen, wüsste man doch gerne, was Bernhard Rosa, Abt des Zisterzienserklosters Grüssau, Bauherr der Josephskirche und wohl auch Konzeptor des Freskenprogramms, dazu veranlasste, den vier englischen Beschützern gerade diese Namen zu geben. Auch Grimkowski in seiner neuen, äußerst materialreichen Studie zu den Fresken der Josephskirche kann lediglich konstatieren, dass Uriel traditionell als ein Engel des Nordens gilt, kann darüber hinaus aber keine Quellen anführen, die die drei anderen Engel mit Erdteilen oder Himmelsrichtungen in Verbindung bringen; für zwei der Namen (Daroniel, Tsephoniel) scheint es neben den Inschriften des Grüssauer Freskos überhaupt keine Nachweise zu geben.²⁸

Dafür, dass Asam tatsächlich die in Grüssau vorgebildeten „quatuor angeli rectores mundi“ im Sinn hatte, als er die entsprechenden Kuppelsegmente in Herrgottsruh entwarf, gibt es sicher keine wirklich stichhaltigen Beweise; aber darin, dass er seinen Erdteilpersonifikationen Engel zuordnet, die diesen Personifikationen etwas offenbaren, sie belehren oder anleiten, könnte sich zumindest ein verwandter programmatischer Gedanke äußern. Ob Asam Willmanns *magnum opus* kannte oder nicht: Die Berührungspunkte zwischen zwei so außergewöhnlichen Bildprogrammen verdienen jedenfalls Aufmerksamkeit.

²⁷ Zu einem mittelalterlichen Beispiel für die Kombination des Dreikönigsthemas mit diesen apokalyptischen Engeln siehe Walter Kahn: „Le tympan de Neuilly-en-Donjon“, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 8 (1965), S. 351 – 364: „Enfin, l’Adoration des rois mages, qui était considérée comme un acte de soumission des principales parties du monde, constitue une conclusion pertinente au thème orchestré par le quatuor d’anges-vents, celui de la diffusion des évangiles dans les quatre *regna*.“ (S. 363)

²⁸ Rüdiger Grimkowski: *Michael Willmann. Barockmaler im Dienst der katholischen Konfessionalisierung. Der Grüssauer Josephszyklus*, Berlin 2005, S. 286.