

JAHRBUCH

DES

MUSEALVEREINES

WELS

1957

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vereinsbericht	9
Anhang I—IV	11
Museumsbericht 1956-1957	15
KURT HOLTER: Geschichtliche Nachrichten über die Barbarakapelle bei den Minoriten und über andere ältere Kirchenbauten in Wels	23
I. Sigmar- oder Barbarakapelle?	23
II. Die Barbarakapelle bei den Minoriten	27
III. Die Restaurierung der Barbara(Sigmar)kapelle	37
IV. Die Wolfgang- oder Mariazellerkapelle bei den Minoriten	42
V. Die Altäre in der Minoritenkirche	44
VI. Die St.-Bernhardin-Kapelle	47
VII. Die St.-Georgs-Kapelle in der Vorstadt	49
RUDOLF ZINNHOBLER: Das Ausscheiden der Stadtpfarre Wels aus dem Verband von Kremsmünster	52
I. Die Frage nach dem Patronatswechsel und ihre bisherige Beantwortung	52
II. Der Zeitpunkt des Patronatswechsels nach den Passauer Pfarrverzeichnissen	56
III. Zeitpunkt und Ablauf des Patronatswechsels nach den Kremsmünsterer Quellen	57
IV. Bestätigung des Patronatswechsels durch andere Quellen und Literatur	67
V. Die Motivierung des Pfarrtausches	69
VI. Der Pfarrtausch — kein Gewinn für das Kloster	74
KURT HOLTER: Aus der ersten Blütezeit des Welser Goldschmiedehandwerks	76
I. Die Welser Goldschmiede des 16. und 17. Jahrhunderts	77
II. Heinrich Vorrath, Goldarbeiter aus Lübeck	86
III. Die Einbände der Codices Millenarii	89
ERNST GULDAN: Wolfgang Andreas Heindl	95
I. Zur Biographie Wolfgang Andreas Heindls	96
II. Die Welser Malerwerkstatt	101
III. Erstes Monumentalwerk in Passau	105
IV. Niederaltaich und Rinchnach	108

	Seite
V. In oberösterreichischen Stiften	122
VI. Aufträge in Wels und Linz	139
VII. Die späten Werke	141
VIII. Der Freskomaler Wolfgang Andreas Heindl	154
IX. Zeittafel	157
WALTER LUGER: Johann Wenzel Turetscheck und das Stiftstheater Lambach	159
GILBERT TRATHNIGG: Zur Geschichte des Welser Museums	163
I. Einleitung	163
II. Zur Entstehung der Sammlung Krackowizer	165
III. Die Mappen der Sammlung Krackowizer	168
IV. Die kulturgeschichtliche Sammlung Krackowizer	174
V. Die Kindertheatersammlung Tallavania	180
VI. Die Sammlung Dr. Johann Schauer	182
Kleine Beiträge von Gilbert Trathnigg	187
Neue Inschriften zur römischen Geschichte von Wels	187
Zum Totenbildnis Kaiser Maximilians I.	188
Wels und Regensburg	190
Die Gruft in der Stadtpfarrkirche zu Wels	193
Von der Weißhafnerei im 19. Jahrhundert	196
Zum Welser Vereinsleben 1840—1890	200

ABBILDUNGSNACHWEIS

Prof. F. Walliser, Wien: Abb. 1—3. — Archiv Trauwitz, Ulm: Abb. 4, 5. — Bildarchiv Kulturamt Wels: Abb. 6—13. — Fr. B. Blumenschein, Stift Kremsmünster: Abb. 14, 15. — Albertina Wien: Abb. 17. — Österr. Bundesdenkmalamt Wien: Abb. 16, 18, 30. — Bayer. Landesamt für Denkmalpflege München: Abb. 21, 22, 23, 24, 31. — Städt. Museum Wels: Abb. 37, 38, 39. — Josef Ghezzi, München: Abb. 42, 43. — Dr. Walter Luger, Lambach: Unterschrift-Faksimile. — Rudolf Scholz, Deggendorf: Abb. 32. — Dr. Ernst Guldan, Göttingen: Abb. 19, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 40, 41 und 44. — ÖO. Landesverlag: Abb. 45. — Stadtmuseum Wels: Abb. 46—48. — Textabbildungen nach Zeichnungen von K. Kasberger, Wels, und H. Piber, Wels, nach Originalen des Stadtmuseums Wels.

ERNST GULDAN

WOLFGANG ANDREAS HEINDL

1693 — 1757

Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und seiner Werke

Zwei Jahrhunderte haben die Welser Grabstätte Wolfgang Andreas Heindls aus dem Gedächtnis der Nachwelt entrückt, nur der kurze Eintrag im Sterbebuch der Stadtpfarre überliefert in wenigen Zeilen das Datum der Beerdigung des „Bürgerlichen Mallers allhier“: 28. Juli 1757. Der Tod ereilte ihn im Alter von 64 Jahren, über seine Herkunft schweigt die karge Notiz.

Umso deutlicher vernehmbar ist die Sprache seiner Werke, die ihren Schöpfer überdauert haben und seit Kollers erstem Versuch einer „Übersicht über die barocke Freskomalerei in Oberösterreich“¹⁾ in das Blickfeld der Kunstwissenschaft traten. Fünf Jahrzehnte erfolgreicher Lokalforschung haben das wiedergewonnene Bild der künstlerischen Leistung Heindls vervollständigt und abgerundet. Von den noch fehlerhaften und abwertenden Äußerungen Kollers, der die Wirksamkeit des von ihm irrig „Johann Adam“ Heindl benannten Meisters auf die Zeit um 1740/50 beschränkt glaubte, führt der Weg zunehmender Einsicht und erweiterter Kenntnis zu der gerechten Würdigung, die der Welser Maler in den letzten zwanzig Jahren mehrfach erfuhr. Aus der Fülle der sein Lebenswerk skizzierenden Publikationen²⁾ seien vor allem zwei Werke hervorgehoben, die das Schaffen Heindls unter ganz verschiedenem Blickwinkel jeweils in einen weitergespannten Zusammenhang einordnen: Die kritische Auseinandersetzung Michailows mit den Fragen des „provinziellen Formtriebs“ und die umfassende Darstellung der barocken Freskomalerei im deutschen Sprachraum von Tintelnot³⁾. Beide Verfasser erkennen in Heindl den hervorragenden Repräsentanten jener zahllosen ländlichen Meister, deren „ehrlich begeisterte Kunstsprache . . . im Dialekt des Volkes“ redete; Heindls beste Werke

¹⁾ L. Koller in Berichte u. Mittlgn. d. Altertumsver. zu Wien, Bd. 49, Wien 1916, S. 65, vgl. auch S. 62 f.

²⁾ Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler, Bd. 16, Leipzig 1923, S. 287 f. — M. Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich, Linz 1924, S. 533 ff. u. pass. — E. Hainisch in Heimatkunde des pol. Bez. Kirchdorf a. d. Krems, hrsg. von K. Weinbauer, Bd. 2, Linz 1938, S. 268. — K. Ginhart, Die bildende Kunst in Österreich, Bd. 5, Baden b. Wien 1939, S. 82. — A. Strobl, Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Daniel Gran, Diss. Wien 1950 (Ms.), S. 41 f. — K. Eidlinger, Wolfgang Andreas Heindl (Oberösterreich, Jg. 2, Heft 3/4, Linz 1952, S. 17 ff.).

³⁾ N. Michailow, Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1935, S. 30 ff. — H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951, S. 132.

verkörpern darüber hinaus aber auch die uneingeschränkte Auswirkung eines starken Eigenwillens, der nichts gemein hat mit der unbewußt primitiven Abwehrstellung bäuerlich-konservativer Volkskunst gegen den Zeitstil, sondern die Grundlage bildet für die Entfaltung einer innerlich gefestigten national-österreichischen Stilentwicklung.

Ist das Lebenswerk des Welser Meisters auch der Vergessenheit entrissen und seine historische Bedeutung erkannt worden, so fehlt für ein gerecht abwägendes Einschätzen dieser künstlerischen Leistung doch noch immer eine auf ausreichender Detailkenntnis beruhende Darstellung. Mehr als Bausteine zu einer solchen Heindl-Monographie vermag auch die vorliegende Studie nicht zu geben, die sich auf eine interpretierende Sichtung des bekanntgewordenen Materials beschränkt. Sie hätte nicht geschrieben werden können ohne die Hilfe und Beratung, die ich in kollegialster Form von allen Befragten empfing. Besonderes Verdienst gebührt dabei Herrn Hofrat Dr. Erwin Hainisch, Oberstaatskonservator am Bundesdenkmalamt in Wien und Bearbeiter des demnächst erscheinenden Bandes XXXIV der Österreichischen Kunsttopographie (Gerichtsbezirk Lambach), der meine Arbeit aus der Fülle seines erfahrungsreichen Wissens in selbstloser Großherzigkeit gefördert hat. Vielfache Unterstützung fand ich vom Beginn der Studien bis zuletzt auch bei den Herren Dr. Walter Luger, Lambach, und Dr. Gilbert Trathnigg, Wels, denen ich mich in freundschaftlicher Dankbarkeit gerne verbunden fühle.

I. ZUR BIOGRAPHIE WOLFGANG ANDREAS HEINDLS

Aus dem schon zitierten Eintrag im Sterbebuch der Stadtpfarre Wels vom 28. Juli 1757 ist als Geburtsjahr des Meisters 1693 zu errechnen. Das Trauungsbuch derselben Pfarre meldet unter dem 29. Oktober 1719 die Eheschließung des *Edl und Kunstreiche(n) Herr(n) Wolfgang Andre Heindl, Maller und Haußmaister im Cremsmünsterischen hauß alhier, noch ledigen Standts, des Ehrengeachten Herrn Mathias Heindl, Bürgerl. Pindtermaister in Lintz Sohn* mit der Jungfrau Eva Maria Stiglmayrin, vordem Bedienstete bei den Herren von Eyselsberg⁴⁾). Bei der Heirat des 26jährigen traten zwei Welser Bürger, der Gastwirt Johann Adam Kholb und der Braumeister Abraham Hörmansedter, als Zeugen auf. Die Bezeichnung des Vaters als bürgerlicher Fassbinder in Linz könnte die Vermutung nahe-

⁴⁾ Als Tochter des Mathias Stiglmayr und dessen Frau Catharina wurde Eva (die sich späterhin — wohl nach ihrer Patin Maria Franziska Therese Rebstoggin, Beschließerin bei Carl von Eyselsberg — auch Eva Maria bzw. Eva Franziska nannte) am 15. 12. 1694 in Wels getauft. Sie entstammte einer hier ansässigen, mehrfach verzweigten Leinweberfamilie (43 Taufeinträge bei der Welser Stadtpfarre zwischen 1680—1710! Feststellungen durch Herrn Dr. Trathnigg, Wels). — Die Familie v. Eyselsberg besaß in Wels u. a. das Haus Stadtplatz 39. K. Stumpföll, Illustr. Führer durch die Stadt Wels, Wels 1926, S. 30.

legen, daß Wolfgang Andreas seine Jugendjahre in der oberösterreichischen Landeshauptstadt zugebracht und dabei vielleicht auch schon eine erste Malerausbildung erhalten habe. Unterstützt wird eine solche Annahme durch den Eintrag vom 14. September 1735 im Welser Bürgerbuch (S. 102), der Heindl als *von Linz gebürthig* bezeichnet. Nun läßt sich zwar dieser Familienname dort in der fraglichen Zeit tatsächlich nachweisen, aber in den Taufbüchern findet sich merkwürdigerweise kein Eintrag, der die Geburt unseres Meisters in Linz belegen würde⁵⁾. Dasselbe gilt für Wels. So bleibt die Herkunft der Familie immer noch im Dunklen. Keine Verbindung scheint zu den zahlreichen Trägern desselben Namens in Wien und Passau zu führen, wo in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Goldschmiedefamilie Heindl in den Matriken verschiedener Pfarren mehrfach aufscheint; statt dessen verdient vielleicht doch eine Notiz vom 24. Dezember 1663 im 2. Band des Welser Bürgerbuches Beachtung, wonach ein *Hanns Heindl, Saillern von Zeugenguett am Puchberg unter Herrn Prälathen von Paumgarthenberg gebürthig, zu einem Mitburgern aufgenommen worden ist*⁶⁾.

Angesichts der unergiebigen Quellenlage gewinnt die Bezeichnung unseres Meisters als *Maller und Haußmaister im Crembsmünsterischen hauß* zu Wels (lt. Trauungsmatrik 1719) erhebliche Aussagebedeutung. Das im späteren 18. Jahrhundert umgestaltete Gebäude Stadtplatz 63 gelangte 1630 in den Besitz des Stiftes Kremsmünster und wurde fünf Jahre später durch Kaiser Ferdinand II. zum Freihaus erhoben⁷⁾. Bald danach scheint sich hier eine Malerwerkstatt eingenistet zu haben: Schon 1644 wurde der Illustrator des Kremsmünsterer Rotelbuches, *Theodo[r] Schröder*, der auch Fresken und Altarbilder im Auftrag des Klosters malte, zum Haus- und Hofmeister des Welser Stiftshauses bestellt⁸⁾. Am 31. Mai 1694 heiratete eine Tochter des *Kunstreichn herrn Lorenz Wimberger, Maller in der Crembsmünsterischen Behausung allbier noch am Leben*⁹⁾;

⁵⁾ Frau Dr. Maria Eidinge r, Linz, war mir auch diesmal wieder in liebenswürdiger Weise bei der Durchsicht der einschlägigen Matriken behilflich, wofür ich ihr herzlich dankbar bin.

⁶⁾ Auf diese Notiz wurde bereits der 1943 verstorbene Welser Stadtrat, Herr Reg.-Rat Ferdinand Wiesinger, aufmerksam, der sich im letzten Jahrzehnt seines verdienstvollen Lebens sehr um die Aufhellung der Lebensdaten Heindls bemüht hat. Vgl. dazu seinen Briefwechsel mit Oberstaatskonservator Dr. Oskar Oberwalder, Bundesdenkmalamt Wien, und mit Dr. Nikola Michailow, Berlin, in den Akten des Städt. Museums Wels. Beide genannten Herren bereiteten seinerzeit eine Heindl-Monographie vor, deren Publikation jedoch nicht erfolgt ist. Die Einsichtnahme in diese materialreiche Korrespondenz wurde mir ermöglicht durch das verständnisvolle Entgegenkommen des jetzigen Museumsleiters, Herrn Dr. Gilbert Rathning, Wels.

⁷⁾ K. Meindl, Geschichte der Stadt Wels, Bd. 2, Wels 1878, S. 124. — Th. Dorn, Abriß der Baugeschichte Kremsmünsters, Sonderabdrucke aus den „Heimatgauen“, H. 18, Linz 1931, S. 40.

⁸⁾ Th. Dorn, a. a. O., S. 42, 43, 46.

⁹⁾ Traubuch der Stadtpfarre Wels. *Zeug sein gewest H. Tobiaß Heigl Goldschmidt und H. Johann Carlperger Burger und Bildhauer, beede allbier.*

dieser Nachfolger Schrödters wurde erst am 25. Juni 1696 in das Welser Bürgerbuch eingetragen¹⁰⁾. Wenig später hat ein Johann Cyprian Wimberger denselben Platz eingenommen. Bereits 1706 lieferte dieser Maler für St. Martin in Gunskirchen (Bez. Wels) eine jetzt im dortigen Pfarrhof aufbewahrte Kanzelrückwand¹¹⁾ und wurde 1719 von der Mariannischen Studentenkongregation des Stiftes Kremsmünster für ein Altarbild bezahlt¹²⁾. Jedoch schon am 24. März 1719 verzeichnet das Sterbebuch der Stadtpfarre Wels den Tod des *Johann Cyprianus Wimberger, Maller und Haußmeister in Kremsmünsterer hauß*¹³⁾.

Noch im gleichen Jahre treffen wir dann Heindl an dieser Stelle. Es handelt sich dabei keineswegs um eine Welser Besonderheit. Im 1697 erbauten Schlierbacher Stiftshaus zu Linz (heute Herrenstraße 15) saß der Maler Gabriel Meittinger als Hausmeister¹⁴⁾, im Baumgartnerberger Stiftshaus (heute Landstraße 30) hatte Franz Mähl — Glied einer vielbeschäftigten Linzer Bildhauerfamilie — in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts dieselbe Position inne¹⁵⁾, und sogar der bekannte Architekt Johann Matthias Kriinner, dessen Ausbildungsweg bei Pinsel und Palette begann (noch 1739 wird er als Maler bezeichnet!), heiratete 1729 in

¹⁰⁾ Freundliche Mitteilung durch Herrn Hofrat Dr. Hainisch, Wien.

¹¹⁾ Die damalige Filialkirche Gunskirchen erhielt im 1. Drittel des 18. Jhs eine neue (später wieder beseitigte) Innenausstattung; die Weihe der Kirche und eines Petrus-Altars ist für den 3. 9. 1731, die der Laurentiuskapelle mit Altar für den 6. 9. 1736 überliefert. M. Heuwieser, Kirchen- und Altarkonsekrationen im Fürstbistum Passau durch Joseph Dominikus von Lamberg (Monatsschrift f. d. ostbayer. Grenzmarken, Bd. 11, Passau 1922, S. 29 f.). — Herrn Hofrat Dr. Hainisch verdanke ich die Kenntnis einer Notiz in der Gunskirchner Pfarrchronik, wonach bei der Abtragung der barocken Kanzel i. J. 1888 ein Zettel gefunden wurde, der das Datum ihrer Aufstellung (22. 12. 1706) und die Meisternamen bekanntgab: *Johann Bapt. Carlperger, Bildhauer, Cyprian Wimberger, Maler, und Hans Baumgartner, Tischler.* (Zu Carlperger vgl. Anm. 9!)

¹²⁾ Das Kassabuch der Kongregation (Stiftsarchiv Kremsmünster) verzeichnet 1719 u. a. folgende Ausgaben: *Dem Joh. Cyprian Wimberger, Maller zu Wels wegen einem neuen Altar blät im Musaeo, die Vermählung S. Bened. cum B. V. Vorstellend, bezahlt 16 fl. Item für ein neugemachte Ramb (= Rahmen, Anm. d. Verf.) auf flader arb zu fassen samt den fürneis etc. 7 fl. Für diese Ramb hat b. Cyprian dem Tischler zu Wels bezahlt 5 fl. 15 kr.* Nach Dorn (a. a. O., S. 71) soll dieses Gemälde Wimbergers 1739 auf den neuen Hochaltar der Akad. Kapelle Kremsmünster übertragen worden sein, für den die Bruderschaft am 20. 12. 1739 wiederum 100 fl. beisteuerte. R. Hundstorfer, Notizen zum Religionsunterricht und zur religiösen Erziehung am Stiftsgymnasium Kremsmünster (400 Jahre Gymnasium zu Kremsmünster, 1549—1949 [Professoren-Festschrift], Wels 1949, S. 168).

¹³⁾ Die Kenntnis dieses wichtigen Nachweises verdanke ich Herrn Dr. Trathnigg, Wels, der mich noch während der Drucklegung in bereitwilligster Weise durch Mitteilungen aus den Welser Pfarrmatrikeln unterstützt hat.

¹⁴⁾ Von ihm ein Seitenaltar-Gemälde „Hl. Familie“ in der Schlierbacher Stiftskirche. Vgl. (F. Zeller), Das Zisterzienserstift Schlierbach im Kremstale, Linz 1920, S. 70.

¹⁵⁾ J. Schmidt, Linzer Kunstchronik, Bd. 1, Linz 1951, S. 93.

Linz als *solutus haußmaister in Fürst Auspergerischen Hauß*¹⁶⁾ (heute Hofgasse 9). Diese in der Barockzeit offenbar durchaus geachtete und erstrebte professionelle Verbindung der Hausverwalter-Tätigkeit mit der Ausübung eines künstlerischen Berufes lässt deutlich den breiten Niederschlag jenes Wandlungsprozesses erkennen, der über eine allmähliche Auflösung handwerklicher Zunfttraditionen zur ungebundenen Künstlerpersönlichkeit führte. Während im höfischen Bereich des Kaisers und in den Sphären des hohen Regierungsadels schon seit mehreren Generationen dem „hofbefreiten“ Künstler eine von den bürgerlichen Meistern unabhängige Existenz garantiert war, konnten die von ebensolcher Baulust berauschten Herren des Prälatenstandes und Landadels nicht im gleichen Ausmaß einen eigenen Stab von Künstlern gegen feste Besoldung für sich verpflichten. Die von finanziellen Rücksichten diktierte Einschränkung im nacheifernden Bemühen zwang diese Bauherren zu einem Kompromiß: Sie sicherten sich „ihre“ Künstler, indem sie ihnen gut dotierte Verwalterstellen übertrugen. Eine vertragliche Bindung gegenüber dem Stift, die eine auswärtige Tätigkeit für fremde Auftraggeber untersagt hätte, scheint im allgemeinen nicht bestanden zu haben.

Im Sommer 1735 löste Heindl das klösterliche Dienstverhältnis und machte sich als Maler und Gastwirt in Wels selbständig. Denn vom 9. August 1735 ist ein Kaufvertrag zwischen Johann Georg Obauer und W. *Andree Heindl, Hausmeister im Stift Kremsmünsterischen Hause* überliefert, wonach dieser um 1200 fl., zahlbar innerhalb eines Jahres zu zwei gleichen Raten, den Gasthof des Michael Schlüsselberger *am Platz zwischen den Räffinger und Philipp Binder Häusern gelegen* (heute Stadtplatz 43) erwarb¹⁷⁾. Als *maler und gewester (!) Haußmeister im Crembsmünsterer Freyhauß* wird Heindl schon am 14. September desselben Jahres in das Welser Bürgerbuch (S. 102) eingeschrieben und zwei Jahre später dann bereits als *Gastgeb und Mahler* bezeichnet (Vermerk über den Tod eines Kindes im Sterbebuch der Stadtpfarre vom 18. 11. 1737). Die gleiche Berufsangabe findet sich zuletzt noch in dem Welser Mitbürger-Eintrag des Sohnes Franz vom 19. September 1755, während der pfarramtliche Sterbevermerk 1757 Heindl ausschließlich *Burgerlichen Maller* nennt.

Eva, des Meisters fast gleichaltrige Gattin, überlebte ihren Mann um acht Jahre; sie starb am 18. Oktober 1765 (Stadtpfarre Wels). Zwischen 1720/40 brachte sie dreizehn Kinder zur Welt, von denen jedoch 1746 nur neun am Leben waren¹⁸⁾. Dies geht hervor aus einem der Steuerfest-

¹⁶⁾ Trauungsmatrik der Stadtpfarre Linz v. 26. 7. 1729. Vgl. M. T a u b, J. M. Krinner, ein Baumeister des barocken Linz (Jahrb. d. Stadt Linz 1935, S. 90, Anm. 2).

¹⁷⁾ Welser Rapulare, Bd. 5, S. 20 (Auszug aus dem Briefprotokoll). Vgl. dazu auch die nach 1785 verfaßte handschriftl. *Topographie von Wels*, Stadt-Haus Nr. 126, Grundbuch 229. (Nach Aufzeichnungen Wiesingers im Städt. Mus. Wels.)

¹⁸⁾ Vor 1746 verstarben die vier Töchter Therese Josefa Katharina (getauft 6. 1. 1725),

setzung dienenden Verzeichnuß und Beschreibung aller Behaust. auch unbeausten Burger, Künstler, professionisten in und bey der Kays. Königl. und Landesfürstl. Stadt Wels, das von Wiesinger nach den genannten Ratspersonen 1746 datiert werden konnte. Als Kinder sind hier genannt: *Pater Bernardus Professus zu Lambach*¹⁹⁾ (getauft Karl Josef 19. 8. 1720), ein Sohn *Franz Mahler Gesell* (getauft Franz Xaver 19. 12. 1722), *Andree ledigen Stands Hof-Koch zu Crembsmünster* (getauft Andreas Johann 27. 4. 1724), *Ignati* (getauft Ignatius Cajetan Ludovicus 18. 6. 1727), *Maria Rosa* (getauft 24. 8. 1732), *Maximilian* (getauft Maximilian Abraham 12. 10. 1733), *Leopold* (getauft Leopold Edmund 12. 11. 1735), *Michael* (Taufeintrag wahrscheinlich enthalten in dem verlorenen Band Mai 1738-Dezember 1739) und *Hanns Georg* (getauft Johann Georg 14. 3. 1740).

Zwei Söhne Heindls folgten dem künstlerischen Beruf des Vaters: Franz Xaver (1722—1772) und Ignaz (1727—1791). Beide heirateten 1755 in Wels und wurden hier im gleichen Jahre gemeinsam als Mitbürger aufgenommen²⁰⁾; von ihrer Tätigkeit wissen wir fast nichts²¹⁾. Der letzte als Maler bekanntgewordene Nachkomme, Josef Ignaz Heindl, starb am 21. Juli 1831 als Lambacher Benediktiner P. Adalbero²²⁾; die Kunstsammlung des Stiftes bewahrt noch einige Gemälde dieses Enkels unseres Meisters.

Marianne Rosalie (getauft 31. 8. 1728), Maria Elisabeth (getauft 9. 11. 1729) und Maria Anna (getauft 23. 4. 1737).

¹⁹⁾ Profeß 13. 11. 1741; verstorben 19. 1. 1798. A. Eilenstein, Die Benediktinerabtei Lambach und ihre Mönche, Linz 1936, S. 75, Nr. 318. — Als Pfarrvikar in Neukirchen b. Lambach verfaßte er eine Pastoralinstruktion. Vgl. darüber S. Leidinger in: Heimatgabe, Bd. 17/1936, Linz 1937, S. 61 ff.

²⁰⁾ Franz Xaver (50jährig verstorben am 23. 4. 1772) heiratete am 27. 1. 1755 Anna Catharina Pöschin (58jährig verstorben am 21. 4. 1780). Nach dem Welser Taufregister gingen aus dieser Ehe neun Kinder hervor, von denen aber nur vier die Eltern überlebten: Maria Franziska de Paula (27. 4. 1757), Franz Anton (29. 3. 1758), Eva Catharina (18. 12. 1763) und Anton Josef (18. 3. 1765). Der Mitbürger-Eintrag vom 19. 9. 1755 nennt *Franz Heindl seiner Kunst ein Mahler, H. Andree Heindl Burgerl. Gastgebens und Mahlers Sohn, welcher die Deganische Pettenmachers Behausung an sich erkauffet*. In den Verlassenschaft-Abhandlungsprotokollen Bd. 1772/75 (fol. 192) und Bd. 1781/83 (fol. 40 v.) werden einige Gemälde verzeichnet, die in den Besitz der Kinder übergingen.

Der kunstfahrne Herr Ignatz Heindl, burgerl. Maler und Vergolder, starb in Wels als Hausinhaber am 10. 6. 1791 im Alter von 64 Jahren. Er hatte sich hier am 3. 2. 1755 mit der Eleonore Mößmerin (80jährig verstorben am 12. 10. 1794) vermählt und war, nachdem er seiner Schwigermutter Catharina Mößmerin Cramerin Behausung käuflich übernommen, am 19. 9. 1755 in das Mitbürgerbuch (S. 158) eingetragen worden. Das Welser Taufregister verzeichnet nur ein Kind aus dieser Ehe: Josef Ignaz (19. 2. 1756).

²¹⁾ Ignaz Heindl, burgerlicher Maler in Wels, erhielt 1769 vom Stift Spital a. P. für die Vergoldung von 12 Leichter und 12 Vässeln (Vasen) insgesamt 81 fl. bezahlt. Akt im Oberösterr. Landesarchiv Linz; hier zit. nach der Abschrift bei E. Wuschko, Chronik der Pfarre Spital am Pyhrn, Ms. um 1900 im Pfarrarchiv, S. 169.

²²⁾ Getauft in der Stadtpfarre Wels am 19. 2. 1756 als Sohn des Malers Ignaz Heindl (vgl. Anm. 20 und 21). Profeß am 20. 2. 1780 (A. Eilenstein, a. a. O., S. 84, Nr. 346).

II. DIE WELSER MALERWERKSTATT

Niemals in seinem Leben ist Wolfgang Andreas Heindl von der Aura jenes Virtuosentums umstrahlt worden, das in den Augen der Zeitgenossen stets mit der Schulung bei einem Italiener und mit der Anerkennung durch höchste Auftraggeber verbunden war. Die bürgerliche Stellung zuerst als Hofmeister des Kremsmünsterischen Stiftsfreihauses, dann als Welser Gastwirt, blieb der festgegründete Boden für die Ausübung einer Tätigkeit, zu der Talent und Neigung ihn geführt hatten. Die erste urkundliche Nachricht — der Trauungseintrag vom 29. Oktober 1719 — bezeichnet ihn bereits als Maler und Hausmeister. Er hatte diese vom Stift Kremsmünster in Wels unterhaltene Malerwerkstatt als direkter Nachfolger jenes 7 Monate vor Heindls Hochzeit verstorbenen *Johann Cyprian Wimberger* übernommen, von dem bereits die Rede war (vgl. S. 98). Die Annahme, daß Heindl bei Wimberger das Malerhandwerk erlernt oder doch zumindest eine fördernde Ausbildung empfangen habe, rückt damit in den Bereich des Möglichen. Sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man die bereits erwähnte Kanzelrückwand in Gunskirchen vom Jahre 1706 daraufhin eingehender betrachtet (Abb. 16; vgl. dazu Anm. 11). Das Haupt des dargestellten Moses — die Modellierung der Stirn, das scharfgratige Nasenbein, der vortretende Backenknochen, die leichte Verzerrung der Ohrmuschel — taucht in verwandter Prägung da und dort im reichen Typenschatz Heindls wieder auf, auch Jahrzehnte später noch, wie etwa im Lambacher Ölgemälde der „Anbetung durch die Könige“²³⁾. Trotzdem reichen solche Beobachtungen natürlich nicht aus, die Frage der künstlerischen Herkunft unseres Meisters zu beantworten. Viel zu lückenhaft ist bis jetzt die Kenntnis von der Situation des Malerhandwerks in Wels nach 1700²⁴⁾. So läßt es sich auch noch nicht klären, ob schulmäßige Beziehungen Heindls zu dem Welser Maler *Johann Georg Abfalterer* bestanden haben können, den das Urbar des Stiftes Lambach 1718 als Hausbesitzer im dortigen Markt verzeichnet und der 1719/20 zusammen mit dem italienischen Architekturmaler Francesco Messenta die Dekorierung der Marihilf-Kapelle auf dem Puchberg bei Lambach besorgte²⁵⁾.

²³⁾ Auf die formalen Zusammenhänge zwischen der Gunskirchner Moses-Tafel und dem Figurenstil Heindls hat mich Herr Hofrat Dr. Hainisch, Wien, aufmerksam gemacht.

²⁴⁾ Der von F. Kolneder, *Das Handwerk der Stadt Wels im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. Innsbruck 1948 (Ms.), erfolgreich beschrittene Weg ist für die anschließende Epoche leider nicht weiter verfolgt worden.

²⁵⁾ *Neu-Spezifizierte Einlag deß löbl. Stüffl und Gottshaußes Lambach in dem Hauf-Ruckl Vierl... gelegen anno 1718*, p. 57 (Handschrift im Stiftsarchiv). — A. Eileenstein, Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch (1705—1725) (Studien u. Mittlgn. z. Gesch. d. Benediktinerordens, Bd. 39 [N. F. 8], Salzburg 1918, S. 414). — M. Riesenhuber, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 315, 512, 588.

In seiner Welser Werkstatt entfaltete Heindl ein sehr vielseitiges Wirken. Nur dem Zufall gelegentlicher Funde ist es zu danken, daß an wenigen Beispielen heute noch demonstriert werden kann, wie gesund das Schaffen des Künstlers im Handwerklichen wurzelte. Neben der Arbeit am Gerüst und vor der Staffelei wurden in der Werkstatt auch (wahrscheinlich zahllose) kleinere Pinselwünsche erfüllt: In Spital am Pyhrn ist eine Weihnachtskrippe erhalten, deren holzgeschnitzte Figuren von Heindl farbig gefaßt worden sind²⁶⁾, und für die Bruderschaft der Welser Maurer und Steinmetzen fertigte er vier auf Kupfer gemalte Zunftsschilder mit Darstellungen der hl. Schutzpatrone Severus, Severianus, Carpophorus und Victorinus²⁷⁾.

Vollkommen unerforscht ist Heindls Tätigkeit als Ölmaler. Die Reihe der Tafelbilder, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht worden sind, bietet der Kritik zunächst noch wenig unbezweifelbare Anhaltspunkte. Denn nur selten ist eines dieser Gemälde signiert bzw. datiert. Man darf vermuten, daß der Meister durch seine als Freskant gewonnenen Beziehungen zu den oberösterreichischen und niederbayerischen Abteien auch Aufträge über Altar- und Kreuzwegbilder zur Ausstattung der Stifts- und Filialkirchen erhielt und daß er diese Arbeiten dann während der Wintermonate in der heimatlichen Werkstatt ausführte. Gerade in allerjüngster Zeit sind wieder neue Gemälde aufgetaucht, die ihm zugeschrieben wurden; eines hat erst vor kurzem das Welser Museum erwerben können²⁸⁾. Mangelnde genaue Kenntnis des gesamten bis jetzt in den Gesichtskreis getretenen Bestandes an Ölbildern Heindls verbietet es mir jedoch, den sachlich notwendigen Versuch einer stilistischen Charakteristik und zeitlichen Gruppierung der Werke zu unternehmen. Für ein restloses Ausleuchten der künstlerischen Entwicklung Heindls bleibt dies als Desideratum bestehen; vor allem sind es Fragen des Kolorits, die ohne Heranziehung des Tafelbild-Oeuvres nicht erschöpfend beantwortet werden können.

Zwischenbilanz der bekanntgewordenen Gemälde:

Niederaltach, Benediktiner-Stiftskirche: Gemälde am nordwestlichen Seitenaltar „Glorie des hl. Martin“²⁹⁾. Altarweihe 1727³⁰⁾.

Hofkirchen a. d. Trautnach, Pfarrkirche: Hochaltarblatt „Hl. Johannes d. Täufer“;

²⁶⁾ Freundliche Mitteilung durch Herrn Dr. Luger, Lambach.

²⁷⁾ G. Trathnigg, Das Burg-Museum der Stadt Wels, Wels 1954, S. 15. — Laut Inschrift wurden diese Schilder im 19. Jh. renoviert und sind durch unsachgemäße Übermalung heute weitgehend entstellt.

²⁸⁾ Das Gemälde, dessen Kenntnis ich Herrn Dr. Trathnigg verdanke, befindet sich z. Zt. in der Restaurierungswerkstätte des Bundesdenkmalamtes in Wien.

²⁹⁾ M. Heuwieser, Niederaltach (Alte Klöster in Passau und Umgebung, herausgegeben v. J. Oswald, Passau 1950, S. 86).

³⁰⁾ M. Heuwieser, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 14.

Wolfgang Andreas Heindl

wird von Gugenbauer mit Vorbehalt für Heindl in Anspruch genommen³¹⁾). Altarweihe 1728^{32).}

L a m b a c h, Benediktiner-Stift, Gemälde Sammlung: „Anbetung des Jesusknaben durch die Hirten“, „Anbetung durch die Könige“, Porträt des Abtes Johannes IX. Seiz (1735 bis 1739)^{33).}

W i m s b a c h bei Lambach, Pfarrkirche: Kreuzwegbilder; stark übermalt. Station XIV signiert und datiert 1737^{34).}

G r i e s k i r c h e n, Stadtpfarrkirche: Drei „Fastenbilder“ zum Schmuck der Altäre in der vorösterlichen Zeit (neuerdings ständig zu sehen). Das Hauptgemälde signiert *Andree Heindl*; rückseitig bez. 1737^{35).}

W e i t e r s f e l d e n, Bezirk Freistadt, Pfarrkirche: Am linken Seitenaltar Gemälde des hl. Briccius, zugehöriges Aufsatzbild der Hlst. Dreifaltigkeit im Pfarrhof. „Offenbar von W. A. Heindl, 2. Viertel 18. Jh.“^{36).}

V o r d e r s t o d e r bei Spital am Pyhrn, Pfarrkirche: Gemaltes Hochaltar-Antependium „in der Art des W. A. Heindl“ erhalten. Vermutlich aber schuf er 1746 auch ein heute verschollenes Retabelbild, da er am 31. März d. J. 350 fl. für den *Altar quittierte*^{37).}

P f a r r k i r c h e n bei Bad Hall, Pfarrkirche: Hochaltarblatt „Der hl. Georg als Drachentöter“; Seitenaltargemälde „Maria als Schutzherrin von Pfarrkirchen“ (mit Ansicht der Kirche und des Schlosses Feyregg) und „Tod des hl. Benedikt“, samt zugehörigen Aufsatzbildern. 1748^{38).}

P i c h l bei Wels, Pfarrkirche: Kreuzwegbilder; stark übermalt. Mit einiger Sicherheit können Heindl nur die Stationen VII (Christus fällt unter dem Kreuz) und XIV (Grablegung) zugeschrieben werden. Um 1735/50 (Abb. 18)^{39).}

F a l l s b a c h, Gemeinde Gunskirchen bei Wels, Wallfahrtskirche: Gemälde am rechten Seitenaltar „Hl. Franziskus“; um 1750^{40).}

W e l s, Privatbesitz: „Auszug der zwölf Söhne Jakobs.“ Zuschreibung durch Wiesinger (nach Angaben des akad. Malers E. Daringer)^{41).}

³¹⁾ G. G u g e n b a u e r, Die Kunstdenkmale von Hofkirchen a. d. Traun (Festschrift z. Feier d. Markterhebung [Hofkirchen a. d. Tr.], Wels 1929, S. 64 f.).

³²⁾ M. H e u w i e s e r, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 14.

³³⁾ Sämtlich abgebildet in Bd. 34 der Österr. Kunsttopographie (z. Zt. in Druck). Die beiden Anbetungs-Gemälde wurden vor der 900-Jahr-Feier der Abtei 1956 durch das Bundesdenkmalamt in Wien restauriert.

³⁴⁾ Die Signatur kam, wie mir Herr Dr. L u g e r mitteilte, gelegentlich einer Reinigung der Gemälde 1952 zum Vorschein. — Kirchweihe 1738. M. H e u w i e s e r, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 30.

³⁵⁾ Nach Aufzeichnungen Wiesingers und des Photographen Hubert Leeb, Grieskirchen, im Städt. Museum Wels.

³⁶⁾ D e h i o - G i n h a r t, Handbuch d. dt. Kunstdenkmäler i. d. Ostmark, Bd. 2, 2. neu bearbeitete Aufl. Wien-Berlin 1941, S. 227. — Zur Briccius-Verehrung s. Anm. 121.

³⁷⁾ D e h i o - G i n h a r t, a. a. O., S. 219 (Antependium). — E. W u s c h k o , a. a. O. (s. Anm. 21), S. 166 (Quittung).

³⁸⁾ K. H o c h h u b e r - F. W i m m e r, Die Bilder der Pfarrkirche Pfarrkirchen bei Bad Hall, Linz o. J. (ca. 1946), S. 28 f.

³⁹⁾ Beide Stationen waren 1950 in Linz ausgestellt. Vgl. dazu K. H o l t e r, Tausend Jahre christliche Kunst in Oberösterreich, Linz o. J., Katalog-Nr. 198 a, b. Die Datierung „um 1760“ ist zu berichtigen: der Kreuzweg stammt entweder aus der Zeit der ersten Ausstattungsperiode der Kirche (Weihe 1736) oder aus der Zeit nach dem Brand 1749.

⁴⁰⁾ K. H o l t e r, a. a. O., Katalog-Nr. 197.

⁴¹⁾ Akt v. 16. 2. 1938 im Städt. Museum Wels. (Vermutlich ist dieses Bild identisch mit

Ernst Guldan

P u c k i n g bei Traun, Bez. Linz-Land, Pfarrhof: Kreuzwegbilder. Zuschreibung durch den akad. Maler E. Daringer, der die Gemälde restauriert hat ⁴²⁾.

M i c h e l d o r f bei Kirchdorf an der Krems, Privatbesitz: Zwei Porträts des Michel dorfer Sensenschmiedmeister-Ehepaars Heindl (Verwandte des Malers?) ⁴³⁾.

L i n z, Elisabethinen-Kirche: Ehemaliges Hochaltarblatt mit einer Darstellung des Portiunkula-Segens ⁴⁴⁾.

Nicht alle hier genannten Gemälde werden einer späteren Kritik stand halten können. Will man nämlich der Beteiligung von Gesellenhänden keinen allzu großen Spielraum beim Für und Wider der Zuschreibung einräumen, dann ist das Qualitätsgefälle, das zwischen einzelnen Bildern zweifellos besteht, sicher zu groß. Das künstlerische Niveau Heindls mag gelegentlichen Schwankungen unterworfen gewesen sein, aber das Abstecken der Grenzen solcher Pendelschläge kann erst nach Kenntnis mehrerer zuver lässig datierbarer und signierter Werke erfolgen. Daß der Freskant auch in den Ölgemälden hervorragende Leistungen vollbrachte, bezeugt das Lambacher Abtporträt aus der Zeit 1735/39, das Heindl als einen Meister souveräner und eigenwilliger Menschenschilderung erkennen läßt und ihm unter den österreichischen Bildnismalern seiner Zeit einen führenden Rang sichert. Motivübernahmen und bedenkenlose Verwendung von Vorlagen, auf die in Einzelfällen noch hinzuweisen sein wird, lassen sich auch bei den Tafelbildern feststellen. So hat Hainisch beispielsweise im Lambacher Gemälde „Anbetung durch die Hirten“ enge Anlehnungen an das Christ geburtbild des Genuesen Domenico Parodio (1724) in der Dreifaltigkeits kirche zu Stadl-Paura nachgewiesen. Aber derartige Praktiken, die dem modernen Originalitätskult zuwiderlaufen, waren dem Künstler und Auf traggeber im Barock durchaus geläufig.

Ein wesentliches Kriterium zur Würdigung des Malers, die Handzeichnung, ist bisher so gut wie gar nicht ins Blickfeld getreten. Nur Michailow zog für seine Charakteristik Heindls ein in Feder und Tusche ausgeführtes Blatt hinzu, das sich in der Albertina befindet und dort als „Kompositionsentwurf für ein Altarbild“ katalogisiert worden ist (Abb. 17) ⁴⁵⁾. Ohne

der von Wiesinger im gleichen Zusammenhang am 5. 1. 1938 irrtümlich erwähnten Darstellung der „Tobias-Legende“.) Das ca. 2 m breite Gemälde befand sich 1938 im Besitz des soeben verstorbenen Herrn Baumeisters Franz Steinbacher, Wels (zuletzt in Hallein); über den derzeitigen Verbleib konnte ich leider nichts in Erfahrung bringen.

⁴²⁾ Freundliche Mitteilung durch Herrn Dr. L u g e r, Lambach.

⁴³⁾ Laut Aufzeichnungen Wiesingers im Städt. Museum Wels. — Nach neueren dankens werten Ermittlungen durch Herrn Dr. Kurt Holtér, Wels, ging die sog. „Oberheindl werkstatt“ der Michel dorfer Hammerschmiede noch im 18. Jh. in andere Hände über; möglicherweise gelangten auf diese Weise die am Ort verbliebenen Porträts des einstigen Sensenschmiedmeister-Ehepaars Heindl in den Besitz der Familie Kobler.

⁴⁴⁾ J. S c h m i d t, Linzer Kunstchronik, Bd. 3, Linz 1952, S. 213. — Da die Kirche erst 1762—1768 erbaut worden ist, müßte es sich um ein älteres Gemälde Heindls handeln, das dann als Altarblatt Verwendung gefunden hätte.

⁴⁵⁾ Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Alber-

Zweifel steht die Zeichnung jedoch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grablegungsfresco in der Lambacher Kalvarienbergkirche (1724); unklar bleibt nur, warum diese eindeutig auf Untersicht berechnete Studie, die der monumentalen Ausführung bis in Details der Muskelbildung genau entspricht, in eine halbrund geschlossene Rahmenform projiziert wurde. Diese (einzig) Abweichung gegenüber dem Fresko mahnt zur Vorsicht bei der Entscheidung, ob das Blatt wirklich als „Entwurf“ aufzufassen ist. Jedenfalls aber darf die zeitliche Festsetzung um 1724 als gesichert gelten, wodurch ein Maßstab für den überraschend qualitätvollen Zeichenstil des erst 30jährigen gewonnen ist.

Vergleicht man das Blatt mit der ebenfalls Heindl zugeschriebenen farbig lavierten Tuschniederzeichnung im Linzer Landesmuseum, so melden sich Bedenken. Dargestellt ist die Verherrlichung des hl. Nikolaus von Myra; mit Bleistift gezogene Quadrierungslinien erweisen die Skizze als Bozzetto für ein Altargemälde. Im Typus der Hände und Köpfe, besonders in der allzu verzärtlichten Physiognomie des Heiligen verrät sich eine andere Hand als die unseres Meisters. Im Kompositionellen aber und in der nervös ringelnden Strichführung mancher Haar- und Engelflügel-Partien vermeint man doch einen Anklang an das künstlerische Temperament Heindls zu spüren. Eine Welser Werkstattzeichnung für St. Nikola in Passau?

III. ERSTES MONUMENTALWERK IN PASSAU

Verloren oder verborgen blieben bis heute die Zeugnisse tastender Anfangsversuche des Meisters, al fresco zu malen. Und doch hat er gerade in dieser Kunst, große Mauerflächen der Zauberkraft seines Pinsels zu unterwerfen, Bedeutendes geleistet. Sehr verschieden von der bedächtigen Art der Ölmalerei fordert das monumentale Fresko auf dem noch nassen Kalkmörtelgrund eine volle Beherrschung der technischen Mittel. Sicherheit im Duktus der Zeichnung, Perspektiv-Routine und ein die Fernwirkung stets berechnendes Kolorit sind die nur von gereifter Meisterschaft erfüllbaren Forderungen an den Maler.

Die frühesten bisher bekannten Fresken Heindls befinden sich in der fürstbischöflichen Residenzstadt Passau. Diese Metropole mit ihren damals bis an die Pforten Ungarns ausgreifenden Diözesangrenzen steht als ein künstlerisch eigengesetzliches Zentrum zwischen den höfischen Kristallisationspunkten Wien und München. Bis 1784 vereinigte das Bistum weite Strecken habsburgischen Landes und östliche Teile des wittelsbachischen Territoriums unter seiner geistlichen Oberherrschaft, nur Wien bildete eine

tina, Bd. 4, Wien 1933, Nr. 2012 (248×168 mm; Inv.-Nr. 4490). — N. Michailow, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 44. — Ausgestellt 1956 in der Albertina, Wien: Katalog „Franz Anton Maulbertsch und die Kunst des österreichischen Barock im Jahrhundert Mozarts“, S. 53, Nr. 207.

Enklave. Die schon mehrmals beobachtete gegenseitige Beeinflussung österreichischer und ostbayerischer Kunst erklärt sich hieraus zwanglos; denn die Stadt am Zusammenfluß von Ilz, Inn und Donau war zugleich auch Knotenpunkt der kirchenpolitischen Fäden aus Niederbayern und Oberösterreich.

Das Augustiner-Chorherrenstift St. Nikola in Passau, zu dessen Filialpfarren das im Welser Bezirk gelegene Wimsbach zählte, hatte 1712 den aus Breitenbruck im Mühlviertel gebürtigen⁴⁶⁾ Josef Anton Grismüller (gest. 1741) als Prälaten eingesetzt. Unter seiner Regierung erfolgte die durchgreifende Umgestaltung der Kirche, die nach der Klosteraufhebung seit 1809 als Magazin Verwendung fand und arge Schäden erlitt⁴⁷⁾. Auch das Archiv ging verloren, so daß weder über den leitenden Architekten noch über Stukkateur und Maler sichere Nachrichten überliefert sind. Aber schon 1912 hatte Wolfgang M. Schmid aus dem Stilcharakter des Baues und seiner Dekoration den glaubhaften Schluß gezogen, daß die hier tätigen Meister *eher in Österreich . . . als in Bayern gesucht werden müssen*⁴⁸⁾. Tatsächlich ist Heindls Hand in den zahlreichen Gewölbefresken der Kirche nicht zu erkennen; lediglich die Datierungsfrage bleibt offen. Der Passauer Historiograph Erhard berichtet von einer heute nicht mehr nachweisbaren *Inschrift oben am Gewölbe des Presbyteriums*, wonach *die Kirche i. J. 1716 aus der gotischen in die gegenwärtige Form umgeändert worden ist*⁴⁹⁾. Die Weihe des Hochaltares und der acht Seitenaltäre erfolgte zwar erst am 6. Mai 1725⁵⁰⁾. Da jedoch ab 1715 bereits Altäre in Arbeit waren⁵¹⁾, besteht kein Grund, das von Erhard mitgeteilte Jahr 1716 als Zeitpunkt für die Vollendung des Umbaus und den Beginn der Innenausstattung anzuzweifeln. Wie immer standen im ersten Arbeitsgang die

⁴⁶⁾ J. A. Zimmerman, Chur-Bayrisch Geistlicher Calender, T. 3: Das Rent-Amt Landshut, München 1756, S. 601.

⁴⁷⁾ F. Mader, Die Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. 3: Stadt Passau, München 1919, S. 268.

⁴⁸⁾ Aus einer inzwischen bekanntgewordenen Eingabe des Passauer Domkapitel-Maurermeisters Jakob Pawanger an den Fürstbischof v. 22. 5. 1723 geht hervor, daß dieser in Wien geborene Architekt *bey der Kürchen zu S. Nicola* tätig war (Staatsarchiv Landshut, Rep. 113, Verz. 1, Fasz. 4, Nr. 27). Vgl. dazu F. Mader, a. a. O., S. 267. — Die Stuccos werden den Italienern Joh. Bapt. und Sebastian Allio sowie dem vom Attersee stammenden Hauptmeister der oberösterreichischen Stukkaturenkunst, Franz Josef Ignaz Holzinger, zugeschrieben. M. Heuwieser, Klöster in der Umgebung von Passau, I: St. Nikola (Heimatglocken, Bd. 7, Passau 1931, S. 3). Neudruck in: Alte Klöster in Passau und Umgebung, hrsg. v. J. Oswald, Passau 1950, S. 54. — Vgl. dazu auch Anm. 76!

⁴⁹⁾ A. Erhard, Geschichte der Stadt Passau, Bd. 2, Passau 1864, S. 279. — Ders., Geschichte und Topographie der Umgebung von Passau (Verhdlgn. d. hist. Ver. f. Niederbayern, Bd. 39, Landshut 1903, S. 256).

⁵⁰⁾ M. Heuwieser, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 12.

⁵¹⁾ R. Guby, Passauer Bildhauer des 18. Jh.s (Niederbayer. Monatsschrift, Bd. 6, Passau 1917, S. 51 ff. u. pass.).

Stukkateure auf den Gerüsten; Heindls Ausmalung wird also um 1718 anzusetzen sein.

Thematische Leitidee für den umfangreichen Freskenzyklus lieferte das Patronat des hl. Nikolaus von Myra, dessen Leben und Wundertaten den Inhalt der zwölf Bilder im Tonnengewölbe des Langhauses bestimmen. In leicht varierter Rahmenform reihen sich hier, entsprechend der Jochzahl, vier querovale Scheitelfelder aneinander, zu beiden Seiten von flankierenden Bildern im Wölbungsanstieg begleitet. Während die Scheitelfelder vom Betrachter eine Blickrichtung im Sinne der Haupt-Längsachse fordern und die Untersicht im Perspektivischen berücksichtigen, sind die seitlichen Trabantenfelder noch tafelbildartig aufzufassen. Das phantasievolle Überspielen der Gurte, wie es gleichzeitig der vier Dezennien ältere Johann Michael Rottmayr zusammen mit Gaetano Fanti in der Stiftskirche zu Melk demonstrierte, war dem erst 23jährigen Heindl fremd. Wahrscheinlich nach einem vom Auftraggeber für die gesamte Ausmalung festgelegten Konzept schmückte er die Gewölbe der Seitenschiffe mit Darstellungen der Gottesmutter und anderer weiblichen Heiligen, die Kapellen mit christlichen Allegorien, die nördliche Querschiffwölbung mit einem auf die Klosterstiftung hinweisenden Bilde (Bischof Altmann von Passau und Kaiserin Agnes mit dem hl. Nikolaus und hl. Leopold), die südliche mit Anspielungen auf die ehemals hier befindliche Orgel (David und hl. Caecilie, Engelkonzert); das Chorgewölbe zeigt eine Darstellung der Vierundzwanzig Ältesten mit dem Heiligen Geist.

In der dekorativen Bewältigung der Kuppelfläche über der Vierung war dem Maler eine besondere Aufgabe gestellt (Abb. 21). Die Himmelfahrt Mariae vollzieht sich im Illusionsraum einer pathetischen Säulenarchitektur, die eine loggienartig geöffnete Tambourzone vortäuscht. Erst über dem stark verkröpften Kranzgesims wölbt sich die gemalte Kuppel, deren Kassettenfelder die Fabulierlust des Pinsels mit Szenen aus dem Marienleben füllte. Im Zenit die lichtdurchstrahlte Laterne, das große Tambour- und Kuppelschema im Kleinen wiederholend, mit der gerade noch erkennbaren Andeutung einer weiteren Mittelöffnung. Von Wolkenballen und Engeln emporgehoben, schwebt Maria himmelwärts. Unverwechselbar verrät sich Heindl in den dicht gedrängten drei Gruppen, die dem Auge keinen sondernden Blick mehr gestatten: Wie von einem Sog erfaßt, wirbeln Flügel und Arme und Beine durcheinander, scharf akzentuiert durch hell aufgesetzte Lichter und tiefe Schlagschatten, aber oft unkontrollierbar in der gegenseitigen Zugehörigkeit.

Die Betrachtung späterer Werke des Welser Malers wird zeigen, daß mit dieser Charakteristik der geballten Gruppenkomposition bereits ein wesentliches Merkmal seines Stiles gewonnen ist. Nie wieder aber werden wir ihm so sehr in Andrea Pozzos Spuren wandelnd begegnen wie hier in Passau. Denn das Scheinkuppel-Schema von St. Nikola folgt getreulich dem weithin

bekannten Vorbild jenes italienischen Jesuiten, dessen raffinierte Perspektivkünste in der Ausmalung von S. Ignazio in Rom 1685 einen Höhepunkt des Architektur-Illusionismus im Fresko erzielten. Acht Jahre später veröffentlichte er selbst in einem Kaiser Leopold gewidmeten Lehrbuch „Perspectiva pictorum et architectorum“ seine virtuos konstruierten, gleichsam mit dem Pinsel gebauten Scheinräume und erläuterte an vielen Beispielen und Details die Geheimnisse des perspektivischen Täuschungseffektes. Schon in den Jahren 1706/11 erschien in Augsburg eine deutsche Übersetzung des Werkes mit allen Kupfertafeln. Ein Vergleich der Vorlage Pozzos⁵²⁾ mit der Ausführung Heindls macht sofort deutlich, daß die Passauer Kuppel nach diesem Muster konstruiert worden ist (Abb. 19); man erkennt aber bei näherem Zublick auch die Eigenwilligkeiten kleiner Abweichungen, deren Feststellung nicht versäumt werden sollte. Daß der Illusionsraum der Kuppel bei Heindl zum Schauplatz der Assunta wurde, besagt nicht viel, denn Pozzo's Lehrbuch wollte nicht mehr als nur das scheinarchitektonische Gerüst vermitteln. Immerhin bleibt die Erzählfreudigkeit des Welsers zu notieren, die sich des römischen Kassettensystems bemächtigte, ferner das übersteigerte Vor- und Zurückspringen der Säulenstellungen mit weit ausladenden Gebälkstücken, andererseits aber der völlige Verzicht auf eine „massive“ Tambourwand, so daß diese Zone sich willig dem Fluten des Lichtes und des visionären Geschehens öffnet. Für Pozzo, der 1703/05 in der Wiener Jesuitenkirche selbst eine ganz ähnliche Scheinkuppel gemalt hatte, war der Schauraum Selbstzweck, für Heindl eine Bühne, auf der Überirdisches sichtbare Gestalt annimmt. Der sakrale Vorgang beherrscht hier die gemalte Architektur, erfüllt auch sie in allen ihren Teilen mit einem unwirklichen Leben⁵³⁾.

IV. NIEDERALTAICH UND RINCHNACH

Die Ausmalung von St. Nikola war wohl kaum schon vollendet, als donauaufwärts, an der Westgrenze des Bistums, die Benediktinerabtei Niederaltaich den Passauer Domkapitel-Maurermeister Jakob

⁵²⁾ A. Pozzo, Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Bd. 1, Augsburg 1706, Fig. 91, und Bd. 2, Augsburg 1711, Fig. 53. Zu der Wiedergabe der Kuppel bemerkt Pozzo, sie sei diejenige, so ich Anno 1685 in der Jesuiter Ignatius-Kirche zu Rom auf eine sehr große flache Tuch-Wand gemahlt habe (nicht erhalten).

⁵³⁾ Die für Heindl in Anspruch genommene Ausmalung der 1734/35 erbauten Pfarrkirche in Aicha v. W. (Bez. Passau) zeigt als Hauptfresko ebenfalls eine nach Pozzo konstruierte Scheinkuppel, die hier — in thematischer Anlehnung an C. D. Asams 1718 begonnenes Chorkuppelfresco in Weingarten — als Raumkulisse für eine Darstellung des Pfingstwunders dient (F. Maderer, Die Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. 4: B. A. Passau, München 1920, S. 11 u. Taf. I). Ich kann dieser Zuschreibung nicht folgen. Der perspektivische Aufbau ist unsicher entwickelt und die Vereinzelung der schwebenden Putti und Posaunenengel sowie die Aufteilung der Apostel in überschaubar gereihte

Pawanger 1718 zum Umbau der Klosterkirche berief⁵⁴⁾). Während er die Errichtung des neuen Langhauses und Presbyteriums bis 1722 zur Zufriedenheit des Konvents fertigstellen konnte, traten im Mauerwerk der östlich in voller Breite anschließenden Sakristei mit dem darüber befindlichen hohen Regularchor bedrohliche Risse auf. Abt Joscio H a m b e r g e r, ein gebürtiger Münchner, entließ daher Pawanger und verpflichtete den jungen bayerischen Architekten Johann Michael F i s c h e r, der den verfehlten östlichen Chorbau 1724—1726 von Grund auf neu errichtete. Am 2. und 3. September 1727, *nachdem die Closter Kirchen in vollkommenen Standt gesetzt und leztens die Kostbahre . . . große orgl beygeschafft worden*⁵⁵⁾, erfolgte die feierliche Konsekration des Gotteshauses und seiner 15 Altäre⁵⁶⁾.

Ist mit diesem Weihe datum 1727 zunächst ein zuverlässiger terminus ad quem für die Tätigkeit Heindls in Niederaltaich gewonnen, so bleibt die Frage nach Beginn und Ablauf der einzelnen Ausmalungsabschnitte noch zu klären. Schon 1720 hatte der gelehrte Bibliothekar und Archivar des Klosters, Prior Marian P u s c h, ein leider nur fragmentarisch erhaltenes Programm für die Fresken der Kirche und der Bibliothek verfaßt, aus dem hervorgeht, daß in diesem Jahre — vermutlich durch Pawangers Empfehlung — Heindl bereits als Maler für Niederaltaich in Aussicht genommen war⁵⁷⁾. 1720 ist wohl auch tatsächlich mit der Freskierung begonnen worden, denn schon der 9. Juni 1722 wird als Vollendungsdatum der Arbeiten Heindls im Pawanger'schen Bau genannt und drei Monate später, am 19. September, war dieser Teil der Kirche erstmals wieder zugänglich⁵⁸⁾. Die Ausmalung des Regularchores und der Sakristei kann nach dem geschilderten Baufortgang jedoch erst 1726/27 erfolgt sein, so daß sich Heindls Tätigkeit in der Niederaltaicher Stiftskirche auf zwei deutlich voneinander

Dreiergruppen widersprechen zu sehr dem schon in Passau klar erkennbaren Kompositionsstil des Welsers. Details sind durch zwei Restaurierungen im 19. Jh. verdorben; die Verwendung derselben Vorlage dürfte jedoch die einzige Gemeinsamkeit beider Dekorationen darstellen.

⁵⁴⁾ Eine gut zusammengefaßte Baugeschichte bei K. Gröber, *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern*, Bd. 17: Deggendorf, München 1927, S. 211 ff.

⁵⁵⁾ P. Gregorius P u s c h, *Neu vermehrte Chronick des Closters Niederaltaich*, tom. II, 1753, fol. 360 (Hs. der Bayer. Staatsbibl. München, cod. germ. 1757).

⁵⁶⁾ M. Heuwieser, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 14.

⁵⁷⁾ Ohne die wohlwollend tätige Mithilfe des Hochw. Herrn Stiftsarchivars und Bibliothekars P. Damian Merk OSB wäre mir die Wiederauffindung der Handschrift im Niederaltaicher Pfarrarchiv (Sign. I/1a, Nr. 1—21 und VII/1f, Nr. 1—4) nicht möglich gewesen; Sr. Gdn. dem Hochwst. Herrn Abt Emmanuel Heufelder OSB verdanke ich die freundlich erteilte Genehmigung zur Auswertung dieser Quelle. Eine gesonderte Studie über das für die Barockikonologie sehr aufschlußreiche Konzeptfragment werde ich an anderer Stelle veröffentlichen.

⁵⁸⁾ R. Guby, *Die niederbayrischen Donauklöster*, Wien o. J., (Süddt. Kunstbücher, Bd. 1/2), S. 15 — leider ohne Quellenangabe!

geschiedene Etappen begrenzen läßt: 1720—1722 Langhaus und Altarraum, 1726—1727 Presbyterium und Sakristei⁵⁹⁾.

Ausgangspunkt jeder Beschäftigung mit diesem umfangreichen Ausmalungswerk Heindls wird das bereits erwähnte handschriftliche Programmfragment sein müssen, das 1927 entdeckt, aber infolge irreführender Pressemeldungen von der Fachliteratur stets falsch interpretiert worden ist. Es handelt sich nämlich nicht um „Kartons“, also nicht um die Entwürfe des Malers⁶⁰⁾, sondern um ein bis in die kleinsten Details fixiertes und mit erklärenden Skizzen versehenes Konzept, das die vom Auftraggeber gewünschte theologisch-allegorische Thematik der Darstellungen als Grundlage für die Entwurfsarbeit des Freskanten festlegte. Damit wird auch verständlich, warum solche Programme überhaupt nur in relativ geringer Zahl erhalten sind: sie waren Arbeitsmaterial, keine „Dokumente“ wie etwa der Kontrakt oder eine Quittung.

Der Niederaltaicher Konzeptor flocht in seinen Text mitunter Sätze ein, die dem Ganzen die Note einer nur für den persönlichen Gebrauch des Malers gedachten Ausführungsbestimmung verleihen. Dabei erfahren wir, daß die beigegebenen aquarellierte Federzeichnungen nicht vom Programm-entwerfer selbst, sondern von der Hand irgendeines ihm gerade zur Verfügung stehenden Dilettanten herrühren, der diese Skizzen nur als orientierenden Behelf für den Freskanten beizusteuern hatte (Abb. 20). Das erhaltene Fragment betrifft sämtliche Gewölbefelder im nördlichen Seitenschiff und die Hauptbilder in fünf Mittelschiffjochen; hier fehlt also lediglich das Konzept zur Darstellung im östlichen Joch. Aber auch für die Deutung der übrigen Teile des gesamten Niederaltaicher Bilderkreises — insbesondere für die Erklärung der Fresken im südlichen Seitenschiff — bleibt das Programmfragment als Maßstab und Korrektiv von hohem Wert. Ein Auszug im Originalwortlaut des Konzeptes mag diese Feststellung verdeutlichen (vgl. dazu Abb. 20 und 22):

*3. Cupl des langhaus gegen den hochaltar.
Incrementum des closters durch die tugenden, seu rigatio per gratiam.*

*Mittls des, durch vorbitt der hl. Patronen erhaltenen und von gott mittgetheilten
himmlischen Gnadentau(e)s) wie auch durch arbeitb, zuthun und cultivierung der vor-*

⁵⁹⁾ Die sich oft gegenseitig widersprechenden Datierungs-Angaben in der einschläg. Literatur sind im Hinblick auf die gesichert überlieferten zeitlichen Fixpunkte (Programm 1720 — Weihe 1727) zu berichtigen. Weder kann die Ausmalung schon 1719, noch erst 1729 begonnen worden sein; ebensowenig darf 1732 als Vollendungsjahr bezeichnet werden, zumal die Abtei vom 16. bis 23. Sept. 1731 bereits ihr Gründungsmillennium feierte (unfertig waren damals nur noch die beiden Türme).

⁶⁰⁾ So z. B. K. G r ö b e r, a. a. O., S. 226, und noch M. H a r t i g, Die niederbayerischen Stifte, München 1939, S. 21, obwohl bereits A. S t u r m in den „Niederbayerischen Heimatglocken“ (Beilage der in Passau ersch. Donau-Zeitung v. 22. 6. 1927) eine annähernd richtige Klärung des Sachverhaltes gegeben hatte.

nembsten clösterlichen Haupttugenden, bekommet das Neüe pflanz oder Baümlein den Besten waxthumb.

Verzeichnus der stellung und kleidung aller personen.

A der himmlische vatter in einer mit unterschiedlichen Englen gefüllten wolkh sizent, mit dem linkhen arm sich auf die weldkugl leinent, in dessen hand aber einen Scepter habend; trukhet und presset mit der rechten hand aus einem schwamm heüfigs wasser, welches in das undergeholtene Sib fallet.

B die allerseeligste Jungfrau Maria etwas underhalb gott vatter in einer wolkh sizent.

C der bl. Erz Engl Michael auf der andere seiten gleichfals ein wenig underhalb Gott vatter flügend.

D der bl. tauffer und Vorlauffer Joannes widerumb etwas tieffer in einer wolkh underhalb der seeligsten Jungfrau sizent.

E der bl. Mauritius in Helm und Banzer auch gegenyber des bl. Joannis sizent.

F der bl. Benedictus under dem bl. Michael in der wolkh sizent.

NB alle die Heylige zusammen halten ein vergoltes Sib in der mitte und mit gegen Gott gewenten angesicht fassen sie das göttliche gnadenwasser auf und leithen solches anstatt des heylsambten himmelstaue(s) in ganz kleinen subtilen tröpflein yber das aufwaxende Baümlein.

NB die wolkhen seint mit verschidenen Engln ausgefüllt.

G das baumlein schon etwas grösser als in voriger Cupl, steht auf dem mittleren büchel, und leinet an einem Beygestekhten pfäll oder stekhen /: wie in denen iungen geschoss zu thun gebräuchlich /:

H Obedientia, der clösterliche gehorsamb, in schöner holdseliger weiblicher gestalt und Kleidung, auf dem kopf mit Sonnenblumen gecrönt; neben ihr auf der rechten seiten auf dem boden ligent, hat sie ein joch, dergleichen man gebraucht die oxen zwischen den hörnern anzuspannen, ist halb kniehent und haltet mit der linkhen hand das baumlein am beygesetzten pfäll, in der rechten aber hat sie eine schnur oder felberrüthlein /: als mit welchen man ansonsten die baumlein pflegt an die pfall zu binden / und ist in werkh das baumlein besagter massen an den pfall fest anzubinden.

I die armuth, in weiblicher gestalt etwas verächtlicher gekleidet, ohne mantl, habend einen rukwerths abhangenden buth wie die Pilger pflegen; an dem cingulo, mit welchen sie umbgürtet, hanget ein kürbis flaschen und ein hölzernes schisslein, ist aufrecht stehent, an ihrem rechten kneiche leinet ein verächtlicher bettler stekhen; sie haltet mit der rechten hand ein ästlein des Baums, mit der linkhen aber hat sie ein krummes gartner Messer, und ist in werkh das yberflüssige und unnüze gesschoß abzustuzen.

K die Keuschheit in schöner schneewiger Kleidung holdseligsten angesichts und mit lilien gecrönt, auch vor sich ein auf dem Boden ligendes lilienbluhm habend; ist eintweder gantz oder halb kniehent, haltet mit beyden händen einen sprizkrug, und begiesset damit das pflänzlein.

L Mortificatio: oder die abtötting, ist in schöner rothfärbiger kleidung, in bleichen mageren angesicht, auf dem haupt mit einer dörneren cron bedekht; an der gürtl aber unterschiedliche bus instrument, als geißl, cilicia, ketten wie auch vor sich auf dem boden eine peitschen ligent habend; ist nit knihent, wie der ungeschikte sudler dahir gemacht, sondern halb stehend, jedoch mit halbggebogenem leib, hat in beyden händten ein sogenanntes heinlein und hauet die Erde unb das baumlein auf.

M humilitas, die themuth, in etwas geringerer kleidung mit einem von der stirn an bis auf den boden abhangenden mantl bedekbt, ist stehent, doch etwas wenigs gebogenen leib; führt mit beyden händten einen mit kott angefüllten schubkarren, in welchem eine schaufel stekkt, zue; hat under dem fuß, mit welchem sie als in gang begriffen vortrittet, einen worm; neben ihrer an der linkhen seiten aber eine sich gegen der Erden neigenden tulipan bluhm.

N Patientia, oder die geduld, in schöner holdseliger kleidung und gestalt, auf dem haupt mit rosen gecrönt, neben ihrer an der rechten seiten aber ein auf dem boden sizenden lämlein habend, ist stehend, doch mit etwas wenigs geneigten leib, haltet mit beyden händten einen recher, mit welchen sie die distl, dorn, prennässl und stein auf die seite gleichsam raumet.

Das langgestreckte Gewölbefresco im Presbyterium (Abb. 24) ist ausschließlich der Verherrlichung des Titelheiligen vorbehalten: Mauritius und seine Mitstreiter ziehen in den Himmel ein. Das Thema des Hochaltarsblattes, die Marter des hl. Mauritius und der thebaischen Legion, findet damit eine unmittelbare Fortsetzung. Dieser zentrale Ausgangspunkt des Freskenprogramms war schon festgelegt, als das Konzept entstand: der Hochaltar wurde 1703 errichtet, das Gemälde signierte 1675 Geiger aus Landshut. Der Programmentwerfer hatte sich also damit abzufinden, daß innerhalb des Altares die ikonologische Hierarchie vom Martyrium der Legionäre (Hauptgemälde) über den himmlischen Feldherrn St. Michael (Oberbild) bis zur thronenden Trinität (plastische Bekrönungsgruppe) eigentlich schon vorweggenommen war. Er löste diese Schwierigkeit, indem er im Gewölbefresco des Presbyteriums auf eine Darstellung der göttlichen Gegenwart verzichtete, statt dessen aber das Deckenbild des östlich unmittelbar anschließenden Regularchores allein der glorreichen Epiphanie der Dreifaltigkeit und ihrer Engelscharen widmete.

Der Mittelschiff-Zyklus, beginnend im östlichen Joch, führt den Betrachter in sechs allegorischen Darstellungen durch die Geschichte der Abtei. Mit dem Fall der Götterreihe unterliegt das Heidentum der siegreich vordringenden christlichen Religion, aber Gottes Vorsehung bewahrt ein Zweiglein der Eiche als Sproß für sein Kloster „Alteich“⁶¹⁾ (1. Joch). Dieser zwölffach verzweigte Ast wird vom hl. Pirmin an alter Stelle neu eingepflanzt: die Gründung des Klosters durch zwölf Reichenauer Mönche (2. Joch). Die Kraft der hier geübten Tugenden (3. Joch) und die Pflege der Wissenschaften (4. Joch) lassen das zarte Gewächs zu machtvoller Blüte gedeihen (Abb. 22); ein „trophaeum glriosum“ nach römischem Muster kündet vom ewigen Ruhm der Abtei (5. Joch). Hierauf folgt (6. Joch) die bildhafte Verherrlichung des regierenden Prälaten durch ein ihm allein gewidmetes Ehrenmal mit dem Chronogramm *IosCionI abbatI septVagesIMo seCVnDo aeternVs*

⁶¹⁾ Die im Barock noch übliche Ableitung des Ortsnamens Altaich von „Eiche“ ist später als irrig erkannt worden; die Namensform entwickelte sich aus „Alt-ach“ (= Alt-wasser). M. Heuwieser, a. a. O. (s. Anm. 29), S. 63 ff.

honor (= 1720). In stolzer Selbsteinschätzung seines Lebenswerkes ließ sich der Renovator von Kirche und Kloster im Schlußbild jenes Zyklus feiern, der mit dem Märtyrertriumph des Niederaltaicher Schutzpatrons beginnt und — die Hauptachse des Raumes vom Altar bis zur Orgel beherrschend — das zeitlose Gnadenwalten der göttlichen Trinität (Regularchor!) im Ablauf der Geschichte widerspiegelt und bestätigt.

Flankiert wird diese Reihe der Scheitelfresken von kleineren Trabantenfeldern im seitlichen Wölbungsanstieg, die den Bedeutungszusammenhang der großen Ost-West-Bilderachse unterstreichen. Dargestellt sind im Mönchschor die vier abendländischen Kirchenväter, im Presbyterium die Evangelisten und im Mittelschiff die zwölf Apostel. Die Ausmalung der durch eingezogene Emporen unterteilten Seitenschiffe ergänzt nur in den drei das Presbyterium begleitenden Jochen das Hauptprogramm: Szenen aus dem Heilsweg Christi (im oberen Gewölbe die Stufen seines Eintritts in die Welt und seiner glorreichen Rückkehr zum Vater, im unteren die Stationen seines Leidens) weisen auf den Wiedervollzug des eucharistischen Opfers am Hochaltar.

Die Fresken in den übrigen, dem Mittelschiff benachbarten Seitenjochen stehen thematisch jeweils mit den hier aufgestellten Altären bzw. Beichtstühlen in Verbindung. Der intime Reiz dieser kleinen, selbständig organisierten Bildwelten beruht auf einem selten so glücklich vollzogenen Zusammenwirken baulicher und dekorativer Möglichkeiten. Pawanger hatte die eingezogenen Flachkuppeln im Zenit mit ovalen Öffnungen versehen, die den Durchblick aus der dunklen ebenerdigen Kapellenregion in die lichtreiche Emporenzone gestatten⁶²⁾ (Abb. 23). Stukkateur und Maler konnten nun durch genaues Einpassen des oberen Freskofeldes in die vom ovalen Kuppeldurchbruch freigegebene Blickfläche einen höchst überraschenden Effekt erzielen, den der Niederaltaicher Konzeptor für sein Programm raffiniert zu nutzen verstand. Ein gemalter Wolkenkranz mit schwebenden Putti, die sich und dem Besucher die Attribute und Zeichen der *irdischen* Wirksamkeit des Altarpatrons vor Augen halten, saugt den Blick aus dem unteren Gewölbe in die *himmlische* Sphäre hinauf, wo der Heilige selbst in der Glorie seiner Tugenden und Taten erscheint — ein wahres *theatrum sacrum* barocker Mystik und Kunst!

So gleichbleibend dieses ikonologische Schema in allen Kapellen wiederkehrt, so phantasievoll hat Heindl in der Ausführung des einen Gedankens die Motive abgewandelt und dem Engelreigen stets neue Impulse zu geben

⁶²⁾ Eine formgeschichtliche Untersuchung über dieses für die spätbarocke Architekturentwicklung sehr kennzeichnende Motiv fehlt; unmittelbare Vorstufen für Niederaltaich finden sich z. B. in den von Pozzo 1703—1705 umgestalteten Seitenkapellen der Wiener Jesuitenkirche, in der 1696—1707 von Joh. Bernh. Fischer v. Erlach erbauten Salzburger Kollegienkirche (vgl. dazu die Wiener Variante in der Karlskirche!) und — der Lösung Pawangers am nächsten verwandt — schon in der 1682—1704 barockisierten Stiftskirche Waldsassen/Oberpfalz.

gewußt. Der Einfallsreichtum, den seine Erfindungen hier verraten, ist das Zeugnis einer jung gereiften unverbrauchten Meisterschaft, die auch und gerade in den Fesseln eines minuziös vorgeschriebenen Programms den schmalen Aktionsradius eigener Entscheidung zu einem Quellbereich sprudelnder Fülle werden ließ.

Die in den oberen Kuppelfresken der Emporen dargestellten Leitthemen sind (von Osten nach Westen)

in den nördlichen Seitenkapellen:

Johannes der Täufer fährt im feurigen Wagen des Elias gen Himmel.

Gottvater vermahlt die Jungfrau Maria mit Joseph.

Die ewige Liebe verbindet den hl. Abt und späteren Hildesheimer Bischof Godehard mit dem Genius seines Stammklosters Niederaltaich und der *Benedictinischen Religion* ^{ss)}.

St. Martin erhält von Christus seine Mantelhälfte zurück, die er dem Bettler gegeben hat.

Die Eigenschaften der *glorificirten leiber* (Klarheit, Geschwindigkeit, Durchdringlichkeit, Unempfindlichkeit) führen eine Menschenseele zu Gott.

Ecclesia befreit die bußfertige Seele von den sieben Todsünden ^{st)}.

in den südlichen Seitenkapellen:

Armut, Keuschheit und Gehorsam (Ordensregeln) tragen St. Benedikt gen Himmel.

Verherrlichung der hl. Ehe am Beispiel des Kaisers Heinrich und seiner Gemahlin Kunigunde.

Maria als hilfreiche Mittlerin und Mutter der Gnade für alle Völker der Erde ^{ss)}.

Verherrlichung der Starkmut und Standhaftigkeit des hl. Sebastian.

Die göttliche Tugendtrias (Glaube, Liebe, Hoffnung) führt eine Menschenseele in den Himmel.

Friede und Gerechtigkeit als Früchte der Beichte und Buße ^{st)} (Abb. 23).

Einer Ortstradition zufolge sollen die Fresken in den beiden vorletzten Seitenjochen nicht von Heindls Hand stammen, da sie keinen ersichtlichen thematischen Bezug zur Titulierung der jeweiligen Kapelle aufweisen. Da bekannt ist, daß vor der Säkularisation hier zwei dem hl. Antonius bzw. hl. Florian geweihte Altäre standen ^{st)}, nimmt man an, daß die ursprünglichen, auf diese Altäre bezogenen Fresken bei der Renovierung 1904 durch neugeschaffene Bilder alten Stils ersetzt worden sind, wobei deren Inhalts-thematik von den beiden hier neu aufgestellten großen Beichtstühlen bestimmt worden sei. Diese Hypothese setzt voraus, daß die zwei genannten

^{ss)} Ursprünglich befanden sich in diesen beiden Seitenjochen an Stelle der Altäre die Zugänge zu den 1815 abgebrochenen Anbauten der Godehardi- bzw. Marienkapelle. Pawanger hatte sie bereits projektiert, vollendet wurden sie 1726. K. Gröber, a. a. O., S. 212, 214, 223 f. und 228.

^{st)} Wie aus dem Programmfragment hervorgeht, befanden sich hier ursprünglich die beiden großen dreiteiligen Beichtstühle, die später in die zwei vorletzten Seitenjochen versetzt wurden.

^{st)} K. Gröber, a. a. O., S. 114 u. 228/Anm. 1.

Altäre 1720 schon projektiert waren; das ist jedoch nicht der Fall. Denn das erhaltene Programmfragment, das die Patronatstitel sonst stets exakt anführt, bezeichnet das betreffende (vorletzte) Nord-Seitenjoch als eine *Capel welche lähr ist* und schildert überdies den Bildinhalt genau so, wie er noch heute im Gewölbe abzulesen ist. Da sich nun hier wie in den übrigen Seitenfresken wieder thematische Analogien zwischen den jeweils gegenüberliegenden Kapellen ergeben, darf man getrost annehmen, daß ein so entscheidender, die Substanz verfälschender Eingriff auch vis-à-vis nicht erfolgt ist.

In der ersten Ausmalungsperiode 1720—1722 begann Heindl seine Arbeit zweifellos nicht im Westen über der Orgelempore, wie Guby glaubte, sondern im *Presbyterium*; denn schon 1721 ist der während der Einrüstung provisorisch entfernte ältere Hochaltar dort wieder aufgestellt, die Kirche aber erst am 19. September 1722 geöffnet worden⁶⁶⁾. Den dreijochigen Altarraum deckt ein langgestrecktes flaches Spiegelgewölbe, das dem Maler eine ungeteilte Bildfläche darbot. Dort, wo über den Arkadenpfeilern die Ansätze der Gurtbogen zu erwarten wären, schwingen Volutenkonsolen mit stukkierten Engelhermen empor, über denen sich der durchlaufende Rahmen des Freskofeldes zart verkröpft (Abb. 24). Diese plastische Gliederung führte Heindl im Aufriß seiner Scheinarchitektur am Bildrand fort, wobei die zentralperspektivische Konstruktion eine wirksame Hervorhebung der Mittelstücke über dem seitlichen Christus- bzw. Maria-Oval nahelegte: Die von glatten und gewundenen Säulen flankierten Bogenöffnungen setzen einen betonten Querakzent gegen die schmale Längserstreckung des Freskofeldes. Mit der das Auge täuschenden Überleitung von der gebauten in die gemalte Architektur, die den Realraum scheinbar erhöht und gegen den Himmel öffnet, folgte Heindl im Prinzip wieder dem römischen Vorbild Pozzos in S. Ignazio. Neben der Kuppelausmalung dieser Jesuitenkirche war auch das dortige Langhausfresco im Perspektiv-Lehrbuch des Italiener abgebildet worden⁶⁷⁾; da Pozzo aber lediglich exakte Anleitungen zur Konstruktion der Scheinarchitektur geben wollte, konnte er auf die Wiedergabe des eigentlichen Bildgeschehens, der Glorie des Ordensheiligen, verzichten. Dem Welser Maler war das römische Beispiel gewiß nur aus den Illustrationen des Lehrbuches bekannt. Beim Entwurf seines Niederaltaicher Mauritius-Triumphes daher auf sich allein gestellt, wiederholte er im kompositionellen Schema den Gruppenaufbau der Assunta von St. Nikola und übernahm dabei auch die auf den Schrägeinblick in der Längsachse berechnete Untersicht-Darstellung. Damit sind zwei ver-

⁶⁶⁾ Zu diesem Fehlschluß ließ Guby sich durch die falsche Auflösung des Chronogrammes im westl. Mittelschiff-Fresco (1719 statt richtig 1720) verleiten, obwohl er selbst die meisten exakten Daten zur Baugeschichte aus Archivalien ermittelt hat (leider durchwegs ohne Hinweis auf die Fundstellen). R. Guby, a. a. O., S. 13 ff.

⁶⁷⁾ A. Pozzo, a. a. O., Bd. 1, Fig. 93—100, vgl. dazu auch Bd. 2, Fig. 57—59.

schiedene Projektionssysteme innerhalb eines Bildes zur Anwendung gelangt: Die zentralperspektivisch konstruierte Scheinarchitektur der Randzone zwingt den Beschauer in das Lot der Bildmitte, während das dramatische Geschehen, die Aufnahme der thebaischen Märtyrer in den Himmel, von einem Standort am Eingang des Altarraumes aus betrachtet werden will. Vergleichbar dem Passauer Kuppelbild, aber begünstigt von der gestreckten Proportion der Malfläche, türmen sich die Gruppen der Engel und Legionäre in vierfacher Schichtung übereinander auf, bewegter noch im zuckenden Wirbel der Gestalten, zerfahrener im Umriss der verfilzten Figurenmassen. Wo dampfende Wolkenlava gemalte Mauern berührt, wird kein atmosphärischer Reiz ausgelöst, sondern eine plastisch-körperliche Begegnung empfunden. Der Schauplatz der Vision ist beherrscht von einer Dynamik, die kein ruhendes Einzelnes duldet, sondern in kräftigen Stößen Gesammeltes sprengt und Zersprengtes sammelt.

In der Gesamtanlage erweist sich das Niederaltaicher Presbyteriumfresko als bemerkenswertes Ergebnis der Auseinandersetzung Heindls mit den zu dieser Zeit höchst aktuellen Gestaltungsfragen der Gewölbedekoration. Seit der bahnbrechenden Lösung im Passauer Domchor (1678) haben Stukkateur und Maler schrittweise die gesamte Wölbfläche aus dem Bann der Jochteilung zu befreien versucht und damit den späteren großartigen Dekorationen des oberbayerisch-schwäbischen Rokoko die Wege geebnet. Diese vorbereitende Entwicklung vollzog sich — von Passau ausgehend — im Südosten des deutschen Sprachraumes, im Strahlbereich österreichischer Kunst⁶⁸⁾. Die Niederaltaicher Benediktiner hatten nicht nur den Architekten Pawanger, sondern auch die Stukkateure und den Maler direkt aus der Diözesanmetropole berufen⁶⁹⁾; es verwundert daher nicht, daß auch das Dekorschema des Presbyteriumgewölbes eine unmittelbare Weiterführung der Errungenschaften italienischer Wandkünstler im Passauer Domchor darstellt. In beiden Fällen erhielt der mehrjochige Altarraum einen von Engelkonsolen getragenen einheitlich durchlaufenden Freskospiegel⁷⁰⁾. Während aber Carpofo Tencalla in seiner Passauer Stephanus-Glorie noch jegliche Architektur-Illusionismen vermied, übernahm Heindl zwar das

⁶⁸⁾ Dazu ausführlicher E. Guldān, Die jochverschleifende Gewölbedekoration von Michelangelo bis Pozzo und in der bayerisch-österreichischen Sakralarchitektur, Diss. Göttingen 1954, S. 122 ff.

⁶⁹⁾ Offenbar wurden sämtliche am Umbau von St. Nikola beteiligten Meister gemeinsam für Niederaltaich verpflichtet, da auch hier die Stuckdekoration wieder den beiden Italienern Joh. Bapt. und Sebastian Allio (Langh. und Presbyt.) sowie dem Oberösterreicher F. J. I. Holzinger (Regularchor u. Sakristei) zugeschrieben wird. K. Gröber, a. a. O., S. 214 u. 224. — Vgl. dazu auch Anm. 76!

⁷⁰⁾ Das vom Prinzipal der Passauer Domstukkatorengruppe Giov. Batt. Caralone und dessen Sohn Diego Francesco mehrfach angewandte Trägermotiv der Engelhermen (Passau Domchor u. Bischofsoratorium 1678/83, Regensburg Obermünsterkirche 1703, Lambach Refektorium 1708, etc.) läßt an einen tatsächlichen engeren Werkstattzusammenhang denken. Vgl. dazu E. Guldān, a. a. O., S. 156.

auf Schrägblick berechnete Figurenszenarium, bereicherte es jedoch mit jenen die Stuckgliederung fortsetzenden zentralperspektivischen Scheinkonstruktionen, deren Kenntnis ihm Pozzos Lehrbuch vermittelt hatte.

Dieselbe Zwiespältigkeit in der Wahl des Augpunktes bekundet auch das in der zweiten Ausmalungsetappe 1726/27 entstandene Gewölbefresco des *R e g u l a r c h o r e s*, obwohl die annähernd kreisrunde Malfläche diesen Mangel jetzt weniger spürbar werden läßt. Vergleicht man jedoch die ringsumlaufenden Scheinarchitekturen hier mit jenen in der Randzone des Presbyteriumbildes, so wird ein tiefgreifender Wandel in der Typik des illusionistischen Repoussoirs deutlich. Die allein auf den vollendeten Täuschungseffekt zielenden Absichten Pozzos hatten nur die Verwendung real möglicher Aufrißmotive erlaubt; Heindls künstlerisches Temperament konnte sich damit nicht begnügen. Schon in der Kuppel von St. Nikola (Abb. 21) hatte er die gemalte Architektur verlebendigt, ihr räumliches Ausschwingen gegenüber dem italienischen Vorbild gesteigert, zugleich aber ihren Wirklichkeitswert durch eingestreute Szenen unbestimmbaren Realitätscharakters verringert. Diese Tendenz gelangte nun zu entschiedenem Durchbruch. Das architektonische Motiv wird einbezogen in den Bewegungsstrudel der Gesamtkomposition, wird umgeformt zum phantastischen Gebilde monumentalier Ornamentik. Ein Kranz halbrunder Bogenöffnungen folgt dem Bildrand, überschnitten von gegeneinander sich aufbäumenden riesenhaften Volutenschwüngen und hinterfangen von unvermittelt auftauchenden, übereck gebrochenen Attikateilen. Säulenpaare und bizarre Atlantengruppen (Abb. 26) zwingen das Hauptgesims zu brutal ausladenden Verkröpfungen, die sich den zäh andrängenden Wolkenballen entgegenstemmen. Schwebende Putti bevölkern diese Region, dazu die Gestalten der zu Seiten der Atlanten sitzenden Engel, die auf flatternden Schriftbändern das gottgefällige Gebet charakterisieren und thematisch hinüberleiten zum Zentrum der Darstellung, wo die Heiligste Dreifaltigkeit auf dem Wolkenthron die ihr gewidmeten Lob- und Bittgesänge gnädig erhört. Unentwirrbar der in fernste Lichthöhen entschwindende Massenreigen der himmlischen Geister, undeutbar das Wesen der von magischer Vitalität erfüllten Architektur.

Man wird fragen müssen, welche Begegnungen Heindl in der Zwischenzeit zu solcher Entfesselung der malerischen Kraft angespornt und befähigt haben. Mit Sicherheit kann für die dreijährige Pause nach Abschluß der ersten Niederaltaicher Tätigkeitsperiode, also für die Zeit von 1723 bis 1725, nur ein größerer Auftrag nachgewiesen werden: die Dekoration der Lambacher Kalvarienbergkirche 1724 (Abb. 28—30). Die Abkehr von den Prinzipien Pozzos in der Behandlung der Scheinraum-Staffage ist, wie noch gezeigt werden soll, dort bereits vollzogen, ohne daß aber jene dem Regularchorfresco eigene Aktivierung der gemalten Architektur schon in gleicher Intensität fühlbar wäre.

Die Niederaltaicher Benediktiner hatten Heindl nicht nur für ihre Kirche verpflichtet, sondern ihm auch die Ausmalung einiger Klosterräume übertragen: am wichtigsten wohl die Dekoration der Bibliothek, die jedoch seit dem 1814 erfolgten Abbruch dieses Konventtraktes⁷¹⁾ vollständig untergegangen ist und mir nur durch das ebenfalls aufgefundene zugehörige Programm ihrem Inhalt nach bekannt wurde⁷²⁾. Außer den Deckenmedaillons, die im kleinen Südost-Ecksaal des stehengebliebenen Konventflügels noch heute die Tätigkeit des Welser Malers bezeugen⁷³⁾, ist von den im Kloster geschaffenen Fresken nach den Verwüstungen der Säkularisation nichts mehr erhalten. Immerhin bestärken diese verlorenen Werke die Annahme, daß Heindl auch in der Zeit von 1723 bis 1725 vorübergehend in Niederaltaich anwesend war.

In denselben Jahren wurde sein Landsmann und Generationsgenosse Franz Josef Ignaz Holzinger, dessen Name uns schon bei den Zuschreibungen der Stukkaturen in St. Nikola und Niederaltaich begegnete, vom Abt des benachbarten Benediktinerstiftes Metten zur Dekoration der soeben umgebauten Kirche und Bibliothek verpflichtet⁷⁴⁾. Wer neben diesem Meister dort als Maler arbeitete, ist bis heute nicht restlos geklärt; bezeichnend aber, daß die älteste Version für eine Tätigkeit Heindls in Metten eintritt⁷⁵⁾. Mag man dieser Annahme aus guten Gründen die Zu-

⁷¹⁾ Leythäuser, Das ehem. Benediktinerkloster Niederaltaich (Verhandlungen d. hist. Vereines f. Niederbayern, Bd. 48, Landshut 1912, S. 104).

⁷²⁾ Vgl. Anm. 57. — Nach dem Konzept handelte es sich um drei Fresken, deren mittleres die Vermählung St. Benedikts mit der Weisheit darstellte; die seitlichen Allegorien verkündeten die Befangenheit aller Weltklugheit in Irrtum und Zweifel bzw. die leichtfertige Überheblichkeit der Künste.

⁷³⁾ Im mittleren Bildfeld: Der jugendliche St. Benedikt verlobt sich der Gottesmutter. K. Gröber, a. a. O., S. 244.

⁷⁴⁾ Kontrakt über die Stuckarbeiten in der Kirche 15. 5. 1722; Quittung über die Schlusszahlung 11. 6. 1724 (im Wortlaut publ. bei W. Fink, Die Mettener Stiftskirche, Beilage z. Jahresbericht d. humanist. Gymn. Metten f. d. Schuljahr 1919/20, S. 20 f.). Gleichzeitig oder unmittelbar anschließend die Ausstattung der Bibliothek.

⁷⁵⁾ F. S. Meidinger, Histor. Beschreibung verschiedener Städte und Märkte d. kurfürstl. Pfalzbayer. Rentämter München, Burghausen, Landshut und Straubing, Bd. 2, Landshut 1790, S. 123, hat die Behauptung in Umlauf gebracht, daß die Fresken der Mettener Kirche von Asam und Heindl geschaffen worden seien. Fußend auf M. Ganderhofer (Die Verdienste der Benediktiner von Metten um die Pflege d. Wiss. u. Künste, Landshut 1841) hat dann R. Mittermüller, Das Kloster Metten und seine Abte, Straubing 1856, S. 201 f., für die Ausmalung der Bibliothek einen „Ölmaler Augustin Heindl“ namhaft gemacht, der zwar tatsächlich — unter Berufung auf die beiden Münchner Historiographen Westenrieder und v. Rittershausen — in J. R. Fuessli's Allgem. Künstlerlexikon (Ausz. 1808, II, S. 527) auftaucht, aber doch schon 1810 in Lipowskys Anhang (II, S. 234) als hypothetische Figur entlarvt worden ist; Naglers Künstlerlexikon (VI, S. 62) führt daher diesen Namen 1838 nur noch als Warnung vor Irrtümern. Ungeachtet dessen behielt die Mettener Lokalliteratur ihren „Augustin Heindl“ bei (so von G. Aichinger 1859 bis I. Poll 1910); erst G. Dehio kehrte im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (Bd. 3/1908, ebenso noch in der letzten Auflage 1940)

stimmung auch versagen, so darf doch nicht unbeachtet bleiben, daß Holzingers ornamentale und figürliche Stuckplastik in ihrer unverkennbaren Eigenwilligkeit den Welser Maler beeindruckt haben muß. Das gilt sowohl für die Gesamthaltung wie für das einzelne Motiv. Denn die wesentlichen Merkmale des Niederaltaicher Regularchorfreskos — die Lust am Unberechenbaren, am Reiz grotesker Formbildung, am Häufen, Verzerren und Überschneiden der Details — bestimmen in gleicher Weise die Hand Holzingers, des hervorragendsten Repräsentanten oberösterreichischer Stukkaturenkunst in der ersten Jahrhunderthälfte⁷⁶⁾. Die gemalten Atlantenfiguren Heindls, deren kraftvoll bewegte Jünglingsleiber sich nicht dienend der Gebälklast unterwerfen (wie etwa die bärigen Muskelathleten im Wiener Stadt- und Gartenpalast des Prinzen Eugen), sind den plastischen Gewölbeträgern Holzingers in der Mettener Bibliothek nachgebildet (Abb. 26 u. 27).

Der Impuls, den Heindl aus Metten empfing, erschöpfte sich nicht in der bloßen Übernahme eines Motivs; vielmehr markiert dieser Abschnitt in der künstlerischen Entfaltung des Welser Malers den Durchbruch zu einem von Pozzos Perspektiv-Rationalismus unabhängigen Freskostil. Heindl erlebte hier jenen Umschwung in der Entwicklung der deutschen Großmalerei, der die befreende Loslösung vom Vorbild des bolognesisch-römischen Spätbarock brachte und in Cosmas Damian Asam einen genialen Vollender fand⁷⁷⁾. Es fügt sich merkwürdig in diesen Zusammenhang ein, daß erst neuerdings wieder die alte Streitfrage einer Beteiligung Asams an den Mettener Kirchenfresken aufgegriffen worden ist⁷⁸⁾. Anlaß hierzu gab die glaubwürdige Identifizierung einer Skizze dieses oberbayerischen Meisters als Entwurf für das Langhaus-Gemälde, dessen Ausführung jedoch aus

wieder zu Wolfgang Heindl zurück. Eine neue Version bot schließlich P. Fink an (a. a. O., S. 22 f. u. 74 ff. und in: Süddeutsche Kunstbücher, Bd. 21/22, Wien 1925, S. 9): Er fand in dem Tiroler Innozenz Waräthi einen zur fraglichen Zeit urkundlich in Metten genannten Freskomaler, dem er die Ausmalung der Kirche und Bibliothek zuschrieb. Dabei blieben dann u. a. auch Thiemann-Becker, a. a. O., S. 288, und K. Gröber, a. a. O., S. 147, 156, 174.

⁷⁶⁾ W. Mies v. d. Rohe, Franz Josef Holzinger, Diss. München 1945 (Ms.), vermittelt eine sehr instruktive Übersicht über das Lebenswerk dieses Meisters, läßt aber leider die für die Frühzeit wichtigen Zuschreibungsfragen in Passau-St. Nikola und Niederaltaich offen. (Vgl. Anm. 48 u. 69.)

⁷⁷⁾ H. Tintelnot, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 55, 62, 74.

⁷⁸⁾ Die von Meidinger 1790 begründete Überlieferung (vgl. Anm. 75), die noch bei C. Gurlitt (Geschichte des Barockstiles in Deutschland, Stuttgart 1889, S. 313) ein ziemlich konfuses Echo fand, ist durch die begreifliche Skepsis schon des ersten Asam-Monographen (Ph. M. Hallm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896, S. 23) und nach Finks Waräthi-Entdeckung (vgl. Anm. 75) zunächst revisionsbedürftig erschienen, rückt aber durch die jüngste Zuschreibung der Mettener Presbyteriumfresken an C. D. Asam (W. Fink in der 2. neubearb. Aufl. des Kl. Kirchenführers Schnell & Steiner Nr. 97, München 1957, S. 12) doch wieder unentschieden ins Blickfeld.

unbekannten Gründen unterblieb⁷⁹⁾). Jedenfalls stand C. D. Asam seit 1715 nachweislich in mehrfachem Kontakt mit dieser Abtei⁸⁰⁾, zumal er 1720 auch für die Zisterzienser im niederbayerischen Aldersbach tätig war. Erstmals in seinem Schaffen — und gleichzeitig mit Heindls Ausmalung des Niederaltaicher Presbyteriums! — hat er dort drei Joche in einem Gewölbe-fresco zusammengeschmolzen, wie es kurz darauf dann auch im Langhaus der Mettener Klosterkirche geschah⁸¹⁾.

In einem Zuge mit der Ausmalung des Niederaltaicher Regularchores (1726/27) erhielt das Sakristeigewölbe seinen Bilderschmuck. Im Zentrum ist die Begegnung Abrahams mit dem Hohepriester Melchisedech dargestellt, der vor dem siegreich zurückkehrenden Patriarchen Brot und Wein opfert; die zwei seitlichen Felder zeigen das Dankopfer Noahs bzw. das Gehorsamsopfer Abrahams. Sinnvoll auf den Vorbereitungsraum zur hl. Messe bezogen, weist der Inhalt dieser drei Fresken in typologischer Ausdeutung auf das neutestamentliche Erlösungsopter hin. Das Mittelbild wiederholt in der umlaufenden Randzone jene wie aufschäumende Wogen gegeneinanderswingenden Volutenteile, die schon im Regularchorfresco beobachtet wurden, begnügt sich sonst aber mit einer scheinträumlich vor- und zurückspringenden Balustrade. Die dargestellte Begegnung (Abb. 25) vollzieht sich an den beiden Spitzpunkten einer zangenförmig zum Beschauer geöffneten Figurenkulisse, deren unartikulierte Gedrängtheit vom Dickicht der aufragenden Lanzenspitzen, Fahnen und Feldzeichen noch gesteigert wird. Der biblische Bericht, der Gen. 14, 14 ausdrücklich 318 streitbare Begleiter Abrahams erwähnt, kam Heindls künstlerischem Wollen wie gerufen: Dem Problem solcher Massendarstellung galt nun erst recht sein ganzes Interesse, von der Örtlichkeit der Szene schildert er hingegen nichts als eine karg gewellte Standfläche für das Figurengewimmel. Im Vergleich zu den früher entstandenen Langhausfresken (Abb. 22) aber wird dennoch deutlich, wie der Bildraum sich jetzt in atmosphärische Tiefe zu dehnen beginnt und die Dramatik des Geschehens sich konzentrieren will.

Angesichts der bevorstehenden Tausendjahrfeier des Stiftes sollte auch die Kirche der Niederaltaicher Propstei Rinchnach im Bayerischen Wald weitgehend erneuert werden. Zur Durchführung dieses Planes verpflichtete Prälat Joscio die nach Abschluß der Bau- und Ausstattungsarbeiten in seiner Abtei freiwerdenden Künstler: 1727 den Architekten J. M. Fischer, 1728 Heindl und die Stukkateure⁸²⁾.

⁷⁹⁾ E. Baumeister, Zeichnungen des Cosmas Damian Asam (Das Münster, Jg. 6, München 1953, S. 245 f., 247/Abb. 2, 258/Nr. 38).

⁸⁰⁾ K. Gröber, a. a. O., S. 159.

⁸¹⁾ E. Guldan, a. a. O., S. 126 f., 136 f.

⁸²⁾ K. Gröber, Die Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. 19: Bez.-Amt Regen, München 1928, S. 82 ff. — Während Gröber die Stukkaturen Holzinger selbst zuschrieb, erkannte R. Guby, Die Kirche der ehem. Propstei Rinchnach (Die ostbairischen Grenz-

Die Rinchnacher Fresken — von der Baufälligkeit des Gewölbes arg bedroht (Sicherungsarbeiten und Restauration seit Jahren im Gange) — entstanden also in unmittelbarem Anschluß an die Ausmalung von Regularchor und Sakristei in Niederaltaich. Erstmals hat Heindl hier sein Werk signiert: Im Lünettenfeld an der Nordwand des Presbyteriums, gleich neben dem Hochaltar, findet sich im Bildeck links unten die reizvoll verspielte Darstellung zweier Putti, zu deren Füßen neben allerlei Malgerät eine bunt bekleckste Palette mit dem vollen Namenszug *Andreas Heindl* und eine nur als Selbstbildnis des Malers zu deutende Steinbüste liegen (Abb. 32). Der Stolz des Künstlers, der sich im Sanctuarium des Gotteshauses ein Denkmal setzt, wird von der Demut des Gläubigen beherrscht, der dem Selbstporträt an dieser bevorzugten Stelle nur das Abbild seines Gesichtes, nicht aber den Wirklichkeitswert lebendiger Existenz zu geben wagte.

Das zentrale Kuppelbild über dem Saalraum des Langhauses, darstellend die Glorie des hl. Kreuzes (Abb. 31), würde die Hand Heindls auch ohne die Bestätigung durch die Signatur sofort verraten. Der Lösung im Niederaltaicher Sakristefresco verwandt, beschränkt sich hier die Scheinarchitektur der Randzone auf phantastisch geschwungene Balustraden und Gesimsmauern, in deren System sich die vier am Kuppelfuß aufsitzenden Fenster einfügen. Das eigentliche Bildgeschehen vollzieht sich in dem quadratischen Ausschnitt, der einen Durchbruch der Wölbshale vortäuscht und den Blick in den Wolkenraum der himmlischen Glorie lenkt. Dem festen Zangengriff der Figurenkomposition im Sakristefresco entsprechen hier die klare Diagonale und Waagrechte der beiden Kreuzbalken. Mit sicherem Gefühl für die Vereisungsgefahr solcher Rastergeometrie hat Heindl jedoch den Schnittpunkt dieser kompositionellen Hauptlinien fast unmerklich aus dem Schnittpunkt der Bildachsen verschoben, die Raumillusion damit wirksam steigernd. Dieses Gerüst erlaubte es dem Maler, beim turbulenten Himmelzug der Engel die Zügel fallen zu lassen. In verwegenem Wirbel flackern die Umrisse der zu Gruppen gebündelten Gestalten, deren Gestik und Bewegung stets im vielfachen Echo der Nachbarformen wiederklängt und vibriert. Geblendet von dem keinen ruhigen Zublick dulden Zucken und Züngeln der Details sucht das Auge vergeblich Rückhalt am Rande des Bildes, wo das von Vasen und Lorbeer gekrönte Aufschäumen der Sims konturen und die in den Scheinraum ragenden Köpfe der vier Erdteil Personifikationen den Blick immer wieder in den Sogbereich der Mitte drängen.

Das Kuppelfresco umgeben Darstellungen, die in sinnvoller Parallelisierung Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons, St. Johannes des Täufers,

marken, Passau 1928, S. 164 ff.) in ihnen ein Frühwerk des wahrscheinlich in der Holzinger-Truppe tätigen Johann Bapt. Modler. Ebenso, aber präzisiert dann bei W. Buchner, Der Stukkator J. B. Modler von Kößlarn, Diss. TH München 1934, S. 17 f. — Von W. Mies v. d. Rohe (a. a. O.) hierzu leider keine Stellungnahme.

mit Ereignissen aus der Geschichte des Kirchengründers, des sel. Gunther (Niederaltaicher Benediktiner), konfrontieren. Den beiden inhaltlich zusammengehörigen Hauptbildpaaren ist jeweils eine Devise zugeordnet, deren lateinischer Text von einem Engel mit Schriftband verkündet wird ⁸³⁾:

VICTIMA ABSTINENTIAE

Ostlich der Kuppel:

Enthauptung des Täufers, der Herodes Antipas wegen der unerlaubten Verbindung mit Herodias getadelt hatte.

Seitlich davon:

St. Johannes der Täufer predigt in der Wüste — Der sel. Gunther predigt von der Kanzel.

Westlich der Kuppel:

Der gebratene Pfau, der dem fastenden sel. Gunther als Versuchung vorgesetzt wurde, fliegt lebendig aus dem Saal.

Seitlich davon:

Erscheinung des wunderwirkenden Täufers auf einer Wolke — Wunderheilung beim „Güntherbründl“ (bei Gehmannsberg).

ET ASPERA IN VIAS PLANAS

Nördlich der Kuppel:

Der Täufer als Einsiedler in der Jordansteppe.

Südlich der Kuppel:

Der sel. Gunther als büßender Eremit im Bayerischen Wald.

Die Presbyteriumbilder weisen mariatische Themen auf: die Glorie der Immaculata (Mitte), flankiert von Darstellungen des Tempelganges (westl.) und der Vermählung Mariae (östl.). Die seitlichen Ovalmedaillons im Wölbanstieg und die vier Lünettenfelder zeigen Ordensheilige, die einer besonderen Gnade durch die Gottesmutter teilhaftig wurden; unter ihnen der sel. Gunther mit einer Ansicht der soeben in neuem Glanz vollendeten Propstei, den Segen der Madonna empfangend (Gewölbamedaillon südlich des Mittelbildes).

In den beiden Langhausfresken östlich und westlich der Kuppel (Enthauptung und Pfauenwunder) sowie in den Darstellungen des Tempelganges und der Vermählung Mariae begegnen wir bereits jenen pomphaft verschachtelten Innenräumen, die in Heindls späteren Werken oft wiederkehren. Der vor allem durch die Theaterdekorationen der Galli-Bibiena bekanntgewordene Typus des übereckgestellten Bühnenraumes, der in einer märchenhaft übersteigerten Architektur schwelgt und unerschöpfliche Variationen erlaubt, scheint hier in die Monumentalmalerei übertragen worden zu sein.

V. IN OBERÖSTERREICHISCHEN STIFTFEN

Auf niederbayerischem Boden, in der Metropole und im Westteil des Passauer Bistums, hatte der junge Heindl seine Meisterschaft am System der

⁸³⁾ R. Guby, *Die niederbayrischen Donauklöster*, Wien o. J. (Süddeutsche Kunstbücher Bd. 1/2), S. 23 f. — Ders., *Die niederbayrischen Waldklöster*, Wien 1922 (Süddeutsche Kunstbücher, Bd. 13/14), S. 31 ff. — Ders., *Rinchnach (Alte Klöster in Passau und Umgebung)*, hrsg. v. J. Oswald, Passau 1950, S. 96 ff.).

Pozzo-Schule erprobt, sich dann aber aus dem Bannkreis des italienischen Malerarchitekten befreit. Dieser Umschwung konzentrierte sich auf die Zeit um 1724, also auf die Jahre zwischen den beiden Niederaltaicher Ausmalungsperioden. Damals war der Welser in Metten dem urwüchsig kraftvollen Holzinger begegnet und vielleicht mit Cosmas Damian Asam zusammengetroffen, dessen Abkehr vom Freskostil Pozzos sich 1720 in Aldersbach manifestiert hatte. Wir wissen aber auch, daß Heindl in seiner oberösterreichischen Heimat einen größeren Auftrag erhielt und haben daher zu fragen, ob etwa noch andere Eindrücke jenen Durchbruch zu eigenwilliger Formsprache mit bewirkten.

Am 2. Mai 1724 wurde im Benediktinerstift Lambach ein Spalt-Zötl unterzeichnet, der *Zwischen Ihro Hochwürden vnnd Gnaden, H. H. Maximilano Abben zu Lambach pp. vnnd Herrn Andree Heindl, Kunst-Mahlern zu Welß, wegen Fresco-Mahlerey in der albirig New erpauten Perg-Calvaria-Kirchen aufgericht worden* ist (Faksimile der Unterschrift Heindls siehe S. 156). In diesem Vertrag verpflichtete sich der Meister gegen Zahlung von 500 fl. *nach den angebenden Concept vnnd Rüß, die völlige Kupl sambt denen 4 khlainen Capellen-Anhängen, auch Capitelln vnnd 4 Vorstöhlungen Christj, als Caiphe, Ana, Herodi vnnd Pilato in Fresco seiner Kunst gemäß sauber vnnd zu Hochgedacht Ihro Hochwürden vnnd Gnaden etc. Gdigen. Contento außzumahlen, auch alle Hierzu benötigte Farben selbsten zuuerschaffen*⁸⁴⁾. Am 15. November des gleichen Jahres quittierte Heindl eine Abschlagszahlung von 415 fl.; die Ausmalung ist also in einem Zuge während der Sommermonate 1724 durchgeführt und vollendet worden.

Die Kalvarienbergkirche — ein nach Norden orientierter kuppelüberwölbter Zentralraum mit vier Kreuzarmen, deren Winkel abgeschrägt sind — war bereits im August 1722 im Rohbau fertiggestellt. Aus dem Tagebuch des Abtes Maximilian Pagle (1705—1725), das eine der reichhaltigsten Quellen für die Kunstgeschichte der Abtei darstellt⁸⁵⁾, ist nicht ersichtlich, aus welchen Gründen die Freskierung erst zwei Jahre später erfolgte; vermutlich waren die klösterlichen Finanzen durch gleichzeitige Ausstattungsarbeiten im Stifte selbst und besonders durch den aufwendigen Bau der Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura (1714—1724) allzu stark belastet⁸⁶⁾. Überblickt man aber die Gesamtheit der von diesem

⁸⁴⁾ Stiftsarchiv Lambach (Schuber 205 E I/5a), auszugsweise publ. in dem für die Bau- und Ausstattungsgeschichte dieser Kirche grundlegenden Aufsatz von W. Luger, Die Kalvarienbergkirche von Lambach (Oberösterreich, Jg. 4, Heft 1/2, Linz 1954, S. 22 ff.).

⁸⁵⁾ Ediert und kommentiert von A. Eilenstein, a. a. O. (s. Anm. 25), Bd. 38—40 (N. F. Bd. 7—9), Salzburg 1917—1920.

⁸⁶⁾ Aufschlußreiches Archivmaterial über die wachsenden Ansprüche des Prälaten, der sich bei seinen Projekten zunächst mit billiger arbeitenden Kräften begnügen wollte, im Laufe der Ausführung aber namhafte Künstler vorzog, bringen R. Guby, Die Dreifaltigkeitskapelle in Paura b. Lambach, S. 102, und A. Rabenstein, Archivalien z. Bau-

Abt verwirklichten Pläne, so wird ein pausenloses Vorantreiben in der Ausführung seiner künstlerischen Projekte deutlich: Pagls Eingabe um die Benediktionserlaubnis für die soeben vollendete Wallfahrtskapelle in Paura trägt dasselbe Tagesdatum⁸⁷⁾ wie der Kontrakt mit Heindl für die Ausmalung der Kalvarienbergkirche.

Gleichermaßen Ausgangspunkt wie krönender Abschluß des Bilderkreises ist das Kuppelfresco, das den Erlösungsbeschuß der göttlichen Trinität mit der Verherrlichung des Mysterium crucis vereint (Abb. 28). Überstrahlt vom Heiligen Geist bietet Christus sich mit den Worten des Propheten Isaias ECCE EGO MITTE ME⁸⁸⁾ dem Vater zum Vollzug des Heilswerkes an; beide Arme des Erlösers sind ausgestreckt, das von Engeln herbeigebrachte Kreuz zu empfangen. In den Kuppelzwickeln scheinplastisch gerahmte Medaillons mit alttestamentlichen Szenen, die als Vorbilder der Heilstaten Christi gelten: Moses errichtet die Eherne Schlange, Isaaks Opferung, Samson bricht die Tempelsäulen, Jonas wird an Land geworfen. Jede dieser Darstellungen flankieren zwei sitzende Engel mit den Symbolen der Passion. Die letzte Phase des Leidensweges, den die Andachtstationen auf dem Kalvarienberg-Pfad schon einleiten, wird in den Wandbildern der Kreuzarme vergegenwärtigt, die allerdings nicht von Heindl stammen⁸⁹⁾. Seine Hand erkennt man nur in den Gemälde an den vier Pfeilerschrägen, darstellend die Vorführungen Christi vor Caiphas, Annas, Herodes und Pilatus (Abb. 29 und 30), sowie in den Gewölbefresken der Kreuzarme, wo die Ereignisse nach dem Tode Jesu gemalt sind: die Grablegung, die frommen Frauen, der Abstieg in die Vorhölle und die Auferstehung. Die schon erwähnte, sicher auf Heindl zurückgehende Federzeichnung der „Grablegung Christi“ schildert die Szene in einer dem Fresko völlig entsprechenden Weise (Abb. 17; dazu S. 104 f.).

Schon 1783 war offenbar eine gründliche Überholung nötig, denn in diesem Jahre hat der Lambacher Maler Gottfrid Kräll alle *Fresco Gemäßle in der ganzen Kirche, die durch Dammflecke, Waxsprizer, und Vöglgeschmaiz gar entsetzlich verdorben waren, mühsam abgewaschen, fleißig ausgebessert und erneuet . . . in der ganzen Kirche herum eine Lambrid*

gesch. d. Dreifaltigkeitskirche in Paura, S. 125 ff. (beides in: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, Bd. 13, Augsburg 1919).

⁸⁷⁾ A. Rabensteiner, a. a. O., S. 129.

⁸⁸⁾ Is. 6, 8: *Et audivi vocem Domini dicentis: Quem mittam? et quis ibit nobis? Et dixi: Ecce ego, mitte me.*

⁸⁹⁾ Bei Restaurierungsarbeiten wurde 1952 im Wandbild des Nordarmes, das eine Hintergrundszenerie zur freiplastischen Kreuzigungsgruppe auf der Hochaltarmensa darstellt, das Wappen des Abtes Gotthard Haslinger (1725—1735) entdeckt. Es ist also anzunehmen, daß diese sowie die anderen Seitenraumfresken erst später hergestellt worden sind; die Bilder an der Ost- und Westwand wurden sogar erst 1915/16 von dem Linzer Maler Andreas Strickner ausgeführt. W. Luger, a. a. O., S. 23. — Wahrscheinlich waren ursprünglich höhere Altäre geplant, deren Retabeln die Rückwände bedeckt hätten, so daß sich zu Heindls Zeit eine Ausmalung dieser Flächen erübrigte.

mit einem Gesümse gemacht. Der Sacristey gegen über der egalität wegen ein Güter perspektivisch gemahlen⁹⁰). Im März 1945 erlitt die Kirche schwere Bombenschäden, denen das Gewölbefresco Heindls im westlichen Kreuzarm (Grablegung Christi) fast völlig zum Opfer fiel. Die unter Aufsicht des Bundesdenkmalamtes von Restaurator Ludwig Peyscha durchgeföhrte Wiederherstellung des gesamten Kircheninneren wurde 1952 beendet; sie erbrachte neben den örtlichen Ausbesserungen eine gelungene Rekonstruktion des Grablegungsfreskos und eine moderne Fassung der Kreuznagelung anstelle des zerstörten Wandbildes Strickners (vgl. Anm. 89), beides von dem akad. Maler Fritz Fröhlich.

Die Ausmalung der Kalvarienbergkirche ist nach dem heutigen Stand unserer Kenntnis der erste Großauftrag, den Heindl in Oberösterreich erhielt. Während in der Dreifaltigkeitskapelle zu Paura — einem kleinen Juwel spätbarocker Innendekoration! — dem Instrument des Stukkateurs noch eine begleitende Stimme im orchestralen Zusammenspiel der Künstlerhände zugedacht war, blieb nun der Zauberkraft des Pinsels allein fast alles überlassen. In den Hängezwicken der Kuppel ersetzen Sims-, Voluten- und Muschelmotive in scheinräumlichem Ausschwingen die fehlende plastische Dekoration; auch die Stuckornamente in den schmalen Bogenlaibungen und an den Stichkappengräten der Kreuzarm-Tonnen sind nicht „echt“. Zwar entspricht der bewegt geschwungene Rahmen des eigentlichen Kuppelbildes, der als gemaltes Kranzgesims zur Scheinöffnung des Realraumes überleitet, bis in die Profilierung dem von Atlanten getragenen Abschlußgesims im Niederaltaicher Regularchorfresco, wo überdies auch die paarweise angeordneten Sitzfiguren der halbbekleideten Engel mit ihren flatternden Gewändern wiederkehren und hier wie dort als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits im gleichen Randbereich der Scheinwelt anzutreffen sind (Abb. 26). Aber jene für das Niederaltaicher Regularchorfresco als Novum erkannte leidenschaftliche Verlebendigung der gemalten Architektur ist in der zwei Jahre früher entstandenen Lambacher Dekoration erst ansatzweise zu spüren.

Hingegen zeigt ein Vergleich mit dem 1722 vollendeten Kuppelfresco in Stadl-Paura, daß Heindl von dort so manche Motive des „stucco finto“ begierig entlehnte. Carlo Carbone und Francesco Messenta hatten sich in der Dreifaltigkeitskirche nach dem bewährten Prinzip der italienischen Dekor-

⁹⁰) Rechnung G. Krälls vom 7. 12. 1783; zit. nach W. Luger, a. a. O., S. 24. — Was unter *Lambrid mit einem Gesümse* verstanden werden soll, bleibt unklar. Entweder ist ein gemalter Stoffbehang mit Fransenborten gemeint (*lambrequin*), wie er an der Orgelemporenbrüstung sichtbar ist, oder aber die Marmorierung der Gipsverkleidung (*lambris*) an sämtlichen von Bildern freien Wand- und Pilasterflächen, einschließlich des Kranzgesimses. — Die von Krall *der egalität wegen* gemalte Scheintür an der nordwestl. Pfeilerschräge, dem tatsächlichen Sakristeigittertor und Durchblick an der gegenüberliegenden Nordostwand täuschend nachgeahmt, ist als reizende Apostrophierung spätreifer Illusionistik bei der Restauration 1952 mit Recht wiederhergestellt worden.

virtuosen die Arbeit geteilt: Carbone bewältigte das figürliche Programm, Messenta schuf die Scheinarchitekturen und das Ornamentale⁹¹⁾. In den Halbkuppeln über den Altarnischen und in der gemalten Randzone der Zentralkuppel sind die Vorbilder zu Heindls Zwickelfüllungen in der Kalvarienbergkirche anzutreffen: die Muschelkämme mit den spiralförmig herausgedrehten Volutenenden, auf denen paarweise halbbekleidete Engel sitzen; dazwischen die scheinbar senkrecht zur Malfläche vorkragenden Schnecken; nicht zuletzt die zarten Blumengirlanden, die durch raffinierte Weißhöhungen vor dunkler Schattenfolie ein freiräumliches Ausschwingen suggerieren. (Der am Kuppelfuß ringsumlaufende Kranz halbrunder, vielfach überschnittener Bogenöffnungen kehrt erst im Niederaltaicher Regularchorfresco wieder; die Hängekuppel der Kalvarienbergkirche bot hiefür keine geeignete Malfläche.)

Vielelleicht von solchen Beobachtungen ausgehend, hat Rabensteiner eine Beteiligung Messentas an Heindls Dekoration der Kalvarienbergkirche für möglich gehalten⁹²⁾. Ich glaube das nicht. Schon der bekannte Vertragstext spricht dagegen: er enthält keinerlei Einschränkungen oder Hinweise, die darauf deuten würden. Überdies hatte sich Heindl durch seine Fresken in St. Nikola und im Niederaltaicher Presbyterium bereits als routinierter Architekturmaler ausgewiesen. Bliebe nur zu überlegen, ob Messenta vielleicht Entwürfe beisteuerte, da die Ausführung laut Kontrakt *nach angegebenen Concept und Rüß* erfolgen sollte. Unter dem erwähnten Konzept ist zweifellos ein schriftlich fixiertes Darstellungsprogramm zu verstehen und der damit im Zusammenhang genannte Riß könnte ohne weiteres — wie das Beispiel Niederaltaich lehrt — lediglich eine erklärende Konzeptskizze sein. Aber auch wenn man sich darauf nicht festlegen möchte, so behält doch jedenfalls die Ausführung das letzte Wort. Und Heindl komponierte in freieren Rhythmen, spielte verwegener mit den Motiven, akzentuierte kecker als der viel enger an Pozzo und die Bologneser gebundene Italiener. Auch Carlo Carlones figürliche Szenerie im Kuppelfresco der Dreifaltigkeitskirche wirkt bei allem Gestaltenwirbel schematischer in der gleichmäßigen Füllung der Fläche; die energischen Massenbildungen des Welsers sind ihm fremd. Insofern hat Michailow durchaus richtig gesehen, wenn er von der über Christus schwebenden Gruppe verzückter Engel in Heindls Kuppelbild (Abb. 28) behauptet, aus ihr *lassen sich keine Vorbilder, Einflüsse oder Schulrezepte mehr destillieren. Dieser Engelschwarm ist so geläutert von allen Schlacken, so restlos bis in die letzten Bewegungen hinein von der*

⁹¹⁾ R. Guby und A. Rabensteiner, a. a. O., S. 92 ff., 128 f. und Abb. 45.

⁹²⁾ A. Rabensteiner, a. a. O., S. 129. — Vollkommen unbegründet ist die von J. Klaus, Martin Altomonte, Wien 1916, S. 34, aufgeworfene Frage einer eventuellen Beteiligung Altomontes an diesen Fresken. Vergleichbare Motive finden sich zwar in der Randzone des Kuppelfreskos von Bartolomeo A. in der Stiftskirche Wilhering (1740), doch sind auch dort die Scheinarchitekturen von Franc. Messenta gemalt worden.

provinziellen Formkraft verzehrt und zu einem Ausdrucksgebilde verschmolzen, daß man von ihm sagen kann, er wirke wie eine große reine Flamme, die nach mächtigem Aufslackern vergehen muß, da sie eigentlich kein dingliches Substrat, kein festes formales Gerüst besitzt ⁹³⁾.

Halten wir trotzdem von hier aus noch einmal Umschau nach gleichzeitigen oder wenig älteren Werken, die den Anstoß zu solchem Durchbruch eigenen Formwillens gegeben haben könnten, dann wird erneut die Klosterkirche von Metten ins Blickfeld treten müssen. Das Presbyteriumfresko dort — der Zankapfel wechselnder Zuschreibungen an Heindl, Waräthi und Asam (vgl. S. 118 f.) — ist eine motivisch nur um den Sündenfall bereicherte Darstellung desselben Themas in auffallend verwandter Komposition; sogar das Isaia-Zitat erscheint wieder als ein Wort aus dem Munde Christi. Verzichtet wurde in Metten lediglich auf die scheinarchitektonische Ausgestaltung der Randzone, aber das explosive Durchbrechen der Bildgrenze, das hemmungslose Überschwemmen des Rahmens mit gemalten Wolken und Leibern, die in der raumlosen Region der Stuckzierate keinen Halt mehr finden können und auf den Betrachter herabzustürzen scheinen, das hat in Heindls Freskostil sofort befreienden Widerhall ausgelöst. Erst jetzt kann er es wagen, in den Seitengewölben auf jegliche Bildfeld-Eingrenzung zu verzichten und das Geschehen wie eine frei im Kirchenraum schwebende Vision darzustellen. Hier wird nicht mehr mit pozzesken Mitteln die Decke aufgebrochen und ein Ausblick durch perspektivische Raumschächte vorgetäuscht, sondern das Wunder in scheinbar körperlich greifbare Nähe gerückt. Aus der Hauptkuppel wälzen sich Wolkenschwaden über die Bogengurte herab, sprühen gemalte Lichtbündel in die Kreuzarme, wo die letzten Ereignisse im Erdensein Christi Gestalt gewinnen.

Damit wird der Erlösungsbeschuß, das Sich-Anbieten und die Aussendung des Gottessohnes, sinnfällig mit dem bereits vollzogenen Opfer verbunden. Denn die Darstellung im Kuppelzenit will mehr bedeuten als nur den Auftakt zur Heilsgeschichte: sie umschließt an dieser den Passionszyklus krönenden Stelle den gesamten Heilsplan Gottes. Auch die Gestaltung der Scheinbalkone an den Pfeilerschrägen (Abb. 29 und 30) erschöpft sich nicht im Täuschungseffekt einer bloßen Raumillusion als Bühne für die Vorführungen des gefesselten Erlösers vor die schuldigen Richter. Mit einem ganz einfachen Kunstgriff entnahm Heindl die vier Szenen der Abfolge erzählenden Hintereinanders: Die vom Blick gegen den Hochaltar (im Norden) bzw. gegen den Eingang paarweise zu erfassenden Bilder werden durch einen symmetrisch nach links und rechts zurückgerafften Vorhang in eine unwirkliche Beziehung zueinander gesetzt, zumal die pendantartige Zusammengehörigkeit dieser Vorhangteile durch die jeweils gleiche Farbe und durch dasselbe Brokatmuster eindringlich betont ist. Darin nur eine dekorative Absicht erkennen zu wollen, hieße die Aussagekraft solcher von

⁹³⁾ N. Michailow, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 34.

barocker Passionsmystik erfüllten Simultanauffassung erkennen. Nach dem zeitlich-räumlichen Fortschreiten, das die Kreuzwegstationen beim Anstieg auf den Kalvarienberg in ihrer historischen Folge erleben läßt, wird beim Eintritt in die Kirche das Erlösungswerk in seiner alle Zeiten und Räume umfassenden Gegenwärtigkeit versinnbildlicht: das ewige Mysterium crucis als Geheimnis des katholischen Glaubens.

Im Stift K r e m s m ü n s t e r, das unter Abt Alexander II. S t r a s s e r (1709—1731) die Vollendung der über ein volles Jahrhundert sich hinstreckenden Erneuerung sämtlicher Gebäude erlebte, quittierte Giovan Bapt. A l l i o am 14. Juni 1724 den Empfang von 75 fl. für die in der Sacristay gemachte stuckator arbeit⁹⁴⁾; es kann sich nur um die sog. A l t e P r ä l a t e n - (Sommer-) S a k r i s t e i handeln, da die 1720 erbaute Neue (Winter-)Sakristei bereits 1721 stukkiert und am 13. November 1722 erstmals benützt worden ist⁹⁵⁾. Schon Dorn hat vermutet, daß neben Johann Bapt. Allio Heindl als Freskant hier tätig war. Die sehr wahrscheinliche Zusammenarbeit derselben beiden Meister in Niederaltaich liefert ein weiteres Argument zur Stütze dieser Annahme, und schließlich sprechen die Bilder selbst am deutlichsten für den Welser Maler.

In zwei Hauptfeldern sind Opferhandlungen des Alten und Neuen Bundes gegenübergestellt, begleitet von vier kleineren Fresken mit typologisch ausdeutbaren Opferszenen. Die in Rinchnach beobachtete Pathetik überreicher Innenraumstaffagen findet hier bereits eine voll ausgebildete Vorstufe; einzelne Motive, wie etwa der „Kindlfries“ am Ansatz der laubumrankten gewundenen Säule, sind aus der Randzone des Niederaltaicher Presbyteriumfreskos übernommen. Gedrungene Scheinarchitekturglieder, die schräg im Bilde stehen, türmen sich über dem niedrigen Sakristeiraum auf. In der Festlegung des Blickpunktes ist der Maler noch sehr unbekümmert verfahren: Jedes der sechs Felder zwingt den Betrachter an einen anderen Standort. So wird die optische Schwere zur Drohung, denn schon der erste Blick von der Schwelle bringt alle Illusionsgebäude zum Einsturz. Da Heindl in den Sommermonaten 1724 nachweislich in Lambach arbeitete, können die Sakristefresken frühestens im folgenden Jahre entstanden sein.

Vergleichbares tritt uns fast ein Jahrzehnt später im ehem. Kollegiatstift S p i t a l a m P y h r n entgegen. An der Nord- und Südseite des nach Westen gerichteten Presbyteriums der Kirche befinden sich je ein zweijochiger Sakristeiraum; nach der Klosteraufhebung fand die ehemals dem Stiftspropst vorbehaltene Süd-Sakristei als Schutzengelkapelle Verwendung. Am 13. Oktober 1734 empfing Heindl 250 fl. für die Ausmalung dieser

⁹⁴⁾ Stiftsarchiv Kremsmünster. — Sr. Gdn. dem Hochwst. Herrn Abt Ignaz Schachermair OSB, sowie dem Hochw. Herrn Stiftsbibliothekar P. Prof. Dr. Willibord Neumann Müller OSB und dem Hochw. Herrn Stiftsarchivar P. Prof. Dr. Edmund Baumgärtner OSB bin ich für großzügige Gastfreundschaft und fördernde Hilfe während meines Studienaufenthaltes in der Abtei (Herbst 1950) sehr zu Dank verpflichtet.

⁹⁵⁾ Th. Dorn, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 65.

beiden Räume⁹⁶). Über die Gründe, die zu seiner Berufung führten, wissen wir nichts; es fällt aber auf, daß die Spitaler sich einer ganzen Reihe von Künstlern und Handwerkern bedienten, die vorher oder gleichzeitig auch für das Lambacher Stift arbeiteten — allen voran der Linzer Architekt Johann Michael Prunner⁹⁷).

Die Kuppelwölbungen mit ihren tief herabhängenden Eckzwickeln boten keine vorteilhafte Malfläche, dennoch ist auf eine Feldeinteilung durch stukkierte Rahmungen verzichtet worden. Heindl füllte sämtliche Zwickel mit phantastischen Architekturgliedern, die schwerelos und zweckbefreit nur anmutige Traumgebilde zu verkörpern scheinen. Grazile Konsolen und kreisrunde Durchbrüche, umgaukelt von fliegenden Putti, vereinen sich mit diesen zu einem luftig gelösten Reigen der Formen, begleitet vom Raumspiel der ringsumlaufenden vielfach geschwungenen Balustrade, die den Blick auf die Bühne der Darstellung freigibt. Wie ungelenk und hart wirkt dagegen die aus ganz ähnlichen ornamentalen Motiven zusammengesetzte Scheinarchitektur am Rand des 1726/27 gemalten Niederaltaicher Sakristei-freskos! Der Vergleich läßt sich mühelos fortführen: wie dort (Abb. 25) ist auch in einem Joch der Spitaler Sakristei die Begegnung Abrahams mit Melchisedech Inhalt des Bildes⁹⁸). Das Schema der zangenförmigen Figurenkulisse ist hier von einer scheinbar willkürlichen Ballung abgelöst worden; statt Lust am dichten Lanzenwald kostet Heindl nun viel raffinierter die Freude an jeder einzelnen Überschneidung der Schäfte aus. Ein Zeltbaldachin unter Palmwedeln, ein Kamel neben dem knorrig stumpfen Geäst eines Baumriesen und zahllose Einzelheiten in der Charakterisierung der Gestalten verraten die noch überschwenglicher gewordene Erzählweise des Welsers. In dieser Szenerie hat das eigentliche Bildgeschehen Mühe, sich zu behaupten. Heindl rückt daher die beiden Hauptfiguren näher zusammen: ihre ausgestreckten Arme treffen sich in der Übergabe des Opferbrotes.

Im anschließenden Kuppeljoch ist das Passahmahl der Israeliten in der letzten Nacht vor ihrem Auszug aus Ägypten dargestellt, als der Herr alle Erstgeburten im Lande sterben ließ und nur jene Häuser verschonte, deren Torpfosten mit dem Blut des geopferten Lammes gekennzeichnet waren. Bewegt umdrängen die Reisefertigen den Tisch mit dem geschlachteten Tier, wie Gott es Moses befohlen hatte: . . . eure Hüften gegürtet, eure Schuhe an den Füßen und euren Stab in der Hand; und in ängstlicher Hast sollt ihr es essen: ein Vorübergehen des Herrn ist es (Exod. 12, 11). Vibrierende Unruhe beherrscht auch die gemalte Innenarchitektur, deren räumliche

⁹⁶) E. Wuschko, a. a. O. (s. Anm. 21), S. 166.

⁹⁷) E. Kirchner-Dobrer, Spital am Pyhrn (Oberösterreich, Jg. 1, Heft 2, Linz 1951, S. 12).

⁹⁸) Daß es sich nicht, wie verschiedentlich angenommen, um eine Darstellung der Brotagabe des Priesters Achimelech an den flüchtigen David handeln kann, bezeugt der ausdrückliche Hinweis 1. Sam. 21, 2, wonach David ohne Begleiter nach Nobe gekommen war.

Gliederung unklar bleibt; im schrägen Durchblick wird links das Blutzeichen am Türstock sichtbar.

Thematisch sind die Fresken der gegenüberliegenden Schutzengelkapelle den soeben besprochenen Sakristeibildern zugeordnet: Aus der Geschichte des Patriarchen Abraham schließt sich dem Opfer des Melchisedek die Aufopferung Isaaks an, und die Geschichte des auserwählten Volkes verbindet das Passahmahl vor dem Aufbruch mit der Tempelweihe durch Salomo. Wieder ist die Opferhandlung, die das salomonische Weihefest krönte, dargestellt worden (Abb. 34). Der Schauplatz bietet ein Non-plus-ultra in der Architekturmalerie des Welsers. Zyklopisch schichten sich in mehrfacher Stufung halbringt um den Brandopfer-Altar die gedrungenen Bauglieder des Tempelvorhofes, ins Unwirkliche gesteigert durch ein erdrückendes Übermaß an Kraft und zügelloser Fülle der Gestaltung. Der in Heindls Figurengruppen bereits beobachtete Trieb zur Formverfilzung hat hier in einer schon an Formauflösung grenzenden Intensität auch die Scheinwelt des Gebauten ineinander verpropft und mit berstender Energie geladen. Da ist kein Scheiden mehr möglich zwischen Lebendigem und Leblosem: Leiber, Wolken, Tücher, Steine schäumen auf im Rausch einer Aktion.

Wendet man sich unter diesem Eindruck dem Nachbarfresko mit der Darstellung des Abraham-Opfers in einsamer Berglandschaft zu, dann werden dieselben Gestaltungstendenzen, jedoch in überraschender Verfeinerung offensichtlich. Der dramatische Augenblick des göttlichen Einhaltungsbefehles verdichtet sich zwar wieder in einer steilen Gruppenkomposition mit wild zerzausten Konturen, aber wie unser Maler die biblische Szene jetzt in die natürliche Umgebung von Gestrüpp und Fels versenkt und dabei im Stimmungswert der Landschaft ein Echo des Geschehens zu wecken vermag (Abb. 36), das gibt nicht allein Partien von zartester Intimität, sondern stellt den Meister in die Reihe jener Künstler, die zu Wegbereitern und Trägern einer stammeseigenen Entwicklung wurden. Der als fresco gegebenen Naturschilderung ist im lokalen Umkreis nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Aber auch die exotische Architekturillusion im Tempelbild, das neben diesem heimatlichen Landschaftsmotiv eine erstaunliche Spannweite Heindl'scher Gestaltungskraft bezeugt, steht ohne Vorbild und Vergleich in der oberösterreichischen Großmalerei.

Die Fresken der Schutzengelkapelle — ein Glanzpunkt in der mittleren Schaffensperiode des Meisters — sind jenen in der Sakristei so überlegen, daß man dort an die Beteiligung von Gesellenhänden wird glauben müssen. Dennoch bleibt festzuhalten, daß Heindl in den dreißiger Jahren offenbar sehr frei in der Wahl seiner Mittel verfahren konnte. Virtuosos Ausschöpfen bereits erobter Möglichkeiten steht unvermittelt neben kühnen Vorstößen in ein Neuland der Formen und Motive. Die Palette ist reicher, aber auch differenzierter geworden: über das tonig warme Sfumato weicher Grenztöne verteilen sich wohlabgewogene Farbakzente.

Heindls Tätigkeit in Spital a. P. fällt noch in den ersten, durch die Kirchweihe 1736 beendeten Abschnitt der Innenausstattung; die meisterhaften Fresken des jüngeren Altomonte im Presbyterium entstanden ab 1737, als der Welser schon wieder in Kremsmünster auf den Gerüsten stand. Abt Alexander III. Fixmillner (1731—1759) hatte an seinem Namenstag 1736 den Grundstein zu einer Kalvarienbergkirche gelegt, deren Bau am 24. Oktober 1737, dem Geburtstag des Prälaten, vollendet war; die Pläne lieferte der Prior des Stiftes, P. Rupert Langpartner⁹⁹). Der kreuzförmige Zentralraum wurde, wie die Signatur über einem Fenster stolz verkündet, von unserem Welser Meister dekoriert: *Wolfgang Andreas Heindl, habe die Kirchen gemalt* (nach Dorn). Das Kuppelfresco, die Glorie des auferstandenen Christus im Jubelreigen der himmlischen Heerscharen darstellend, zaubert wieder eine den Kirchenraum in überirdische Lichtregionen steigernde Architektur herbei, deren bizarre Hermen- und Balustradenformen sich mit wuchernder Ornamentik zu verschwistern scheinen. Engel mit den Passionswerkzeugen und Grisaillen mit alttestamentlichen Präfigurationen des Leidensweges (Sündflut, Abrahams Opfer, Eherne Schlange, Jonas) leiten auch thematisch über zu den Lünettenfeldern mit Darstellungen der Propheten Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel.

Die Freude am theatralischen Effekt, die Heindl schon in der Alten Prälatensakristei des Stiftes, aber auch in Lambach, Rinchnach und Spital am Pyhrn verraten hatte, findet in einem Aktenstück aus dem Vollendungsjahr der Kalvarienbergkirche (1737) ein überraschendes Echo. Nach dem Tagebuch des Rentmeisters P. Beda Plank befand sich bis zum Abbruch des Traktes 1803 im Kloster ein geräumiges, zwei Stockwerke einnehmendes Theater, dessen Bühne groß genug war, um Tänze, Jahrmarkte, Schlachten und Schiffahrten vorführen zu können. Unter Abt Alexander III. wurde der aus dem Jahre 1722 stammende Kulissenbestand aufgefrischt und ergänzt; diese Malarbeiten führte Heindl durch. Er selbst beschreibt seine Bühnendekorationen in einer Rechnungsaufstellung: *Im theatro ist die Brustwand, worunter die musici sitzen, gemacht worden. Item seind alte Schlüßwänd und die scenen, durch welche der Saal vorgestellt wird, neu gemacht und die übrigen durchgangen und ausbessert worden. Nicht weniger hab ich das kleine theatrum, das Gamsgebürg, das Meer, einen Waalfisch und ein Schiff, mehr einen Granatapfelbaum und den darunter liegenden Drachen und zwei Adler völlig neu gemalen. Ingleichen alle Faunen, Larven und Krüglen (120 fl.) ausgeführt*¹⁰⁰).

Für die seit Eröffnung einer Philosophischen Schule 1737 sprunghaft anwachsende Mitgliederzahl der Marianischen Kongregation ließ Abt Alexander III. zwei Jahre später den „Getreidekasten“ neben der Schatzkammer in die sog. Akademische Kapelle umwandeln. Der ein-

⁹⁹) Th. Dorn, a. a. O., S. 69 f. und Anm. 32.

¹⁰⁰) Stiftsarchiv Kremsmünster und Th. Dorn, a. a. O., S. 49, 70, Anm. 33.

fache vierjochige Saalraum erhielt 1739 eine Stuckdekoration durch den sonst nicht weiter bekannten Adam Atzlinger aus Kremsmünster; die Fresken soll Heindl geschaffen haben¹⁰¹⁾. Zwei gründliche Restaurierungen im Laufe des 19. Jahrhunderts haben den Duktus dieser Malereien völlig verschleiert, dennoch mag die Zuweisung an den Welser Meister aufrecht erhalten bleiben. Die vier Hauptfresken im Gewölbe stellen Allegorien dar, die das stets wiederkehrende Thema der Verherrlichung Mariae durch verschiedene Bezüge zum akademischen Leben der Studenten variieren. Wahrscheinlich sind diese gedankenbeladenen Bilder ebenso nach genauen Inhaltsanweisungen gemalt worden wie die acht kleinen emblematischen Medaillons an den beiden Längswänden, für die sich unmittelbare Vorlagen unter den 46 Kupferstichen Gabriel Ehingers im II. Teil der „Innocentia Vindicata“ des St. Gallener Fürstabtes und späteren Kardinals Coelestino Sfondrati nachweisen lassen¹⁰²⁾.

In der Marianischen Kongregation sammelten sich damals die tragenden Kräfte des gesamten geistigen Lebens; für die religiösen Feste dieser Bruderschaft war in Kremsmünster die Akademische Kapelle der Mittelpunkt. Schon seit 1748 ist hier zum Schutz und zur Verteidigung der (erst ein Jahrhundert später offiziell definierten) Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariae alljährlich ein feierlicher Eid abgelegt worden, den vom Abt bis zu den Rhetoren jedes Konvent- und Schulmitglied leistete¹⁰³⁾. Die Embleme, die Heindl 1739 in die stuckumrankten Medaillonfelder zwischen Fensternischen und Oberlicht zu malen hatte, umkreisen dieses Glaubensgeheimnis der katholischen Kirche in vielfach abgewandelter allegorischer Ausdeutung. Da von der Vorlage nur die bildhafte Darstellung mit dem jeweils zugehörigen kurzen Lemma übernommen werden konnten, bleiben diese Embleme ohne Kenntnis der Originalkommentare bei Sfondrati heute weitgehend unverständlich; sie seien deshalb hier erläutert:

¹⁰¹⁾ Th. Hagn, Das Wirken der Benediktinerabtei Kremsmünster für Wissenschaft, Kunst und Jugendbildung, Linz 1848, S. 191, und Th. Dorn, a. a. O., S. 71, nennen mit Bestimmtheit Heindl, zitieren hierzu aber leider keinen Quellenbeleg. Aufschluß könnte wahrscheinlich das mir nicht zugänglich gewesene Manuskript B. Pösingers geben: „Kunst und Handwerk in den Kammerrechnungen des Stiftes Kremsmünster 1500 bis 1800“ (im Stiftsarchiv).

¹⁰²⁾ C. Sfondrati, Innocentia Vindicata, in qua gravissimis Argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur, Angelicum Doctorem pro Immaculato Conceptu Deiparae Sensisse et Scripsisse, Pars posterior: Symbolica, Typis Monasterij S. Galli (exc. Jac. Müller) 1695. Als Vorlagen wurden die Embleme Nr. 1, 4, 16, 21, 24, 30, 32 und 46 ausgewählt. In 2. Aufl. erschien das theologisch umstrittene Werk 1708 in Graz, eine deutsche Übersetzung 1718 in Augsburg. Sfondrati, ein gebürtiger Mailänder (1644—1696), lehrte 1679 bis 1682 kanonisches Recht an der Salzburger Benediktiner-Universität. Vgl. Reusch, Allg. Dt. Biographie, Bd. 34, Leipzig 1892, S. 120 f. — S. Mayr, Die Symbole der unbefl. Empfängnis Mariae in der akad. Kapelle zu Kremsmünster (Christl. Kunstblätter, Bd. 43, Linz 1902, S. 37 f.).

¹⁰³⁾ R. Hundstorfer, a. a. O. (s. Anm. 12), S. 177.

ABSQUE NOTA. Astronomen betrachten durch Fernrohre die aufgehende Sonne (damals wurden gerade angeblich entdeckte Sonnenflecken heftig diskutiert!); von ihr wie von Maria gilt Salomons Ausspruch *Tota pulchra es, et macula non est in te*. Die makellose Sonne symbolisiert die unbefleckte Gottesmutter.

UMBRA PROCUL (Abb. 33). Die Sonne steht senkrecht über der Spitze einer Pyramide; wie diese im Lot der Sonne keinen Schatten wirft, so ist auch die Gottesmutter ohne Fehl.

INTACTA PLACET. Links ein Weinstock, von der Sonne bestrahlt; rechts Gewitterlandschaft. Nach Plinius (lib. 14, c. 19) ist eine Traube unrein und daher als Opfergabe unbrauchbar, wenn sie auf einem vom Blitz getroffenen Weinstock gewachsen ist. Der am Kreuz geopferte Heiland (die Traube) wurde jedoch von einer Mutter geboren (der Weinstock), die von den Folgen der Erbsünde (Blitz) unberührt geblieben war.

ORIENS EX ALTO. Vor einem steil ansteigenden Felsen ein Gartenparterre mit Springbrunnen. Wie die Quelle zwar in der Ebene entspringt, ihr Wasser aber aus der Höhe empfängt, so ist Maria zwar dem irdischen Gesetz unterworfen, jedoch als Gottesmutter Jungfrau geblieben.

NEC TINGOR AB UNDA. Schwimmender Schwan, dessen Leib vom Wasser nicht benetzt werden kann: *Quod inter aquas est cygnus, hoc inter peccatores est Virgo: nata, non infecta; vicina criminis, non socius*.

UNA DOMAT. Das Einhorn (Sinnbild der Erbsünde), das nur von einer Jungfrau gezähmt werden kann, läßt sich vor einer weiblichen Gestalt (Maria) im Schatten eines Baumes nieder.

NIL FRUCTUS FLORIBUS OBSTAT. Wie die Geburt des Menschen vom Verlust der Unschuld begleitet wird, so ist der fruchttragende Baum seiner Blüte beraubt. Einzig der hier dargestellte Orangenbaum bildet eine Ausnahme: er trägt — wie die jungfräuliche Gottesmutter — Blüte und Frucht zugleich.

SINE NUBIBUS ORTUS. Strahlende Sonne über dem Meer. Sie bleibt stets unberührt von jenen Wolken, die sich verdunkelnd zwischen sie und uns schieben: *Quod aliqui in Virgine concepta culpam, hoc est, nubem in sole suspicentur, error est oculi, non sideris*.

Für eine stilistische Interpretation können diese nach Emblemvorlagen geschaffenen Darstellungen so gut wie gar nicht und die allzu stark übermalten Hauptfresken im Gewölbe nur bedingt herangezogen werden. Immerhin wird deutlich, daß Heindl um 1740 in der Wahl und Anwendung seiner Mittel überlegter handelte. Die quellende Fülle der dreißiger Jahre erscheint jetzt gedämpft zugunsten einer klareren Abstufung sowohl im Räumlichen wie im Dramatischen der Szene. Das Geschehen schwelgt nicht mehr im Erzählerischen, sondern spitzt sich in wenigen Pointen zu; die örtliche Staffage wird aus der Rolle des magisch verlebendigten Mitspielers wieder zurückgedrängt.

Die Betrachtung der in oberösterreichischen Klöstern erhaltenen Fresken des Welser Malers kann nicht abgeschlossen werden, ohne noch einmal an den Ausgangspunkt, in das Stift L a m b a c h zurückzukehren. Denn die Wand- und Deckengemälde des S o m m e r r e f e k t o r i u m s im Nordflügel des Neuen Konventtraktes sind mit Sicherheit dem Oeuvre Heindls einzugliedern, obwohl die ältere Forschung sie Martin Altomonte zuge-

schrieben hat¹⁰⁴⁾). Grund zu dieser Annahme bot die von Klaus mitgeteilte angebliche Signatur auf einem der Bilder, die sich jedoch später als eine von fremder Hand al secco angebrachte Künstlerbezeichnung erwies und daraufhin entfernt worden ist¹⁰⁵⁾.

Unter Abt Maximilian Pagl (1705—1725), der Heindl 1724 die Dekoration der Lambacher Kalvarienbergkirche anvertraut hatte, waren die Stukkaturen des Saales 1707/08 von Diego Francesco Carbone ausgeführt worden; am Weihnachtstag des Jahres 1709 speiste der Prälat mit seinen Konventualen hier zum ersten Male¹⁰⁶⁾. Eine Generation später, unter Abt Florentius Miller (1739—1746), traten in eben jenem Gebäudeflügel, der das Refektorium enthält, Bauschäden auf: *1740 drohte dem Stifte besonders im hinteren Konventstock und Trakt das Rekreationszimmer* (= das über dem Speisesaal liegende Ambulatorium, Anm. d. Verf.) *ganz voneinander zu weichen. Es gab Spaltungen zu 1/2 und auch mehr als 1 Werkschub. Um möglichst vorzubeugen, mußten durch alle Gewölbungen in Mengen eiserne Schließen gezogen werden*¹⁰⁷⁾. Wie weit auch das Gewölbe des Refektoriums durch das erwähnte Einziehen der Schließen in Mitleidenschaft gezogen werden mußte, ist unbekannt. Erst in späterer Zeit (vielleicht bei der Restaurierung des Saales 1866/67?) wurde zur Erinnerung an diese Vorkehrungsmaßnahmen das Pagl'sche Wappen an der Westwand zur Hälfte mit dem halbierten Wappen des Abtes Florentius Miller übermalt; diese Kombination ist bei der jüngsten Instandsetzung 1955 zugunsten der ursprünglich einheitlichen Fassung wieder entfernt worden¹⁰⁸⁾. Jedenfalls muß die Frage offen bleiben, ob Sicherungseingriffe in das Refektoriumgewölbe so erfolgt sind, daß dabei die Dekoration beträchtlich gelitten hätte. Die Stuckornamente an Wand und Decke (dünnes Blatt- und Blumenwerk, fragile Akanthusranken mit schüchternen Bandelwerk-Ansätzen, Muschelgraffen,

¹⁰⁴⁾ L. Koller, Die beiden Altomonte (Christl. Kunstblätter, Bd. 56, Linz 1915, S. 114 u. 124) sowie J. Klaus, a. a. O., S. 33 u. 73, traten noch uneingeschränkt für Martin Altomonte ein; aber schon in seiner „Übersicht über die barocke Freskomalerei in Oberösterreich“, a. a. O. (s. Anm. 1), S. 62 f. und 65, hielt Koller spätere Übermalungen und Ergänzungen durch Heindl für möglich. Erst W. Luger, Das Sommerrefektorium des Klosters Lambach (Christl. Kunstblätter, Bd. 93, Linz 1955, S. 156), hat die alleinige Urheberschaft Heindls betont.

¹⁰⁵⁾ Österr. Kunstopographie, Bd. 34: Ger.-Bez. Lambach, Wien (z. Zt. in Druck), Anm. 134. Die Einsichtnahme in die Korrekturabzüge des Abschnittes über das Lambacher Refektorium wurde mir durch das besondere Entgegenkommen des Bearbeiters, Hofrat Dr. Erwin Hainisch, ermöglicht.

¹⁰⁶⁾ A. Eileinstein, Abt Maximilian Pagl von Lambach und sein Tagebuch, a. a. O. (s. Anm. 25), Bd. 38, S. 320 u. 326; Bd. 40, S. 187.

¹⁰⁷⁾ F. Haßlinger, Geschichte von Lambach, Handschrift Nr. 217 im Stiftsarchiv, S. 208; zit. nach W. Luger, a. a. O., S. 156.

¹⁰⁸⁾ Die Wiederherstellung der Fresken im Mai/Juni 1955 wurde ausgeführt durch den akad. Maler Anton Teckert und Restaurator Ludwig Peyscha. Ausführlicher Bericht bei W. Luger, a. a. O., S. 156.

Rollkartuschen, Engelhermen und Putti an den Gelenkpunkten) zeigen keinen wesentlichen Unterschied und sind wohl für die gesicherten Entstehungsjahre 1707/08, nicht aber um 1740 denkbar; in dieser Zeit wäre auch eine historisierende Rekonstruktion des Ornamentes kaum glaubhaft zu machen. Damit bleibt für die Datierung der Fresken zunächst ein sehr weiter Spielraum, solange keine Archivfunde neue Anhaltspunkte liefern.

An der östlichen Stirnwand des Refektoriums ist die Labung Jesu nach der Versuchung durch den Teufel dargestellt, gegenüber der von den Benediktinern als Klostergründer verehrte hl. Adalbero, wie er für das neu erbaute Stift Lambach den Schutz und Segen der Gottesmutter erfleht. In diesen Gemälden sind die beiden Leitgedanken für das gesamte Bildprogramm des Saales schon fixiert: Speise und Trank, die Jesus von den dienenden Engeln empfängt, deuten das vom Zweck des Raumes bestimmte tertium comparationis an, das auch in den zwei seitlichen Deckenfresken wiederklingt (Mannaregen und Wasserwunder durch Moses), während die Stiftsweihe durch Adalbero einen monastisch orientierten Zyklus einleitet, der in den Stuckreliefs der Fensternischen (zehn Ordensstifter-Büsten und zwanzig Tugend-Personifikationen) von der Macht und dem Ethos der klösterlichen Gemeinschaft kündet. Beide Themenkreise verzahnen sich in den Darstellungen der hohovalen Lisenenmedaillons an den Längswänden, wo nach typologischem Prinzip Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt mit präfigurativen Ereignissen aus dem Alten Bund einander paarweise zugeordnet werden:

Nordosten:

Ein Rabe bringt dem Propheten Elias Brot. Der Rabe des hl. Benedikt entfernt das vergiftete Brot.

Südosten:

David opfert Wasser aus dem Brunnen von Bethlehem. Die Schlange entweicht dem Giftbecher des hl. Benedikt.

Nordwesten:

Der Hohepriester Melchisedech reicht Abraham Brot und Wein. Dem hl. Benedikt bringt ein Priester Speise und Trank in die Höhle bei Subiaco.

Südwesten:

Abraham bewirkt die drei Engel mit Brot und Wein. Hirten bringen dem hl. Benedikt Speise und Trank in die Höhle.

Wieder kreisen die Darstellungen um Speise und Trank, wobei die göttliche Berufung des benediktinischen Ordensstifters sich in dessen wunderbaren Errettungen vor dem Tode durch Hunger und Gift bestätigt. Zu völliger Verschmelzung wird die doppelte ikonologische Programmatik dann im beherrschenden Mittelbild des Gewölbes gebracht, das die Fußsalbung Jesu mit seinen Worten beim Gastmahl im Hause Simons, des einstmales Aussätzigen, verbindet: *Amen dico vobis, ubicumque praedicatum fuerit Evangelium istud in universo mundo, et quod fecit haec, narrabitur in memoriam*

eius (Mt. 26, 13; Mc. 14, 9). Die das Bildfeld in vier Grisaille-Medaillons begleitenden Allegorien der Erdteile geben dem prophetischen Ausspruch Christi von der weltweiten Verkündigung der Heilsbotschaft sinnfällige Gestalt^{109).}

Den ersten Versuch einer Datierung der Fresken unternahm Hainisch anlässlich der Lambacher Denkmäler-Inventarisierung. In den beiden Stirnwand-Gemälden vermutet er Arbeiten Heindls *etwa gegen Ende des 2. Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts*; die Deckenfresken hingegen stammen *wohl sicher erst aus der Zeit nach der Instandsetzung des Gewölbes im Jahre 1740*¹¹⁰⁾. Da — wie schon erörtert — die Quellen keine restlose Klarheit über das Ausmaß der Baureparaturen vermitteln, insbesondere die Frage der (angenommenen) Verletzung der Refektoriumdekoration vorerst noch unbeantwortet ist, so bleibt nur der Weg einer vorwiegend auf stilistische Merkmale gestützten Datierung offen.

Das Zentralbild im Gewölbe (Abb. 35) gibt sich sofort als das ausgereifte Werk eines in der Bühnenprospekt-Malerei erfahrenen Meisters zu erkennen. Ohne Verzicht auf Formenreichtum baut er die Szene in klarer Überschaubarkeit vor dem Betrachter auf: Drei parallel zur Bildebene in die Tiefe gestaffelte Doppelsäulenpaare gliedern in rhythmischer Folge den dargestellten Innenraum, der im Hintergrund durch ein Arkadentrio und über einer Attika-Balustrade den Scheinausblick ins Freie öffnet. Das von beiden Seiten kraftvoll zur Mitte vorfedernde Gebälk, das sich über den Säulenstellungen verkröpft und in elastischer Ausbuchtung wieder zurück-

¹⁰⁹⁾ Auf den Bezug zu dieser Bibelstelle hat W. L u g e r (a. a. O., S. 154) hingewiesen. Die Konsequenz aus der gewiß richtigen Beobachtung führt aber zwangsläufig zur Anerkennung einer komplizierteren Inhaltsschichtung, für die der bisher gebräuchliche Bildtitel „Gastmahl im Hause des Simon“ nicht ganz ausreicht. Zwar wird im Matthäus- und Markus-Evangelium das oben zitierte Christuswort gleichlautend vom Gastmahl im Hause Simons „des Aussätzigen“ in Bethanien überliefert, doch nimmt dort die als Todesweihe des Erlösers geltende Salbung eine Frau vor, die Jesus das kostbare Öl über das Haupt gießt und damit den Unwillen der anwesenden Jünger erweckt (Mt. 26, 6—13; Mc. 14, 3—9). Der bildlichen Darstellung Heindls weitaus genauer entsprechen die Berichte im Lukas- und Johannes-Evangelium, die allerdings den Ausspruch von der Heilsverkündigung nicht kennen. Nach ihrer Überlieferung findet das Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon (Luc. 7, 36—50) bzw. im Hause des Lazarus statt (Joh. 12, 1—8). Bei Lukas ist der Pharisäer der Fragende, während eine namenlose „große Sünderin“ Jesus die Füße salbt und sie mit ihrem Haar trocknet; bei Johannes geschieht dasselbe durch Maria von Bethanien, Schwester des Lazarus, und Judas ist der Fragende. Teilweise klarend hilft die Beobachtung, daß lange Zeit hindurch Maria von Bethanien als identisch mit der „namenlosen Sünderin“ galt und — wie diese — vielfach auch mit Maria Magdalena gleichgesetzt worden ist. Dennoch stößt eine exakte Benennung der Szene und einzelner dargestellter Personen, insbesondere des Fragenden neben Christus, auf Schwierigkeiten, die sich nur auflösen, wenn man sie als notwendige Folge und Absicht der synoptisch verdichtenden Bildfassung begreift.

¹¹⁰⁾ Österr. Kunstopographie, Bd. 34, Wien (z. Zt. in Druck); zit. nach den Korrekturabzügen (s. Anm. 105).

weicht, leitet über zum Volutenansatz dreier ungleicher Bogenläufe, deren erster die Gurtform eines flachen Spiegelgewölbes aufweist, während der mittlere einen einfachen Halbkreis beschreibt und der letzte die launige Konstruktion zweier spiegelbildlich aneinandergeschobener einhüftiger Bogen darstellt. Dieses merkwürdige Motiv, das vor allem in den Bühnenbildern der Galli-Bibiena wiederholt auftritt, war uns bisher bei Heindl noch nicht begegnet; wir können es jedoch in dem 1748 entstandenen Chorkuppelfresco in Pfarrkirchen bei Bad Hall unverändert wiederfinden (Abb. 41: undeutlich erkennbar am Bildrand senkrecht unter dem apokalyptischen Lamm). Quer zur Tiefenachse der gemalten Architektur steht die üppig gedeckte Tafel des Gastgebers, an deren linker Schmalseite Christus Platz genommen hat. Während seine Linke auf die kniende Frauengestalt deutet, die das fromme Werk der Fußsalbung verrichtet, wendet er sich sprechend dem nicht eindeutig benennbaren „Fragenden“ zu. Mit äußerster Geschicklichkeit hat der Maler die Figuren im Dreiviertelkreis um den Tisch gruppiert, so daß der Blick auf den nach links verschobenen Handlungsschwerpunkt um Christus frei bleibt. Diese Asymmetrie wird nur in der vordersten Bildschicht auf die Scheinarchitektur übertragen und durch farbkompositorische Gewichtverteilung einmal unterstützt, dann wieder raffiniert aufgefangen. Aus dem Rosaviolett der Raumtiefe treten die Säulenstellungen graugrün changierend hervor, rechts bereichert durch eine gewundene Säule mit Kindlfries (vgl. Presbyteriumfresco Niederaltaich 1720 und Alte Prälatensakristei Kremsmünster 1725 ff.); ihr gegenüber hält die von einer glatten Säule halb verdeckte Tür die Balance. Das pompös gebauschte Vorhangstück links in stumpfem Rot übertönt zwar den flatternden Zipfel rechts, aber die Wiederkehr des Blauakzentes vom Gewand Christi im Mantel der am anderen Tischende abgewandt stehenden Figur sorgt für einen wirksamen Ausgleich.

Nur seine Erstlingswerke (Passau, z. T. noch Niederaltaich I) hatte Heindl achsial komponiert; nach 1724 spürt man das Aufslackern eines zu spätbarocker Verlebendigung drängenden Temperaments, das in Spital a. P. (1734) ein Letztes an übersteigerter Bewegungskraft noch zu gestalten versuchte. Der Vergleich zwischen dem „Passah-Mahl“ dort und dem Lambacher „Gastmahl“ läßt jeden Zweifel an einer erheblich späteren Entstehungszeit des Refektoriumfreskos verstummen: Im Spitaler Sakristei-Gemälde steht der Tisch übereck, der Innenraum ist schräg gestellt, die Gestalten sind darin nur als eine Summe gedrängter Leiber zu erfassen. Diesem Stadium ist das Lambacher Fresko entwachsen. Meisterhaft verzahnte Heindl die breitgelagerte Figurengruppe an den Außenseiten mit den vorderen Flanken der in die Tiefe zurückweichenden Architekturkulissen. Das beschwingte Spiel mit Asymmetrien und Überschneidungen bekundet ein sicheres Empfinden für die Möglichkeiten und Grenzen der illusionistischen Großmalerei. Die nach Pozzos Anweisungen konstruierten Scheinbauten der Frühzeit

mußten sich erst unter dem Anprall der Wolkenmassen und im Wirbel der himmlischen Geister aufbäumen, der Stein selbst mußte von irrealem Leben erfüllt und der geheimnisvolle Ausdruckswert der Landschaft entdeckt werden, bevor der Welser den Überschwang repräsentativer Pracht erneut in ein ruhiges Achsenkreuz bannen und den atmosphärischen Raum als etwas lebendig Atmendes darstellen konnte.

Diese für den beginnenden Altersstil kennzeichnende Rückbesinnung auf erste Gestaltungsversuche ließ den gereisten Meister auch auf manches in der Jugend schon erprobte Einzelmotiv zurückgreifen: Die halbrund geschlossenen muschelbekrönten Nischen mit dem auffallenden Ringbeschlag in Kämpferhöhe und den eingestellten „plastischen“ Figuren finden sich ebenso im Niederaltaicher Presbyteriumfresco wie der schon erwähnte Kindlfries um die gewundene Säule (Abb. 24). Deshalb aber auf eine zeitlich frühere Primärfassung des Lambacher Gemäldes schließen zu wollen, so daß man sich eine spätere Übermalung wieder durch Heindl vorstellen müßte, halte ich für abwegig. Die Datierung des Freskos wird — wie Hainisch vorgeschlagen hat — ohne Bedenken die Regierungsjahre des Abtes Florentius Miller 1739—1746 als Anhalt nehmen dürfen, wobei freilich ein gewisser Abstand zu der 1739 entstandenen Dekoration der Akademischen Kapelle in Kremsmünster einzuhalten ist.

Wohl in einem Zuge hat Heindl auch die beiden benachbarten Gewölbefelder ausgemalt. Völlig frei von Architekturstaffagen verraten sie ebenfalls ein ausgeprägtes Verlangen nach Ponderation im Bildgefüge. Die Darstellung des Mannaregens läßt den Blick zwischen seitlich begrenzenden Baumkulissen in landschaftliche Ferne entweichen, wo das jubelnde Volk sich im Unzählbaren verliert. Im „Wasserwunder“ türmte der Maler statt dessen die Figurengruppen links und rechts über den ansteigenden Felsterrassen auf, während in der Mitte der vom Stab des Moses geweckte Quell sich talwärts ergießt. Schon Klaus, der die Fresken noch Martin Altomonte zuschrieb, hat erkannt, daß diesem Gemälde wahrscheinlich eine durch Stiche verbreitete Komposition des Cortona-Schülers Ciro Ferrini (1634—1689) als Vorbild diente¹¹¹). Ob ähnliche Beobachtungen sich auch für die anderen Darstellungen Heindls einmal als zutreffend erweisen werden, muß dahingestellt bleiben. Vielleicht aber könnte die in einem Falle bezeugte Verwendung einer Vorlage die Unstimmigkeiten erklären helfen, die ein Vergleich zwischen den Gewölbe- und Stirnwandfresken aufdrängt. Im Gemälde der Labung Jesu hat Heindl in der Schilderung der Waldlandschaft jene beim Spitaler Abraham-Fresco bewunderte Intensität des Naturerlebnisses nicht zu gestalten vermocht; auch die Raum-

¹¹¹⁾ J. Klaus, a. a. O., S. 33. — Hierzu wie auch zu sämtlichen hier nicht abgebildeten Fresken des Lambacher Refektoriums vgl. die ausgezeichneten Aufnahmen im Bd. 34 der *Österr. Kunsttopographie*.

haltigkeit der Szene bleibt unbestimmt. Einzelne Partien klingen aber doch wie ein Echo auf entsprechende Klänge in den Deckenbildern, wie z. B. das unbekümmerte Nebeneinander von heimischem Baumschlag und exotischen Palmgewächsen, die beide auch im Mannaregen-Bild wiederkehren. Ein orientierender Seitenblick auf die Rinchnacher Waldlandschaften (1728) bestärkt den Zweifel, ob tatsächlich eine zweimalige Tätigkeit Heindls im Lambacher Refektorium angenommen werden muß. Hainisch hat die durchaus überzeugende These aufgestellt, daß ursprünglich (wohl schon 1708/09) *von einem der schwachen Künstler, von denen die Deckengemälde des Ambulatoriums stammen*, die stuckumrahmten Bildfelder im Speisesaal freskiert worden sind¹¹²⁾. Die rätselhafte Wappenkombination Pagl-Miller, die man bisher vor allem mit den für 1740 überlieferten Baureparaturen in diesem Trakt in Verbindung brachte, könnte ebenso der Erinnerung an die völlige Neuausmalung des Refektoriums durch Heindl nach 1740 gegeben haben. Wie schon in der Spitaler Sakristei muß auch hier wieder an die Möglichkeit einer Beteiligung von Gesellenhänden gedacht werden.

VI. AUFTRÄGE IN WELS UND LINZ

Kein guter Stern stand über Heindls Welser Freskoarbeiten: Zwei beachtliche Deckengemälde im Rathaus, deren Kenntnis wir lediglich alten photographischen Aufnahmen des Städtischen Museums verdanken, sind im Juni 1894 bei der Einziehung einer neuen Saaldecke demoliert worden. Umso begrüßenswerter ist es, daß sich in der privaten Abgeschiedenheit des Hauses S t e l z h a m e r s t r a ß e 16 ein Werk erhalten hat, das ebenfalls ohne Bedenken in Heindls Oeuvre aufgenommen werden darf¹¹³⁾ (Abb. 37). Das Gebäude — ursprünglich ein kleines herrschaftliches Gartenpalais — wurde wahrscheinlich nach Plänen des Linzer Ratsbaumeisters Johann Michael Prunner errichtet, der 1712—1714 auch die Oberleitung über den Bau der Welser Spitalkirche (heute Kaufhaus) erhalten hatte¹¹⁴⁾. Die Stuckornamente im Innern des Hauses würden dieser Datierung durchaus entsprechen; das Fresko aber, das fast den gesamten ovalen Wölbspiegel des Mittelsaals im Obergeschoß einnimmt, ist sicher in späterer Zeit entstanden.

Der Kirchen- und Klostermaler, der bisher nur sakrale Bildthemen zu gestalten hatte, setzte sich hier zum ersten (und letzten?) Male mit einem

¹¹²⁾ Österr. Kunstopographie, a. a. O. — Über Abt Pagls gelegentliches Vorliebnehmen mit billiger arbeitenden Kräften vgl. Anm. 86!

¹¹³⁾ Dehio-Ginhart, a. a. O. (s. Anm. 36), S. 230.

¹¹⁴⁾ Zuerst „Welser Anzeiger“ vom 13. 11. 1901. Vgl. dazu H. E. Kortan, Johann Michael Prunner, Diss. Innsbruck 1951 (Ms.). — B. Grimschitz, Johann Michael Prunner, Wien (z. Zt. in Druck).

mythologischen Stoff auseinander. Dargestellt ist eine bacchische Szene: Der rebenbekränzte nackte Weingott als Kind sitzt rittlings auf einem Ziegenbock, dem drei trunkene Putti mit Tamburin und Trauben den Zwang des Halsterbandes vergessen machen wollen; beiderseits an den Bildrand gerückt lagern Zeus und Semele (Thyone), die Eltern des kleinen Dionysos, der aus dem Schenkel des Göttervaters geboren wurde. Die gedrungene Massigkeit der „Olymp-Architekturen“, die den terrestrischen Vordergrund hinterfangen und sich im Rauchdunst eines Opferfeuers verlieren, stehen dem bizarre verschachtelten Vorhof des Salomonischen Tempels in Spittal a. P. (1734; Abb. 34) so nahe, daß man dem Welser Gemälde keinen allzu großen zeitlichen Abstand wird zubilligen dürfen. Nur die Auflockerung im Figürlichen weist über das Spitaler Fresko hinaus, während alles Perspektivische die gleiche Unbekümmertheit gegenüber dem rationalen Illusionismus der Italiener verrät. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist Heindls Fresko in der Stelzhamerstraße also um 1735 anzusetzen.

Unmittelbar nach der Brandkatastrophe am 25. Juli 1748 wurde das Welser Rathaus in seiner heutigen Gestalt errichtet¹¹⁵⁾. Den großen Saal zierten bis 1894 zwei Deckengemälde, deren Darstellungen die weltliche Obrigkeit der Stadt durch alttestamentliche Vorbilder zu Weisheit und Gerechtigkeit im Richteramt mahnten. Diesem Programminhalt dienten das Salomonische Urteil über die um das lebende Kind sich streitenden zwei Mütter (3. Reg. 3, 16—28; Abb. 38) und die Verteidigung der von den lüsternen Alten unschuldig verklagten Susanne durch den jungen Daniel (Dan. 13, 45—60; Abb. 39). Schon bei Betrachtung des Lambacher Gastmahl-Freskos war aufgefallen, daß die um 1740 einsetzende Spätphase Heindls durch ein Rückbesinnen auf frühere Gestaltungsprobleme gekennzeichnet ist. Diese Beobachtung drängt sich jetzt noch stärker auf. Denn die Art, wie der Maler hier um 1749 in beiden Bildern theatralisch prunkhafte Innenräume mit vielfach sich kreuzenden Durchblicken schildert, mutet wie eine Replik der märchenhaften Säulenalle des Herodes Antipas im Rîchnacher Fresko der „Enthauptung des Täufers“ an (1728). Während aber dort die figürliche Szenerie noch ganz in unlöslicher Gedrängtheit befangen war, so daß die Köpfe mitunter wie eine additive Reihe nebeneinander zu stehen schienen, hat Heindl zwei Jahrzehnte später durch geschickte Höhenabstufungen der Standfläche und durch gliederndes Aufteilen der Gruppen die handelnden Personen deutlicher hervorgehoben und ihren sprechenden Gesten Raum zu schaffen gewußt.

Erst diese seit dem Ende der dreißiger Jahre feststellbare Auflockerungstendenz hat den Freskostil des Welser Malers dem der damals vielbegehrten beiden Altomonte angenähert. Es verwundert daher nicht, daß gerade bei einer Reihe von um 1740 entstandenen Ausmalungen in Linz die Zu-

¹¹⁵⁾ K. Stumpföll, a. a. O. (s. Anm. 4), S. 29.

schreibungen unentschieden zwischen Heindl und Altomonte schwanken. Da der Vater unseres Meisters als bürgerlicher Faßbinder in Linz wohnhaft war, liegt die Annahme einer Tätigkeit des Sohnes in der oberösterreichischen Landeshauptstadt ja auch nahe genug. Gesichert für Heindl ist aber lediglich das 1747 geschaffene Kuppelfresco in der westlich des Kalvarienberges errichteten Wallfahrtskapelle Maria-Tal¹¹⁶⁾ mit einer Darstellung der Immaculata als Schutzherrin des Gnadenbrunnens. Vergleichbar wieder dem thematisch teilweise entsprechenden Mittelbild in Rinchnach, schwebt Maria auf der Mondsichel himmelwärts, ihrer Krönung durch die göttliche Trinität entgegen. Als Mutter Christi kam durch sie der Erlöser auf die Welt, wie einst durch Eva die Sünde kam — das erste Menschenpaar im Paradies wird unter den Füßen Mariae dargestellt. Neu aber ist die Unmittelbarkeit, mit der sich jetzt das Genrehafte der sakralen Repräsentation im Fresko zugesellt: Andächtige Pilger und bunt gewürfeltes Landvolk in zeitgenössischer Tracht umlagern die aus einem monopteros-artigen Brunnenhaus entspringende Gnadenquelle¹¹⁷⁾.

Justus Schmidt schreibt Heindl auch die wohl 1747/48 entstandenen Gemälde im linken Chororatorium der Pöstlingbergkirche zu und hält überdies eine Zusammenarbeit zwischen dem Welser Meister und Martin Altomonte bei den Ausmalungen der Prunerstiftskirche und der Johannes-Nepomuk-Kapelle in der Stadtpfarrkirche (beide um 1737/38) für möglich¹¹⁸⁾. Es fällt mir schwer, dazu Stellung zu nehmen. Die Fresken sind großenteils durch Restaurierungen verdorben und in einigen Partien sicher weitgehend ergänzt; auch müßte die Frage der Händescheidung zwischen Martin und Bartolomeo Altomonte zuerst beantwortet sein, ehe das Problem der eventuellen Beteiligung Heindls mit einiger Erfolgssicht aufgegriffen werden könnte.

VII. DIE SPÄTEN WERKE

Bei einem Hostienfrevel, der sich 1337 in Deggendorf — einer Stadt unweit der Klöster Niederaltaich und Metten — ereignet hatte, soll aus dem mißhandelten eucharistischen Leib Christi Blut geflossen sein¹¹⁹⁾. Eine dieser Hl. Blut-Reliquien gelangte um 1730 in den Besitz des Priors von

¹¹⁶⁾ J. Schmidt, Linzer Kunstchronik, Bd. 1, Linz 1951, S. 109; Bd. 3, Linz 1952, S. 213.

¹¹⁷⁾ Die Legende erzählt von einem Pilger, der auf der Fahrt ins Heilige Land erkrankt war, sich als Eremit bei der Quelle niederließ und nach Genuß des Wassers wieder gesund wurde. H. Kreczi, Linz — Stadt an der Donau, Linz 1951, S. 154, Nr. 358.

¹¹⁸⁾ J. Schmidt, a. a. O., Bd. 1, S. 76, 108 f.; Bd. 3, S. 213 ff.

¹¹⁹⁾ J. Sartorius, Memoria mirabilium Dei, d. i. von dem Hochwürdigen Sakrament des wahren Fronleichnam Christi, so Anno 1337 zu Deckendorf von den Juden traktiret, Ingolstadt 1604. — B. Braumann Müller - W. Fink, Geschichtliche Nachrichten über die Hl. Hostien in der Grabkirche zu Deggendorf, Deggendorf 1953, S. 8 u. 13 f.

Kremsmünster, P. Rupert Langpartner, der 1739 die Filialpfarre St. Georg in Pfarrkirchen bei Bad Hall übertragen erhielt und kurz darauf mit dem Umbau des dortigen Gotteshauses begann¹²⁰⁾. Die wunderbare Heilkraft des Brunnens von Bad Hall sollte durch die Errichtung einer Wallfahrtstätte zum Hl. Blut Christi eine vertiefte religiöse Ausdeutung erfahren, nachdem hier bereits seit dem 14. Jahrhundert der sel. Briccius als Nebenpatron und Schutzheiliger der Blutkranken verehrt worden ist¹²¹⁾. Nach wechselvollem Baufortgang war die neue dreischiffige Kirche 1748 — zwei Jahre nach dem Tod P. Ruperts — soweit hergestellt, daß Heindl mit der Ausmalung sämtlicher Gewölbe beginnen konnte¹²²⁾.

In 14 Bildfeldern breitet sich ein Programm aus, das in vielfach variierten theologisch-allegorischen Bezügen um das eucharistische Geheimnis des Heiligsten Blutes und um die Wunderkraft seiner sichtbaren Gestalt in der verehrten Reliquie kreist. Der Urheber dieses gelehrten Konzeptes ist unbekannt. Es wäre denkbar, daß die Bilderzyklen noch von P. Rupert Langpartner inhaltlich festgelegt worden sind. Aber der Spielraum für solche Vermutungen ist weitaus größer, da der damals regierende Abt von Kremsmünster selbst ein Kind der Pfarrkirchner Gegend war und daher mit besonderer Anteilnahme Bau und Ausstattung betreute; auch Langpartners Nachfolger, P. Karl Prugger, der sich tatkräftig für die Vollendung eingesetzt hat, stammte von hier und käme als Konzeptor in Frage. Eine anekdotische Überlieferung erzählt von ihm, er habe deshalb die Ausmalung im Westen des Langhauses beginnen lassen, damit im Falle seines vorzeitigen Todes der Nachfolger gezwungen sei, für die Fertigstellung der Arbeiten Sorge zu tragen¹²³⁾.

¹²⁰⁾ A. Steininger - K. Neuhuber, Die Kirche in Pfarrkirchen bei Bad Hall in Geschichte und Kunst, 2. veränd. Aufl. (hrsg. v. K. Hochhuber), Linz 1946, S. 12 u. 19 ff.

¹²¹⁾ A. Steininger - K. Neuhuber, a. a. O., S. 12. — Nach der Legende ist der byzantinische Feldherr Briccius 914 mit einer Hl. Blut-Reliquie Kaiser Konstantins VIII. im oberen Mölltal am Großglockner einer Schneelawine zum Opfer gefallen; die kostbare Reliquie wurde jedoch aufgefunden und begründete in der Admonter Propstei St. Vinzenz am Großglockner die Wallfahrt „Zum Hl. Blut“. Obwohl die liturgische Verehrung weder der Reliquie noch des sel. Briccius jemals offiziell anerkannt worden ist, entstand noch 1707 in dieser Kirche ein Freskenzyklus mit Briccius-Darstellungen, der dann aber übermalt wurde (1913 wieder freigelegt; vgl. M. Hartig, Die Pfarrkirche Heiligenblut am Großglockner, Kl. Kirchenführer Schnell & Steiner Nr. S 328/329, München 1938, S. 2 f., 13). Es ist daher anzunehmen, daß die bestehenden Unklarheiten um den nicht kanonisierten, wiewohl in Österreich mehrfach verehrten Briccius (s. Heindls Seitenaltargemälde in Weitersfelden; S. 103!) die Festigung des Pfarrkirchner Hl.-Blut-Kultes durch die erzbischöflich bestätigte Deggendorfer Reliquie nahegelegt haben, denn bezeichnenderweise fehlt in dem reich ausgesponnenen Freskenprogramm von 1748 jeder Hinweis auf den Nebenpatron Briccius und dessen Hl.-Blut-Legende.

¹²²⁾ F. Wimmer - K. Hochhuber, Die Bilder der Pfarrkirche Pfarrkirchen bei Bad Hall, Linz o. J. (ca. 1946), S. 6.

¹²³⁾ Anlaß zu dieser Tradition gab wahrscheinlich die im Fresko über der Orgelempore befindliche Inschrift: *Anno 1747 / Unter Ihro Exzellenz Alexander Fixmilner / Abtten*

Die Hängekuppeln des Gewölbes sind bis in die Zwickelspitzen hinab von Heindls Fresken ausgefüllt; dem Stukkateur blieb lediglich die Dekoration der Gurtbogen und die Wandgliederung überlassen. In den Bildfeldern des Langhauses paaren sich jeweils zwei inhaltlich aufeinander bezogene Szenen, und zwar dergestalt, daß die alttestamentliche Darstellung als das präfigurative Thema der irdischen Zone verbunden ist, während das christologische Motiv visionär die Wolkenregion des Himmels erfüllt¹²⁴⁾.

Im Mittelschiff (von Westen nach Osten):

Die feierliche Besiegelung des Gesetzes im Alten Bund: Moses besprengt die Israeliten mit dem Blut der Opfertiere.

Exod. 24, 7—8.

Vgl. dazu Hebr. 9, 13—14: „Denn wenn schon das Blut von Böcken und Stieren und die Asche einer Kuh, mit der man die Verunreinigten besprengt, Heiligung zu leiblicher Reinheit bewirkt, um wieviel mehr wird da das Blut Christi, der kraft ewigen Geistes sich selbst als ein fehlerloses Opfer Gott dargebracht hat, unser Gewissen von toten Werken reinigen, damit wir dem lebendigen Gott dienen.“

Melchisedech, Sacerdos Dei altissimi und Vorbild des neutestamentlichen Hohepriesters Christus (vgl. Ps. 109, 4), opfert bei der Begegnung mit dem Patriarchen Abraham Brot und Wein (Abb. 40).

Gen. 14, 18—20.

Das Blutopfer des Erlösers als Vollzug der Gnade im Neuen Bund: Christus an der Martersäule, von Propheten, Aposteln und Heiligen demütig verehrt.

Ecclesia mit Papstkreuz und Tiara hält eine Monstranz mit der Hostie (Sinnbild der katholischen Kirche als der Hüterin des Leibes und Blutes Christi im Hl. Altarsakrament); neben ihr die weibliche Personifikation der Pfarrkirche mit der Reliquie des Hl. Blutes.

Vgl. dazu Hebr. 10, 1: „Denn weil das (mosaische) Gesetz nur das schattenhafte Abbild der zukünftigen Heilsgüter darbietet, nicht aber die Gestalt der Dinge selbst, so ist es nimmermehr imstande, alljährlich durch dieselben Opfer, die man immer wieder bringt, die an den Opfern Teilnehmenden zur Vollendung zu bringen.“

Passah-Mahl. An den mit dem Blute des Osterlammes gekennzeichneten Häusern der Israeliten geht der Strafengel Gottes mit gezücktem Schwert vorbei.

Exod. 12, 21—28.

Die Pfarrkirche, über der die Monstranz mit der Reliquie des Hl. Blutes schwebt. Der Strafengel Gottes steckt sein Schwert zurück.

Vgl. dazu die Mahnungen zur Treue im gemeinsamen Glauben an die Erlösungskraft des Blutopfers Christi (Hebr. 10, 19—25) nach dem Beispiel der Israeliten, die durch ihren Glauben vom Würgengel verschont blieben (Hebr. 11, 28).

zu Kremsmünster / Zugleich deren beden Pfarrherren Rupert Langbardner / und Carolus Pruggberger ist dieses Gotteshaus erbaut worden. Vgl. F. Wimmer - K. Hochhuber, a. a. O., S. 5 u. 23.

¹²⁴⁾ Die ikonographische Bestimmung der einzelnen Bildfelder konnte im wesentlichen der Beschreibung bei F. Wimmer - K. Hochhuber, a. a. O., S. 7 ff., folgen, wobei bemerkt werden muß, daß die in den Fresken selbst befindlichen Hinweise auf Bibelstellen nicht immer exakt den Bildinhalt treffen. Beispiel: Zur Darstellung Samsons, der Wasser aus dem Kinnbacken des Esels schlürft, wird mit „Jud. XV: 15“ der unmittelbar vorangehende Sieg über die Philister zitiert. Ob es sich dabei um Eingriffe gelegentlich der Ende des vorigen Jahrhunderts durchgeföhrten Restauration handelt, wage ich nicht zu entscheiden.

Ausgehend von der Verbildlichung der Blutzeugenschaft Jesu als des Begründers der christ-katholischen Kirche, leitet der Mittelschiffzyklus über zur Lokal-Allegorie des Pfarrkirchner Gotteshauses im Fresko vor dem Chorbogen. Damit wird ein west-ost-gerichtetes Ablesen der Bildpredigt nahegelegt; die Szenen aus dem Alten Bund, die in sich keine logische Abfolge erkennen lassen, sind nur aus der Zuordnung zu diesem tragenden Zyklus zu verstehen, dessen Leitgedanken im Hebräerbrief wurzeln.

Die begleitenden Gemälde in den Seitenschiffwölbungen bieten in freier Auswahl und Reihung ganz ähnlich komponierte Sinnbilder der Heilswirkung des Hl. Blutes.

Im nördlichen Seitenschiff (von Westen nach Osten):

Der Prophet Elisaeus reinigt auf wunderbare Weise das Wasser des Brunnens von Jericho.

4. Reg. 2, 19—22.

Moses schlägt Wasser aus dem Felsen und stärkt damit die von der Wüstenwanderung ermatteten Israeliten.

Exod. 17, 5—6.

Gideon erkennt an der Art des Trinkens die von Gott erwählten 300 Krieger seines Heeres.

Jud. 7, 5—7.

Christus, in einem großen Taubrunnen stehend, heiligt durch sein Blut das in die vier Weltgegenden ausströmende Taufwasser.

Christus an der Martersäule überreicht Ecclesia ein Gefäß mit seinem Blute zur Ausspendung an die nach ihm Dürstenden.

Zwei Auserwählte, die das zu Boden strömende Blut Christi in Demut trinken.

Im südlichen Seitenschiff (von Westen nach Osten):

Boten überreichen Jakob den blutigen Rock seines Sohnes.

Gen. 37, 31—34.

Gott stillt Samsons Durst nach dem Kampf gegen die Philister mit Wasser aus dem Eselsknochen.

Jud. 15, 18—19.

Aaron verwandelt auf Gottes Geheiß vor den Augen des Pharao das Nilwasser in Blut.

Exod. 7, 20—21.

Engel bringen den blutigen Rock Christi zu Gottvater; darunter die Geißelsäule mit der Inschrift FUSUS AB AGNO.

Das Blut Christi, das von den Marterwerkzeugen in eine Schale tropft, stärkt die dürstenden Schäflein aus der Herde der Gläubigen.

Die Reliquie (das aus konsekrierten Hostien gequollene Blut Christi) wird von Engeln verehrt.

Alle diese Gegenüberstellungen folgen im Prinzip dem herkömmlichen typologischen Schema, doch tritt der alttestamentlichen Präfiguration häufig eine neu erdachte religiöse Allegorie als Typus der Erfüllung zur Seite. Ausnahmen bilden die drei Gewölbefresken unter der Orgelempore, wo nur Szenen aus den Evangelienberichten dargestellt sind: Christus heilt die Kranken nach Luc. 6, 17—19 (Mitte), der barmherzige Samariter nach Luc. 10, 30—37 (Nordseite) und der Engel des Herrn, der dem Wasser des Teiches Bethaida Heilkraft verleiht, nach Joh. 5, 2—4 (Südseite).

Alle ausgesponnenen Fäden vereinigen sich schließlich im Bildprogramm

des Altarraumes, dem liturgischen Zentrum des Gotteshauses. Das Gewölbe bot dem Maler im Anschluß an den Chorbogen noch eine Hängekuppel in voller Jochbreite und — unmittelbar über dem Sanctissimum — ein schmales querrechteckiges Tonnenfeld. Hier gelangte der Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer mit dem Untergang der pharaonischen Streitmacht zur Darstellung; das Kuppelbild (Abb. 41) über den Lünetten mit Passions-Szenen zeigt die Anbetung des blutenden Lammes durch die 24 Ältesten: *Dignus es Domine accipere librum, et aperire signacula eius; quoniam occisus es, et redemisti nos Deo in sangui tuo ex omni tribu, et lingua, et populo, et natione* (Apoc. 5, 9). Über der ringsumlaufenden Randbalustrade, wo Engel und Putti die Marterwerkzeuge vorweisen, streben in zentralperspektivischer Verkürzung vier Gruppen zu je drei Säulen empor, das himmlische Jerusalem symbolhaft andeutend (Apoc. 21, 12—14). Das Halbrund der Ältesten schließen die Schutzengel der Pfarrgemeinde mit Kirchenlaternen, Opferschalen und Weihrauchkesseln zum vollen Kreis; sie stimmen die Bitt- und Dankgebete ihrer Schützlinge dem Lobgesang der apokalyptischen Ratsversammlung ein.

Die benachbarte Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer scheint zunächst isoliert zu stehen; nach der geläufigen typologischen Interpretation¹²⁵⁾ müßte man einen den sakralen Sinngehalt hervorkehrenden Bezug zum Hochaltar vermuten. Aber schon der Offenbarungstext Apoc. 21, 6—8 legt eine gedankliche Verknüpfung des Bildes mit dem Kuppelfresco nahe: Unmittelbar auf die große Selbstproklamation Gottes folgt die Verheißung des seligmachenden Lebenswassers (*de fonte aquae vitae* — seit je eine Metapher auf das Blut Christi) und die Androhung des ewigen Todes in den Fluten brennenden Schwefels (*in stagno ardenti igne et sulphure*). Und auch im österlichen Vesperhymnus wird das geopferte Lamm Gottes mit dem Geschehen am Roten Meer in Verbindung gebracht: *Ad regias Agni dapes, stolis amicti candidis, post transitum Marii Rubri, Christo canamus Principi.*

Deutlich prägt sich der Stil der Jahrhundertmitte in Heindls Fresken aus. Die Figuren sind kleiner geworden, der Bildraum ist tiefer und öffnet — vor allem im Landschaftlichen — weite Fernblicke. Das Melchisedech-Opfer, das der Maler seit Niederaltaich (Abb. 25) mehrmals gestaltet hat und dem er in der Spitaler Sakristei 1734 ein Höchstmaß an dramatischer Dichte zu geben wußte, bekundet in der Pfarrkirchner Darstellung (Abb. 40)

¹²⁵⁾ Als eines der ältesten typologischen Themen galt das Wunder des Meerdurchzuges vor allem als Präfiguration der Taufe: Wie das Wasser des Roten Meeres den (Alten) Bund zwischen Gott und Israel bezeugt hat, so bekräftigt das Taufwasser den zwischen Gott und dem Täufling geschlossenen (Neuen) Bund; und wie die Israeliten durch die Fluten von ihren Widersachern befreit worden sind, so erlöst das Taufwasser den Täufling von der Erbsünde. Vgl. dazu K. A. Wirth im Reallexikon z. Dt. Kunstgesch., Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 628 ff.

die Neigung zur gelösteren Komposition, während der Motivschatz fast derselbe blieb. Auch der Hang zur Verfilzung der Formen ist unvermindert spürbar, aber die Figurenkulisse erscheint jetzt aufgelockert in einzelne oft unklar konturierte Gruppen. Der dunstverhangene Tempelberg von Jerusalem lässt den Blick nach rechts über die Köpfe der Menge hinweg in die Ferne entweichen, ganz ähnlich dem Fresko des Meerdurchzuges, wo die um Moses gescharten Israeliten dicht gedrängt das linke Bilddrittel ausfüllen, während die in den Wogen versinkenden Ägypter weit entrückt sind.

In der Auffassung der gemalten Architektur wird ebenfalls ein letzter Wandel deutlich. Die zwölf Säulen der Presbyteriumkuppel (Abb. 41), hinter denen sich eine Umgangshalle blaß abzeichnet, werden nicht mehr als Stützen eines Scheinraumes illusionistisch wirksam, sondern sind vor allem Bedeutungsträger: Symbol des himmlischen Jerusalem. Erst in dieser unwirklichen Funktion konnte Heindl ihnen jene einfache Form zurückgeben, von der er in Passau ausgegangen war (Abb. 21) und die ihm später nie mehr genügt hatte, als es galt, selbst das Gebaute noch der lebendig bewegten Gebärde zu unterwerfen.

Die Hängezwickel, die in Spital ein heiteres Potpourri architektonischer Motive aufwiesen, sind hier zum Tummelplatz grotesker Mischbildungen aus ornamentalen, figürlichen und szenischen Darstellungen geworden. Stumpfem Blattwerk entwachsen verschraubte Karyatidenleiber, darüber wieder magere Rocailleschwünge, deren Binnenflächen en miniature mit biblischen Szenen ausgefüllt sind. Aber auch diese meisterlich hingetupften Grisaiilen können nicht darüber hinweg täuschen, daß in der Lösung des Überganges von den Zwickeln zur Kuppelfläche eine kommende Erstarrung sich ankündigt. Dasselbe Ornament, das launisch skurril über die Vorhangdraperien der Lambacher Kalvarienberg-Wandfresken flirrte (Abb. 29, 30), zerbröckelt und verdorrt in der symmetrischen Schmuckfüllung der gemalten Kartuschen beim Mittelfeld unter der Pfarrkirchner Orgelempore.

Es ist bezeichnend, daß in dieser Spätphase des Heindl'schen Lebenswerkes nun auch die Frage der Beteiligung eines selbständigen Architektur- und Ornamentmalers akut wird. 1751 erhielt das Innere der ehemals gotischen Pfarrkirche St. Stephan in Hartkirchen (Bez. Eferding) eine überraschend reiche Dekoration¹²⁶⁾. Die bauliche Barockisierung hat

¹²⁶⁾ Ausgeführt unter Pfarrer Wenzel Richter (1743—1776), dessen Vorgänger, der Vizedechant von Linz und fürstbischöfl. passauische Protonotar und Rat Johann Georg Meindl, sein gesamtes Vermögen (25.000 fl.) dieser Kirche testiert hatte. Das Patronatsrecht über die Pfarre, der bis 1784 auch der benachbarte Markt Aschach inkorporiert war, übten die dort residierenden Grafen von Harrach aus. L. C o m m e n d a , Aschach - Eferding - Waizenkirchen, Linz 1905, S. 121 f. — Grundlegend: E. H a i n i s c h , Kunstdenkmale des pol. Bez. Eferding (Heimatgaue, Bd. 13, Linz 1932, S. 46 ff., Abb. 5). — Ders., Denkmale der bildenden Kunst, der Geschichte und der Kultur im pol. Bez. Eferding, Linz 1933, S. 88 ff., Taf. 24, 25.

wahrscheinlich der Linzer Architekt Joh. Matth. K r i n n e r durchgeführt, der 1748/49 auch die Umgestaltung des Turmes besorgte¹²⁷); die den Raum-eindruck beherrschende Ausmalung wurde unserem Welser Meister und Matthias D o l l i c h e r anvertraut. Das Kirchenrechnungsbuch v. J. 1751 verzeichnet eine Zahlung von 200 fl. an *Herrn Wolfgang Andreas Heindl Burgern und Mallern in der Landesfürstl. Statt Wels, auf die in dem gottshauß Hartkürchen angefangenen Mallerey*; weitere 250 fl. sind *Dem Anderen Maller Herrn Matthias Dollicher wohnhaft in Linz gleichfahls auf seiner in dem gottshauß Hartkürchen verrichteten Mallerey* ausgefolgt worden. Beide Meister erhielten im folgenden Jahre noch eine Nachzahlung¹²⁸).

Das fünfjochige Hauptschiff, von einer gedrückten Stichkappentonne überwölbt, empfängt den Eintretenden in heller Weiträumigkeit, während das Presbyterium durch zwei schmale Seitenfenster nur matt erleuchtet wird. Begünstigt von diesem Dämmerlicht gewinnt die im Halbrund des Chorschusses einen prächtigen Altarbau vortäuschende Wandmalerei suggestiven Realitätswert. Auf hohen Sockeln scheinen sich schlanke Säulenpaare zu erheben, die über einem verkröpften Gesims von doppelstöckigen gesprengten Segmentgiebeln bekrönt werden. Beiderseits zwischen den Säulen verriegeln gemalte Standfiguren der Apostel Petrus und Paulus den offenen Durchblick auf die schräge Hintergrundkulisse pilasterbesetzter Pfeiler. Umfangen von dieser illusionistischen Architektur-Retabel steht der klassizistische Tabernakel auf einem Marmor-Unterbau frei im Raum, überragt von dem in die Mitte der Rückwand eingelassenen Ölgemälde der Steinigung des hl. Stephan, der den Himmel offen und Christus winken sieht. Die zwei gemalten Giebelbekrönungen, auf denen sich die Personifikationen der vier Kardinaltugenden Prudentia, Justitia, Temperantia und Fortitudo niedergelassen haben, sowie die von Putti gehaltenen Ovalmedaillons mit Bildern der Predigt und Marter des Heiligen lenken den Blick in die Wölzone (Abb. 44), wo Gottvater über der Weltkugel und schwebende Engel mit Palmzweigen und Weihrauchgefäßen die Einkehr des ersten Märtyrers aus dem Neuen Bund erwarten.

Durch einen Gurtbogen getrennt, schließt sich im Westteil des Presbyteriumgewölbes ein allegorisches Fresko an, das die Verherrlichung der vom Heiligen Geist erfüllten leidenden, streitenden und triumphierenden Kirche darstellt (Abb. 44). Ecclesia — angetan mit päpstlichen Gewändern, am Haupt die Tiara, in der Rechten den Kelch mit der Hostie, im Schoß das Buch der hl. Lehre — thront neben einem das Hartkirchner Gotteshaus repräsentierenden Modell, während rechts ein Posaunenengel den Wappenschild des hl. Stephan mit den Zeichen seines Märtyrertodes (Steine) enthüllt.

¹²⁷⁾ Dehio - Ginhart, a. a. O. (s. Anm. 36), S. 61.

¹²⁸⁾ Pfarrarchiv Hartkirchen, Kirchenrechnungen 1751, Nr. 42—43, und 1752, Nr. 39 bis 41. Abschriften dieser Belege stellte mir Hochw. Herr Kaplan Johann D o p l e r, Hartkirchen, in dankenswertem Entgegenkommen zur Verfügung.

Die Engel der Pfarrgemeinde eilen mit Kirchenlaternen herbei, andere bezwingen mit dem dreifachen Kreuz des Papstes und den Symbolen des Glaubens (Kerze und Schlüssel) die lasterhaften Ausgeburten des Bösen. In der seitlichen Anstiegzone der Wölbung begleiten scheinarchitektonische Gliederungsmotive mit den Sitzfiguren der vier Evangelisten das Gemälde, dessen strenge Rahmung ihm einen mehr irrealen Charakter sichert gegenüber der ganz auf Augentrug bedachten illusionistischen Gestaltung der Chorschlußmalerei, die den Einbruch des Überirdischen als lebendige Wirklichkeit vortäuscht. Daß dem gesamten Programm aber ein einheitliches Konzept zugrundeliegt, beweist das auf Altarbild, Gottvater-Fresco und Ecclesia-Allegorie verteilte Erscheinen der Trinität. Der sinnreiche Hinweis auf die Wandlung des Christenhassers Saulus (dargestellt im Altarbild rechts unten, wie er — nach dem Bericht der Legenda aurea — die Gewänder der falschen Zeugen hält, damit diese Stephanus ungehindert steinigen können!) zum Heidenapostel Paulus (dargestellt in gleicher Höhe rechts daneben als gemalte Altarplastik zwischen den Säulen) bekundet noch im Detail diese inhaltliche Zusammengehörigkeit.

Die gemalte Dekoration der Schiffswölbung beschränkt sich fast völlig auf ornamentale und architektonische Elemente; nur im westlichen der fünf Joche ist über der Orgelempore ein Engelkonzert zu Ehren der göttlichen Trinität dargestellt. Die drei mittleren Gewölbefelder weisen kassettierte tambourlose Scheinkuppeln auf, die zentralperspektivisch konstruiert wurden. Gurtbogen- und Stichkappenflächen sind mit stukkaturartigen Schmuckmotiven gefüllt. Bedauerlich, daß die auf eine „Renovation“ des späten 19. Jahrhunderts zurückgehende Verfälschung der Farben durch olivgrüne und rostbraune Tönungen noch nicht korrigiert werden konnte.

Die für Hartkirchen gesicherte Zusammenarbeit Heindls mit einem Ornamentmaler setzt eine von Italienern begründete Spezialisten-Tradition fort, die sich in Oberösterreich schon seit dem frühen 18. Jahrhundert nachweisen läßt: wohl zuerst in der Dreifaltigkeitskirche zu Stadl-Paura bei Lambach mit Carlo Carbone und Francesco Messenta (Entwürfe 1718), dann im Kaisersaal des Stiftes St. Florian mit Bartolomeo Altomonte und dem Bolognesen Hippolito Sconzani (1723—1724). Auch heimische Freskanten trifft man schon bald gemeinsam mit italienischen Perspektiv-Virtuosen tätig, wie etwa den begabten Johann Michael Rottmayr und Gaetano Fanti, die in Melk (Stiftskirche, 1716), Wien (Karlskirche, 1725 bis 1730) und Klosterneuburg (Stiftskirche, 1729) zusammenarbeiteten; dasselbe taten der Welser Maler Johann Georg Abfalterer und Messenta in der Mariahilfkirche bei Lambach (1720). Heindl, der in seinen Frühwerken Pozzos Theorien selbst eingehend erprobt hat, bediente sich erst spät eines solchen Spezialisten — spät genug jedenfalls, um jetzt auch einen Landsmann finden zu können, der in dieser Kunst bewandert war.

Nur wenig weiß die bisherige Lokalforschung über Matthias Döll-

licher zu berichten. Etwa gleichzeitig mit Hartkirchen dekorierte dieser Meister die zugehörige Filialkirche Hilkering und die Wände des Mineralienkabinetts im Stift St. Florian; 1768 war er neben Bartolomeo Altomonte in der Elisabethinenkirche zu Linz und 1781 noch einmal für St. Florian tätig. Eine Reihe weiterer Werke, deren Datierung schwankt, werden ihm zugeschrieben¹²⁹⁾. Vermutlich ist er ein Glied der weitverzweigten Künstlerfamilie Dallinger (auch Dällicher!), die sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hauptsächlich in Linz nachweisen lässt und deren erste Vertreter das Malerhandwerk bei Dionysius Paur in Kremsmünster erlernt hatten¹³⁰⁾. Ein Vergleich der Hartkirchner Ausmalung mit jener in Hilkering und St. Florian lässt die Anteilscheidung zwischen Heindl und Matthias Dollicher als kein schwieriges Problem erscheinen. Denn es wird sofort deutlich, daß Dollicher gar kein Architekturillusionist etwa in der Art des Perspektiv-Routiniers Messenta war, sondern fast ausschließlich ornamental dekorierte; vereinzelte Gliederungselemente beschränken sich auf dünnes Rahmenwerk unter reichlicher Verwendung von Vasen, Muschelformen und Voluten, während die flächenfüllenden Motive aus teigig zäher Rocaille mit Akanthus- und Bandelwerkreminiszenzen entwickelt sind, oft auf punktiertem Grunde stehend. Mit der Manier des Domenico Francia, der 1750 die Chorwand der St. Florianer Stiftskirche in ganz ähnlicher Weise bemalt hat, erweist sich Dollicher also engstens vertraut. Aber nur zögernd kann man ihm die Scheinkuppeln im Hartkirchner Langhaus zubilligen und ganz sicher nicht die gesamte illusionistische Altarraumgestaltung, die sowohl im Figuralen wie in der großzügigen Anlage der gemalten Säulenarchitekturen Heindls Werk ist. Den zeitlich vorangehenden, im Typus nahe verwandten Monumentaldekorationen Messentas in Stadlpaura (1718—1722) und Bartolomeo Altomontes in Spital a. P. (1737) schließt diese verhaltene Komposition des Welsers sich würdig an.

W. Haindl Pinxit 1751 ist ein Freskenzyklus in dem St. Ulrich-Kirchlein signiert, das sich unweit Deggendorf auf einem gegen das Donautal vorspringenden Berg Rücken des Bayerischen Waldes erhebt¹³¹⁾. Auch diese Gemälde sind stark (wahrscheinlich mehrfach) übermalt worden, so daß die Entscheidung schwerfällt, ob man sie dem Oeuvre unseres Meisters einreihen darf oder ob man einen gleichnamigen anderen Maler hinter der inschriftlichen Bezeichnung vermuten soll. Heindl schrieb seinen Familiennamen zwar zuweilen auch mit „ai“, aber ich kenne keinen Fall, daß er den

¹²⁹⁾ J. Schmidt, Linzer Kunstchronik, Bd. 1, Linz 1951, S. 114 f.

¹³⁰⁾ Vgl. dazu: Ein Künstlergeschlecht aus Enns, Kulturnachrichten aus Oberdonau (hektographiert), Linz 1944, Nr. 8, S. 3 f. — J. Schmidt, a. a. O., S. 105, 115; Bd. 3, Linz 1952, S. 214, 216. — M. Riesenhuber, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 519 f., 584, 589. — Zu Dion. Paur: Th. Dorn, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 47.

¹³¹⁾ G. Aichinger, Das Kloster Metten und seine Umgebung, Landshut 1859, S. 192 f. — K. Gröber, a. a. O. (s. Anm. 54), S. 302.

— oft sogar alleinstehenden — zweiten Vornamen Andre(as) zugunsten des ersten völlig unterdrückt hätte. Anderseits sind mögliche Beziehungen des Welsers zu dieser Gegend freilich nicht von der Hand zu weisen, denn Niederaltaich liegt nahe und die Pfarrkirchner Ausmalung (1748) kreiste um eine Hl. Blut-Reliquie aus Deggendorf. Es sei daher der Inhalt des kleinen Bilderzyklus, der die flache Stichkappentonnen in drei bewegt gerahmten Feldern schmückt und Szenen aus der Legende des hl. Bischofs Ulrich von Augsburg darstellt, kurz notiert: Der Heilige als Jüngling vor Kaiser Otto; sein Gebet vor der siegreichen Schlacht auf dem Lechfeld; der hl. Ulrich in der Engelglorie (über dem Altar); die Verwandlung eines Fleischstückes am Freitag in einen Fisch (an der Nordwand).

Unter dem tatkräftigen Dechanten Moritz Prechensteiner ist 1712—1715 die Pfarrkirche in Hofkirchen an der Trautnach (Bezirk Grieskirchen) vom Passauer Domkapitel-Maurermeister Jakob Pawanger neu errichtet¹³²⁾ und 1728 durch den Fürstbischof konsekriert worden¹³³⁾. Als die für den Bau bereitgestellten Mittel erschöpft waren, streckte der Dechant aus seinem Vermögen 165 fl. zur Bezahlung eines ungenannten Freskanten für dessen Arbeit im Langhaus und 108 fl. für den Stukkateur vor¹³⁴⁾. Pfarrer Jakob Jos. Lengauer (1748—1763) bemühte sich um Verschönerung der Kirche; nach der Inschrift seines Grabsteines ließ er die „Gemälde“ ausführen. Das Konzept eines Briefes, den er am 19. Mai 1754 an den Köppacher Oberpfleger Johann Mayrhofer richtete, gibt Aufschluß darüber, welche Bilder gemeint sind: Lengauer schrieb, der Maler Heindl aus Wels habe sich angetragen, *um leidentlichen Preis die Fresko-gemäl teils auszubessern, teils zu erneuern*¹³⁵⁾. Die Signatur *Andre Heindl* neben Wappen und Monogramm I. L. des Pfarrherrn mit der Jahreszahl 1754 (im nördl. Seitenfresko über der Orgelempore) beweisen, daß der Welser Meister den Auftrag auch tatsächlich erhalten und ausgeführt hat¹³⁶⁾.

Das einschiffige Langhaus wird von drei flachen Hängekuppeln überwölbt, die je ein querovales Mittelfresco und zwei begleitende Seitenfelder

¹³²⁾ In der Anm. 48 zitierten Eingabe v. J. 1723 bezeichnete sich Pawanger selbst als Erbauer *des gottshauß zu Hofkürrchen an der Traitnach*. — Vgl. ferner: J. Geistberger, Die Pfarrkirche zu Hofkirchen a. d. Tr. (Die kirchliche Kunst, Bd. 11, Wien 1904, Nr. 18, S. 137). — A. Haberl, Hofkirchen a. d. Tr. (Rieder Heimatkunde, Heft 4, Ried 1911, S. 102 ff.). — G. Gugenbauer, a. a. O. (s. Anm. 31), S. 63.

¹³³⁾ M. Heuwieser, a. a. O., (s. Anm. 11), S. 14.

¹³⁴⁾ J. Oberhummer, Die Stiftungen des Pfarrers Moritz Prechensteiner in Hofkirchen und Weibern (Festschrift z. Feier d. Markterhebung [Hofkirchen a. d. Tr.], Wels 1929, S. 42).

¹³⁵⁾ Briefkonzept im Pfarrarchiv; zit. nach G. Gugenbauer, a. a. O. (s. Anm. 31), S. 64.

¹³⁶⁾ Die Signatur entdeckte F. Weiss, Die Pfarrkirche Hofkirchen a. d. Tr. (Christl. Kunstblätter, Bd. 43, Linz 1902, S. 80).

aufnehmen. Der Bilderzyklus erzählt das Leben des Täufers Johannes, beginnend im Westen der Kirche:

Südseite:	Mittelbild:	Nordseite:
Heimsuchung	Geburt	Namensgebung
Johannes in der Wüste	Predigt des Täufers	Johannes bei Herodes
Johannes im Kerker	Enthauptung	Gastmahl des Herodes

Die Chorkuppel stellt die vier abendländischen Kirchenlehrer in der Gemeinschaft des Himmels dar; die Zwickelfelder blieben den Evangelisten vorbehalten (Abb. 42, 43). En grisaille kassettiert ist die Einwölbung der Hochaltar-Apsis, in Gesimshöhe bereichert durch eine gemalte Balustrade mit Vasen und zwei Engeln; im Zenit dieser Halbkuppel der Scheinansatz einer Laterne. Die Seitenwände des Altarraumes zieren Gemälde der Auferstehung und der Erhöhung des Kreuzes.

Dreimal im Laufe eines Menschenalters ist die Kirche renoviert worden: 1839—1842, 1864 und 1907¹⁸⁷⁾. Bei der letzten Aktion übermalte der auch in der Lambacher Kalvarienbergkirche tätig gewesene Linzer Andreas Strickner sämtliche Fresken mit Leimfarben, wobei er mitunter sehr rigoros verfuhr. Bei der im Sommer 1957 von Restaurator Josef Ghezzi sorgfältig vorgenommenen Freilegung, Konservierung und Kalkkasein-Retusche des Originalbestandes stellte sich heraus, daß in der Chorkuppel größere (neu verputzte) Fehlstellen ergänzt waren und daß Strickner vor allem durch Überbetonung des Hintergrundes, insbesondere der Architekturmotive, die Gesamtwirkung der Bilder nicht un wesentlich verändert hatte¹⁸⁸⁾.

Den späteren Eingriffen in die Substanz gesellt sich als zweites Hemmnis gegen eine stilkritische Betrachtung der schon erwähnte Umstand hinzu, daß Heindl 1754 bereits vorhandene Fresken „teils auszubessern, teils zu erneuern“ hatte. Gugenbauer neigt zu der Ansicht, daß der Welser Meister selbst um 1715 diese erste Ausmalung geschafft habe; er schreibt ihm daher mit gewissen Vorbehalten auch das Hochaltargemälde zu¹⁸⁹⁾. Die technische Untersuchung der Fresken durch Restaurator Ghezzi erbrachte jedoch keine Anhaltspunkte, die als Stütze dieser Meinung gelten dürften. Zwar konnten in einigen Langhausfeldern Pentimenti festgestellt werden, wie etwa beim Kreuzstab des Täufers im Bild „Johannes in der Wüste“, aber es handelt sich dabei wohl kaum um Reste der Primärschicht, die 1754 wahrscheinlich zu nicht geringem Teil abgeschlagen worden ist. Wie weit Heindl den älteren

¹⁸⁷⁾ J. Geistberger, a. a. O., S. 138. — G. Gugenbauer, a. a. O., S. 66.

¹⁸⁸⁾ Herrn Restaurator Josef Ghezzi, Salzburg-München, bin ich für detaillierte Berichterstattung über die Ergebnisse seiner Arbeit sowie für bereitwillige Unterstützung durch Photomaterial und technische Hinweise sehr zu Dank verpflichtet.

¹⁸⁹⁾ G. Gugenbauer, a. a. O., S. 64 f.

Kompositionen folgte, kann also ebensowenig festgestellt werden, wie sich auf diesem Wege die Frage nach dem Meister von 1715/28 beantworten läßt. Möglich bleibt Gugenbauers Vermutung immerhin, da der Architekt Pawanger gleichzeitig mit dem Hofkirchner Bau wahrscheinlich auch in St. Nikola-Passau tätig war, wo um 1718 dann unser Welser die Fresken ausführte. Aber den schuldigen Beweis dafür könnten nur noch Archivalien liefern. Für die heute sichtbare Ausmalung bleibt jedenfalls das aktenkundlich und inschriftlich gesicherte Jahr 1754 gültig.

Einzelpartien von bestechender malerischer Raffinesse, wie etwa die drastische Figur des Henkers im Enthauptungs-Bild oder die temperamentvollen Charakterköpfe der Evangelisten (Abb. 42, 43), täuschen nicht darüber hinweg, daß die einstige Schwungkraft im kompositionellen Aufbau erlahmt ist und daß vor allem in den landschaftlichen Motiven das geheimnisvolle Fluidum der dreißiger Jahre einem derb naturalistischen Zugriff hat weichen müssen. Ob und wieweit die auffallende Vereinzelung mancher Figuren auf das ältere Vorbild zurückzuführen ist, bleibt ungewiß. Im Ganzen aber drängt sich auch hier wieder die Beobachtung auf, daß Stileigentümlichkeiten der früheren Werke erneut die Gestaltung bestimmt haben, besonders deutlich beim Vergleich der beiden Gastmahl-Gemälde in Rinchnach (1728) und Hofkirchen.

Auch das Chorkuppelfresco zeigt gewisse Anklänge an den ersten Versuch perspektivischer Raumillusion in St. Nikola (Abb. 21). Damals hatte Heindl nach Pozzos Anweisung den Schrägeinblick voll berücksichtigt. Da ihm eine geschlossene Kuppelschale zur Verfügung stand, konnte er die gemalte Laterne aus dem wirklichen Mittelpunkt herausrücken und statt ihrer die gen Himmel schwebende Maria im scheinräumlichen Zentrum darstellen. Dieselbe Gestaltungsabsicht verrät das Hofkirchner Kuppelbild, obwohl hier eine reale Laternenöffnung (durch Bretter verdeckt) den Zenit unverrückbar vorbestimmt¹⁴⁰⁾. Dennoch hat der Maler die Kirchenväter nicht über das volle Schalenrund verteilt, sondern als geschlossene Gruppe im östlichen Blickfeld der Kuppel dargestellt; die Restfläche füllen Ansätze von Scheinarchitekturen, die nach oben hin von Wolkenschwaden mit fliegenden Putti und Engeln verdeckt werden. Damit ist die schon in Pfarrkirchen (Abb. 41) spürbare Tendenz zur Schwerpunktverlagerung innerhalb einer zentralperspektivischen Scheinkonstruktion folgerichtig zu Ende geführt.

Den letzten Auftrag empfing der 63jährige Maler wieder vom Stift Kremsmünster, in dessen Schutz und Dienst er seine Künstlerlaufbahn ange treten hatte. Dem bauverständigen P. Simon Tempelmann, der schon bei Errichtung des Pfarrkirchner Gotteshauses tätig war, ist 1748 die Filial-

¹⁴⁰⁾ Diese *Rundille* wurde bei der Restauration 1842 mit Putti und Wolken neu bemalt. G. G u g e n b a u e r, a. a. O., S. 66.

pfarre St. Stephan in Kirchberg bei Kremsmünster übertragen und 1750 aus seiner Heimatstadt Prag eine Johannes v. Nepomuk-Reliquie geschenkt worden. Dies veranlaßte ihn 1735—1754 zu einer Umgestaltung der gotischen Kirche¹⁴¹⁾. Ob Heindl schon 1754, also in unmittelbarem Anschluß an Hofkirchen, mit der Arbeit begonnen hat, ist fraglich; die Ausführung des Auftrages wird wohl auch das folgende Frühjahr noch beansprucht haben¹⁴²⁾. Der gesamte Innenraum wurde 1947 unter Obhut des Bundesdenkmalamtes durch den akad. Maler Engelbert Daringer restauriert.

Die zartgliedrige Stuckdekoration der Gewölbe hat dem Maler überraschend kleine Bildflächen zugewiesen: Rocaillekartuschen für Putti mit Stephanus-Emblemen in den fünf Kappen des Chorschusses, zwei größere Gewölbefelder in den beiden Presbyteriumjochen, die über gemalten Balustraden sich dem Scheinausblick auf einen himmlischen Engelreigen öffnen, und schließlich vier auf die Mittelschiffwölbung verteilte Evangelisten-Bilder. Allen diesen Darstellungen gemeinsam ist jene innerlich spröde Glätte im Formalen, die sich stets dort einstellt, wo Gekonntes ohne Wagnis vorgetragen wird. Und ebenso spricht aus der Wahl der Bildthemen ein spürbares Ermüden der Erfindungslust: War schon im Freskenprogramm des Hofkirchner Langhauses die hintergründige Vielschichtigkeit typologisch-allegorischer Bezüge abgelöst worden von einer biederer, das Geschehen einfach zyklisch vergegenwärtigenden Erzählweise, so zielt die Absicht des Kirchberger Konzeptors in erster Linie nur noch auf den dekorativen Reiz, den die gefällige Reihe der inhaltlich geläufigen Motive auslöst. Der allgemeine Rückgang exegetischen Bemühens um die Jahrhundertmitte findet in der ikonologischen Problemlosigkeit deutlichen Widerhall.

Das Gewölbe der Nord-Seitenkapelle, die der Muttergottes von Einsiedeln gewidmet ist, schmückt Heindls Fresko der „Engelweihe“. Die dargestellte offene Säulenhalle wiederholt das Architektschema der Welser Rathaus-Gemälde (Abb. 38, 39), die Prozession aber bleibt additiv und flächig dem Vordergrund der Bildbühne verhaftet. In der südlichen Kapelle, wo die Prager Reliquie verehrt wird, ist die „Verherrlichung der Zunge des heiligen Johannes v. Nepomuk“ nicht al fresco gemalt, sondern als Stuckrelief dargestellt, wofür Meister Remele 1755 bezahlt wurde¹⁴³⁾. Da auch in den Seitenschiffgewölben Bildfelder leer blieben, muß man annehmen, daß Heindl die Ausmalung nicht mehr vollendet hat.

¹⁴¹⁾ Th. Dorn, a. a. O. (s. Anm. 7), S. 74.

¹⁴²⁾ P. Marianus Pachmayr, *Historico-cronologica series abbatum et religiosorum monasterii Cremifanensis* O. S. P. B., tom. IV, p. 702, führt die Ausstattungskünstler nicht namentlich an: *Ao. 1753 et 1754 aedificium basilicae in Kirchberg, Gothicum antea, bodierno gustui aptavit, duobus sacellis auxit, tectorio opere, statuis, aris etc. ad delicias usque distinxit*. Leider verschweigt der bestinformierte Kenner der Stifts-Baugeschichte, Th. Dorn (a. a. O., S. 74), auch in diesem Falle wieder die von ihm benützte Quelle. — Vgl. Anm. 101.

¹⁴³⁾ Th. Dorn, a. a. O., S. 74, Anm. 38.

VIII. DER FRESKOMALER WOLFGANG ANDREAS HEINDL

Während 1757 der *kais. Königl. Hof- und Kammermaler Daniel de Gran* in der Gruft der St. Pöltener Domkirche mit *ganzem Conduct* beigesetzt wurde¹⁴⁴⁾, trug man in Wels den nur ein Jahr älteren *Bürgerlichen Maller* Heindl zu Grabe. Es ist nicht allein ein Rangunterschied, der die beiden durch ihre Lebensdaten so eng verbundenen Meister voneinander trennt. Die Spannweite der künstlerischen Aussage dieser Maler-generation umfängt Gegensätze, die über alles Individuell-Differenzierte hinaus die doppelte Wurzel der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts bloßlegen: Wie Gran die akademisch gepflegte Sprache der Künstleraristokratie seiner Zeit beherrschte, so dichtete und sang Heindl unbekümmert im angestammten Dialekt seiner Heimat. Erst im Lebenswerk des genialen Franz Anton Maulbertsch (1724—1796), der — obwohl gebürtiger Schwabe — zu einem überragenden Interpreten österreichischer Eigenart wurde, sind diese beiden Quellbereiche untrennbar ineinandergeflossen und haben nach der Jahrhundertmitte die glanzvolle Epoche der deutschen Großmalerei im Südostraum des alten Kaiserreiches vollendet¹⁴⁵⁾.

Otto Benesch, dem die Maulbertsch-Forschung entscheidende Impulse verdankt, betonte erst vor kurzem erneut und nachdrücklich diese folkloristisch gefärbte Komponente im Stil des großen Meisters: *Durch die Entwicklung einer bis zum Visionären ausdrucksstarken Kunst hat Maulbertsch zugleich das Erbe deutscher und österreichischer Spätgotik, wie es in der Tradition der Volkskunst und abseitiger, provinzieller Stilströmungen ununterbrochen lebendig war, zu neuer Geltung gebracht*¹⁴⁶⁾. . . . *Das ist eine Beziehung, die nicht wie die zu Venedig und Holland durch konkrete Beispiele belegt werden kann, sondern wo es sich um einen in der Tiefe des Wesenhaften sich abspielenden, aber um so bedeutungsvolleren historischen Prozeß handelt*¹⁴⁷⁾.

In Heindls Fresken sammeln sich diese Glimmfäden bodenständiger Formkraft; als Exponent der provinziellen Unterströmung des österreichischen Barock hat der Welser „Bürgerliche Maller“ das breite Einstrahlen des Volkstümlichen in die hohe Kunstsprache unmittelbar vorbereitet. Schon im Passauer Erstlingswerk (Abb. 21) waren Marienszenen von unbestimmbarem Wirklichkeitswert in den dunklen Wölfeldern der Scheinkuppel aufgetaucht, geheimnisvoll herbeigerufen durch die „reale“ Existenz der

¹⁴⁴⁾ O. Benesch - K. Gutkäs - E. Knab, *Daniel Gran 1694—1757*, Katalog der Gedächtnisausstellung in der Albertina, Wien 1957, S. 5 u. 11.

¹⁴⁵⁾ H. Tintelnot, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 198 ff. — H. Raschauer, *Der Stilwandel der österreichischen Malerei in der Mitte des 18. Jhs.*, Diss. Wien 1951 (Ms.).

¹⁴⁶⁾ O. Benesch, *Franz Anton Maulbertsch und die Kunst des österreichischen Barock im Jahrhundert Mozarts*, Ausstellungskatalog der Albertina, Wien 1956, S. 4.

¹⁴⁷⁾ O. Benesch, *Maulbertsch — Zu den Quellen seines malerischen Stils* (Städela-Jahrbuch, Bd. 3/4, Frankfurt a. M. 1924, S. 117 f.).

himmelwärts schwebenden Gottesmutter. Während Daniel Gran 1719/20 und Paul Troger noch 1725/28 mit fürstlichen Stipendien südwärts reisten, empfing Heindl die obligate italienische „Schulung“ nur aus zweiter und dritter Hand. Das große Presbyteriumfresko in Niederaltaich (1720; Abb. 24) — das Max Goering zu Unrecht als Kronzeugen für den Nachweis einer generellen Abhängigkeit des Welsers von Pozzo anführte¹⁴⁸⁾ — entstand bezeichnenderweise in eben jenem Jahre, da von der Münchner Regierung eine Direktive an alle kirchlichen Auftraggeber im Wittelsbacher Territorium ergangen war: man möge die Maler anweisen, sich im *Stil an die großen Maitres der Italiäner zu halten, die Gott zu wahrem Lob und Preise ihre Bilder gemalet und nicht, wie deutsche und holländische Maitres, durch allzu starke Nachahmung der Natur in grobe und gemeine Formen verfallen seyen*¹⁴⁹⁾. Unberührt von solcher Reglementierung hat Heindl schon seit 1724 seinen eigenen Weg beschritten, der zwischen der bizarren Phantastik Piazettas und dem magischen Realismus Rembrandts eine zu neuen Extremen führende Mitte hält (Abb. 28—30). Genau besehen verraten die reifen Werke, die das künstlerische Profil und die geschichtliche Position Heindls bestimmen, weniger eine Abkehr vom Vorbild Pozzo als vielmehr dessen aktive Überwindung. Denn der Welser bediente sich auch künftig desselben Mittels, das dieser Italiener ihm gegeben hatte: der gemalten Architektur. Aber das ausgeklügelte Lehrgebäude des Perspektivvirtuosen brach unter dem Zugriff des Perspektivanarchisten zusammen. Es wäre oberflächlich und verfehlt, darin nur das Straucheln mangelnden Könbens erblicken zu wollen. Michailows Theorie des „provinziellen Formtriebs“, dessen uneingeschränkte Auswirkung er in zahlreichen figürlichen Details Heindl’scher Fresken verwirklicht sieht¹⁵⁰⁾, kann ohne weiteres auf die bis an das Groteske grenzende Scheinraumgestaltung des Welsers übertragen werden¹⁵¹⁾. Genauso wie ein übersteigerter Ausdruckzwang die organische Wirklichkeit der Einzelfiguren mitunter völlig auflöst und zu energiegeladenen Massenballungen einschmilzt, so birst auch das konkrete Gefüge der dargestellten Baukörper und Räume, die oft wie von gespenstischen Kräften ineinandergeschoben, verzahnt und verschachtelt erscheinen. Diese irrationale Grundstimmung, die in Spital a. P. volltönend die Bildgestaltung beherrscht hat und noch in den verlorenen Welser Rathausfresken nachklang (Abb. 34, 36, 38, 39), ist 1750 erloschen, als eine neue Generation die Fackeln übernahm und weitertrug. Den Wendepunkt markiert Maulbertsch in der Wiener Piaristenkirche Maria Treu (1752).

¹⁴⁸⁾ M. Goering, Buchbesprechung zu: N. Michailow, Österreichische Malerei des 18. Jhs (Frankfurt a. M. 1935), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 6, Berlin 1937, S. 336.

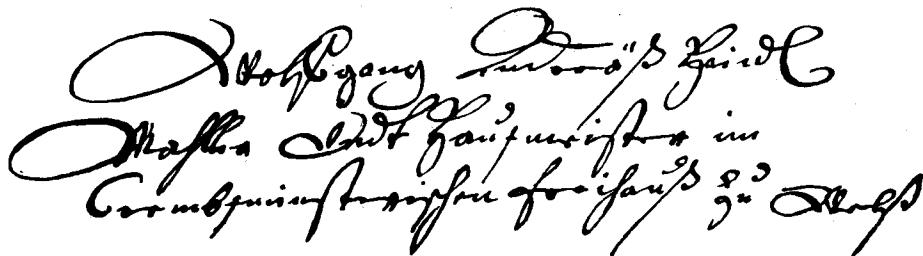
¹⁴⁹⁾ A. Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jhs in Deutschland, Wildpark-Potsdam 1929 (Handb. d. Kunsthiss.), S. 157.

¹⁵⁰⁾ N. Michailow, a. a. O. (s. Anm. 3), S. 34, 37 ff., 41 ff., Anm. 44.

¹⁵¹⁾ Vgl. dazu auch A. Strobl, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 42.

Ernst Guldān

Sucht man zu ergründen, was hinter der sichtbaren Bildwelt Heindls steht, dann wird nur Erahnbares sich zu zögernder Antwort formen können. Er war — trotz allem bisher Gesagten — kein Fanatiker. Er rebellierte, aber er tat es auf eine mehr spielerische Art. Nicht, daß es ihm an künstlerischem Ernst gemangelt hätte; er besaß nur nicht die bohrende Konsequenz des Theoretikers oder des sein eigenes Schaffen im Spiegel der Theorie Betrachtenden. Heindls beste Schöpfungen sind Feuerwerke, in denen das Glühen einer tiefwurzelnden Frömmigkeit die Freude am Rauschhaften des Daseins entzündet hat. Ist es ein Zufall, daß man gerade diesem Maler der überquellenden, ungezügten Fülle in Niederaltaich das Riesenprogramm von zweihundertzwölf Bildfeldern ausführen ließ? Damals reiste er zu jener liebenswert naiven Meisterschaft, die das unglaublich Dargestellte in den Zauber kunstvoll-dramatischen Erzählens hüllt.

A cursive handwritten signature in black ink. The first line starts with a large 'W' and ends with 'Heindl'. The second line begins with 'Maler' and ends with 'Abt Pagl'. The third line starts with 'zu' and ends with 'Lambach'.

Faksimile des eigenhändigen Namenszuges aus dem Kontrakt
vom 2. Mai 1724 mit Abt Maximilian Pagl von Lambach
über die Ausmalung der Kalvarienbergkirche

IX. ZEITTAFEL ZUM FRESKOWERK
WOLFGANG ANDREAS HEINDLS

I. Bis 1724

um 1718	Passau, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Nikola.	S. 105 ff.; Abb. 19, 21
1720—22	Niederältaich, Benediktiner-Stiftskirche St. Mauritius. 1. Ausmalungsperiode (Presbyterium, Langhaus).	S. 108 ff.; Abb. 20, 22—24
um 1723	Niederältaich, Benediktinerstift, Bibliothek (1814 abgebrochen) und Räume im Konvent (bis auf geringe Reste übertüncht).	S. 118

II. 1724 bis 1740

1724	Lambach, Kalvarienbergkirche.	S. 123 ff.; Abb. 28—30
1725 (ff.)	Kremsmünster, Benediktinerstift, Alte Prälatensakristei.	S. 128
1726—27	Niederältaich, Benediktiner-Stiftskirche St. Mauritius. 2. Ausmalungsperiode (Regularchor, Sakristei).	S. 108 ff., 112 f., 117 ff., 125 f.; Abb. 25—27
1728	Rindnach (Bez. Regen), ehem. Propsteikirche St. Johannes d. T.	S. 120 ff., 128; Abb. 31, 32
1734	Spital am Pyhrn, ehem. Kollegiatstift, Propstensakristei (später Schutzenkapelle) und Sakristei.	S. 128 ff.; Abb. 34, 36
um 1735	Wels, Stelzhamerstraße 16, Mittelsaal im 1. Stock.	S. 139 f.; Abb. 37
1737	Kremsmünster, Kalvarienbergkirche.	S. 131
1739	Kremsmünster, Benediktinerstift, Akademische Kapelle.	S. 131 ff.; Abb. 33

III. 1740 bis 1750

1740 (ff.)	Lambach, Benediktinerstift, Sommerrefektorium.	S. 133 ff.; Abb. 35
1747	Linz, Wallfahrtskapelle Maria-Tal.	S. 141
1748	Pfarrkirchen bei Bad Hall (Bez. Steyr), Pfarrkirche St. Georg (Wallfahrt zum Hl. Blut).	S. 141 ff.; Abb. 40, 41

um 1749 Wels, Rathaus, großer Saal (Deckenfresken 1894 zerstört).

IV. 1750 bis 1755

1751	Hartkirchen (Bez. Eferding), Pfarrkirche St. Stephan, Altarraum und Fresko über der Orgelempore.	S. 146 ff.; Abb. 44
(1751)	Ulrichsberg-Kirche bei Deggendorf (fraglich).	S. 149 f.
1754	Hofkirchen a. d. Trattnach (Bez. Grieskirchen), Pfarrkirche St. Johannes d. T.	S. 150 ff.; Abb. 42, 43
1754/55	Kirchberg bei Kremsmünster, Filialkirche St. Stephan.	S. 152 f.

Inhaltsverzeichnis

I. Zur Biographie Wolfgang Andreas Heindls	96
II. Die Welser Malerwerkstatt	101
III. Erstes Monumentalwerk in Passau	105
IV. Niederaltaich und Rinchnach	108
V. In oberösterreichischen Stiften	122
VI. Aufträge in Wels und Linz	139
VII. Die späten Werke	141
VIII. Der Freskomaler Wolfgang Andreas Heindl . . .	154
IX. Zeittafel	157