

MARTIN HEIGL, MATTHÄUS GÜNTHER
UND DIE PFARRKIRCHE VON GEISELHÖRING

PETER STOLL

Wer die in den 1760er Jahren erbaute und ausgestattete Stadtpfarrkirche St. Peter und Erasmus in Geiselhöring zum ersten Mal betritt, wird wohl zunächst von der ornamentalen Pracht der Stuckaturen und Altäre gefesselt, gegenüber der sich die farblich zurückhaltenden Fresken der Erbauungszeit nicht leicht behaupten können. Schließlich wird aber zumindest die das Langhaus überspannende Kreuzigung Petri allein aufgrund ihrer Abmessungen Aufmerksamkeit einfordern (Abb. 1 – 2); und wenn sich dann bei näherem Hinsehen die acht begleitenden Grisaillekartuschen mit weiteren Darstellungen aus dem Leben Petri durch recht flotte malerische Faktur auszeichnen (Abb. 3 – 6), so wird das Interesse an dieser Bilderserie weiter wachsen.

Man wird die Frage nach dem Schöpfer der Fresken stellen, und obwohl mehrere der zur Verfügung stehenden Informationsmittel (Kirchenführer, kunsttopographische Handbücher) auf diese Frage eine scheinbar klare, eigentlich keinen Spielraum für Zweifel gewährende Antwort geben und den berühmten Matthäus Günther nennen, erweist sich diese Antwort bei näherem Hinsehen als ausgesprochen problematisch. Was die vorliegenden Seiten angeht, so war die vermeintlich klare Antwort der Auftakt zu einer Serie von Überlegungen, Spekulationen und Nachforschungen, die schließlich weg führten von Matthäus Günther und hin zu seinem Kollegen Martin Heigl. Ehe freilich die Autorschaft und künstlerische Handschrift der Fresken im einzelnen diskutiert und die Neuzuschreibung begründet wird, ist es angebracht, auf die dargestellten Inhalte einzugehen.

Chronologisch beginnt die Bilderzählung des Langhauses zur Vita des Kirchenpatrons Petrus mit der südöstlichsten Kartusche (der vordersten rechten Kartusche aus Sicht des Betrachters mit Blickrichtung zum Chor), führt sodann gewissermaßen in hufeisenförmigem Bogen entlang der Kartuschen um das Hauptfeld herum bis zur nordöstlichsten Kartusche (der vordersten linken Kartusche aus Sicht des Betrachters), um dann im Hauptfeld selbst ihren monumentalen End- und Höhepunkt zu finden. Verfolgt man die Bilderzählung in diesem Sinn, so zeigen die ersten drei Kartuschen den Wunder wirkenden Petrus, die beiden folgenden den Heidenmissionar, die letzten drei schließlich den von seinen Feinden verfolgten und sich auf das Martyrium vorbereitenden Petrus, so dass die Bilderzählung der Kartuschen also unmittelbar zum Hauptfeld hinführt. Auf der ersten (südöstlichsten) Kartusche schreitet Petrus zwischen kranken Menschen hindurch, und da die rechts von ihm sich am Boden hinschleppende Frau verschattet ist, handelt es sich hier wohl um eine Darstellung von Apostelgeschichte 5,15: „Ja, man trug sogar die Kranken

auf die Gassen [von Jerusalem] und legte sie auf Betten und Tragbahnen, damit, wenn Petrus käme, wenigstens sein Schatten auf einen von ihnen falle.“¹ Die folgende Kartusche, auf der Petrus gebieterisch über einem um sich schlagenden und von seiner Begleiterin kaum zu bändigenden Mann aufragt, über dessen Kopf ein kleiner Teufel schwebt, gibt sich als Illustration des unmittelbar an das vorige Zitat anschließenden Verses 5,16 der Apostelgeschichte zu erkennen: „Es kam aber auch das Volk der umliegenden Städte in Menge nach Jerusalem und brachte Kranke und von unreinen Geistern geplagte, die alle Heilung fanden.“ Als Gegenstand der nächsten Kartusche, auf der Petrus eine halb liegende, von einem knienden Mann gestützte Frau am Handgelenk fasst (Abb. 3), nennt der Kirchenführer² die Auferweckung der Tabitha (Apostelgeschichte 9, 40 ff.); und obwohl Einzelheiten dieser vom Maler im Freien angesiedelten Szene sich nicht mit dem biblischen Bericht in Übereinstimmung bringen lassen (wo die Erweckung im Innern eines Hauses stattfindet, nachdem Petrus alle anderen aus dem Raum gewiesen hat), bietet sich keine echte Alternative zu dieser Deutung an. In der südwestlichsten Kartusche schließt sich sodann die in Apostelgeschichte 10,11ff. beschriebene Vision des Petrus an, in der er ein „Behältnis wie ein großes Linnen“ mit „alle[n] vierfüßigen und kriechenden Tiere des Himmels“ sieht und ihn eine Stimme aus dem Himmel auffordert, diese Tiere zu schlachten und zu essen (Abb. 4). Als Petrus sich mit einem Hinweis auf die Unreinheit dieser Tiere weigert, belehrt ihn die Stimme: „Was Gott rein gemacht hat, sollst du nicht unrein machen“ und deutet damit an, dass die Juden mit denen, die sie bislang für unrein hielten, Umgang pflegen dürfen, was die Möglichkeit der Missionstätigkeit bei den Heiden eröffnet. Ihre erste praktische Umsetzung erfährt diese Botschaft unmittelbar nach der Vision, als der „fromme und gottesfürchtige“, aber nicht-jüdische Hauptmann Kornelius den Apostel zu sich rufen lässt, Petrus dieser Aufforderung folgt und sowohl Kornelius als auch seine Verwandten und Freunde tauft (Apostelgeschichte 10, 1ff.). Springt der Blick von der Visions-Kartusche über das Hauptfeld zur gegenüberliegenden nordwestlichsten Kartusche, so ist dort eine Episode aus diesem in der Verbreitung des christlichen Glaubens eine neue Phase einleitenden Geschehen zu sehen, nämlich die erste Begegnung zwischen Petrus und Kornelius: „Als Petrus eintreten wollte, ging ihm Kornelius entgegen und fiel ihm in Verehrung zu Füßen“ (Apostelgeschichte 10, 25). Die nächsten beiden Kartuschen (der Blick wandert nun entlang der Nordseite des Hauptfeldes wieder zurück Richtung Osten) zeigen zunächst Petrus im Gefängnis (Abb. 5) und sodann, wie er aus dem Gefängnis befreit wird (Abb. 6); der Kirchenführer verweist hierzu auf

1 Bibelzitate nach Die Heilige Schrift. Vollständige Ausgabe nach den Grundtexten übersetzt von Prof. Dr. Vinzenz Hamp [u.a.], Aschaffenburg und Stuttgart 1974.

2 Willibald Hirsch, Martin Ortmeier, Geiselhöring, München u. Zürich 1983 (Kleine Kunstführer; 1438), 4.

Apostelgeschichte 12,4 ff.³ Nun wird dort zwar berichtet, wie König Herodes Petrus ins Gefängnis werfen lässt, was in der Tat in der ersten der genannten Kartuschen dargestellt sein könnte, doch erfolgt die anschließende Befreiung durch einen Engel, den man auf der entsprechenden Geiselhöringer Kartusche vergeblich sucht. Zumindest die Befreiung, wie sie in Geiselhöring gezeigt wird, basiert nicht auf der Apostelgeschichte, sondern auf einer anderen, u. a. in der *Legenda Aurea* festgehaltenen Überlieferung, derzufolge Petrus durch seine Beteiligung am Tod des Magiers Simon den Zorn des Kaisers Nero auf sich zog und dafür im Kerker büßen musste: „Also gab sie [die Apostel] der Kaiser [Nero] in die Hände des Paulinus ..., der tat sie in das Gefängnis des Mamertinus, unter die Hut der Ritter Processus und Martinianus. Die Ritter bekehrte Petrus zum Glauben, darum schlossen sie den Kerker auf und ließen die Apostel herausgehen.“⁴ Diese Befreiungsaktion lässt sich unschwer auch im Geiselhöringer Fresko ablesen, auf dem links von Petrus ein behelmter Mann – einer der beiden Ritter – das innerhalb der Bildanlage sehr dominante Requisit des Schlüssels hält, mit dem offenbar eben die Türe aufgeschlossen wurde, die der Mann rechts mit der Laterne für Petrus offen hält. Die letzte (nordöstlichste) der acht Kartuschen schließlich ist der häufig dargestellten ‚Quo vadis?‘-Episode gewidmet, die sich der *Legenda Aurea* zufolge kurz nach der eben erwähnten Befreiung zutrug, als Petrus dem Drängen seiner Freunde nachgegeben hatte und sich dem Zugriff Neros durch eine Flucht aus Rom zu entziehen suchte. Petrus begegnet bei dieser Gelegenheit am Stadttor dem das Kreuz tragenden Christus, dessen Worte „Ich gehe nach Rom, dass ich zum andern Mal gekreuziget werde“ ihn dazu bewegen, auch selbst dieses Los auf sich zu nehmen: „So will ich umkehren, daß ich mit dir werde gekreuzigt.“⁵

Die Erzählung der Kartuschen mündet somit unmittelbar in das große zentrale Bildfeld mit dem Martyrium Petri, ebenfalls ein nicht der Apostelgeschichte entnommenes, aber u. a. in der *Legenda Aurea* überliefertes Geschehen (Abb. 1 – 2). Gezeigt ist der Moment, in dem das Kreuz aufgerichtet wird, und zwar so, dass der Kopf des Apostels nach unten weist, wie es seinem ausdrücklichen Wunsch entsprach: „Also, da ich unwürdig bin, am Kreuze zu hängen wie mein Herr ist gegangen, so kehret das Kreuz um und kreuziget mich, das Haupt nach unten.“⁶ Darüber erscheint in einer sonnenartigen Gloriole das Dreifaltigkeitssymbol, umgeben von Engeln, die u. a. Palmzweige und Lorbeerkrone als Zeichen des Triumphes für den Märtyrer bereit halten; ein Ensemble, wie es für die himmlische Überhöhung von Heiligenmartyrien in der barocken Deckenmalerei grundsätzlich

3 Hirsch, Ortmeier, Geiselhöring (wie Anm. 2), 6.

4 Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984, 432.

5 *Legenda aurea* (wie Anm. 4), 432.

6 *Legenda aurea* (wie Anm. 4), 433.

gerne eingesetzt wird, das aber im Falle des Petrus-Martyriums zusätzlich durch die in der *Legenda Aurea* gegebene Version angeregt sein könnte, die die Präsenz von Engeln erwähnt, auch wenn diese Engel das Kreuz umstehen und Blumen überbringen: „Der Herr aber ... öffnete die Augen derer, die da weinten, und sie sahen Engel mit Kränzen von Rosen und Lilien bei Petrus am Kreuze stehen.“⁷

Ein ikonographisch besonders interessanter Aspekt des Freskos besteht darin, wie das historische Geschehen des Martyriums durch den Einsatz von Landschafts- und Architekturelementen sinnbildhaft überhöht wird; eine Eigenart, die im Kirchenführer treffend mit den folgenden Worten charakterisiert wird: „Zwar ist das römische Feldzeichen, der Legionsadler, als Zeichen der heidnischen Macht aufgerichtet, aber während auf der einen Seite der Kreuzigungsszene Ruinen römischer Architektur auf den Niedergang des Heidentums verweisen, erhebt sich auf der anderen Seite in Anspielung auf den Namen Petri auf einem starken Felsen die Kirche Gottes, in einem barocken Rundtempelchen vorgestellt.“⁸ Besonders auffällig ist es insbesondere, wie der das Bild nach rechts hin abschließenden heidnischen Architektur, den überwucherten Säulenstümpfen und dem Wehrturm (wohl Teil der Stadtmauer), am linken Bildrand pointiert das durch die Worte Christi in Matthäus 16,18 („Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen“) inspirierte Ensemble gegenübergestellt ist, der Felsen mit dem Rundbau der Kirche: Dieser Rundbau – auf den hin auch die Diagonale des gekreuzigten Petrus ausgerichtet ist – überragt das heidnische Gegenstück um einiges und bringt den Triumph des Glaubens bzw. der Kirche des weiteren sehr sinnfällig durch seine helle Farbe und den Sonnennimbus zum Ausdruck. Es ist übrigens auch dieser Rundbau, der in der irdischen Zone am deutlichsten über den vom Genre Historienbild abgesteckten Rahmen hinausgeht, denn während alle anderen eben genannten Bildelemente (Stadtmauer, Säulenstümpfe, Felsen) als Staffage angesehen werden können, die zunächst einmal die Aufgabe hat, den Schauplatz eines historischen Geschehens zu definieren, und erst in einem weiteren Schritt einen tieferen Sinn vermitteln soll, lässt sich der Rundbau nur als Sinnbild begreifen: Selbst im Rahmen einer nicht im strengen Sinn historisierenden Darstellungsweise, wie sie die süddeutschen Freskomaler bis weit ins 18. Jahrhundert hinein pflegen, wäre ein solcher Rundbau vor den Toren Jerusalems unmotiviert und befremdlich, wollte man ihn als ein Stück realer Architektur verstehen.

Wer das Langhaus in Richtung Chor durchschreitet, um dort den Freskenzyklus weiter zu verfolgen, wird zunächst enttäuscht, wurde doch das ursprüngliche Hauptfresko im Chor wohl anlässlich einer Kirchenrenovierung im Jahr 1895 durch eine spätnazareni-

7 *Legenda aurea* (wie Anm. 4), 434.

8 Hirsch, Ortmeier, Geiselhöring (wie Anm. 2), 4.

sche Neuschöpfung ersetzt, gewiss ein beachtliches Dokument religiöser Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das aber doch mit dem es umgebenden Rokoko keine wirklich befriedigende Symbiose eingeht. Das Fresko zeige, wie es der Kirchenführer etwas missverständlich formuliert, die Pfingstpredigt des hl. Petrus;⁹ missverständlich insofern, als Passagen dieses in Apostelgeschichte 2, 14ff. überlieferten Predigttextes zwar die gedankliche Konzeption des Bildes beeinflusst haben mögen, auf dem Bild aber keineswegs zu sehen ist, wie Petrus diese Predigt gerade hält. Dargestellt ist vielmehr der aus apokryphen Quellen bekannte Apostelabschied, der durch die zentrale Platzierung und den markanten, weit ausgreifenden Segensgestus des Petrus den Erfordernissen des lokalen Kirchenpatroziniums angepasst ist und der ähnlich wie das barocke Langhausfresko durch sinnbildhafte Züge über die Sphäre eines bloßen Historienbildes hinausgehoben wird: So haben sich etwa die Apostel unter dem Kreuz versammelt, über dem in den Wolken der von den Evangelistensymbolen umgebene Christus erscheint, wodurch zum Ausdruck kommt, dass es diese Glaubensinhalte sind, die die Apostel im Begriffe sind in die Welt hinauszutragen.

Da das Thema des ursprünglichen Freskos in keiner der derzeit bekannten Quellen genannt ist, wird man überlegen, ob die Übermalung in irgend einer Weise inhaltlich auf den barocken Vorgänger Bezug nimmt; und während es die stark ausgeprägte Symmetrie und Statuarik des Nazarenerbildes unwahrscheinlich machen, dass eine barocke Komposition auch nur in ihren Grundzügen beibehalten wurde, lässt sich doch nicht ausschließen, dass auch in den 1760er Jahren ein Apostelabschied mit Betonung der Rolle Petri an die Decke des Chores gemalt worden war – sicher kein in der Barockmalerei favorisiertes Thema, aber doch ein Thema, das sich hervorragend als chronologisches Bindeglied zwischen dem aus der Erbauungszeit stammenden Hochaltarbild mit der Schlüsselübergabe und den an der Langhausdecke geschilderten Ereignissen eignet, das somit also bereits zum ursprünglichen ikonographischen Konzept der Kirche hätte gehören können. Freilich erscheint es nicht zwingend notwendig, dass die Auftraggeber des 18. Jahrhunderts eine solche konsequente chronologische Ost-West-Achse im Sinn hatten, die von der Schlüsselübergabe des Hochaltars zum Martyrium am Langhausgewölbe führte: Ebenso gut mag die Chordecke ursprünglich als chronologische Fortsetzung des Langhausgewölbes eine Glorie des hl. Petrus gezeigt haben, oder eine mit lokalen Motiven (Ortsansicht, Einwohner) angereicherte Interzession des Heiligen bei der Dreifaltigkeit (beides Themen, die auch den Einbezug des zweiten Kirchenpatrons, des hl. Erasmus, erlaubt hätten); auch eine weitere Szene aus der Petrus-Vita (z. B. seine Berufung) würde man nicht kategorisch ausschließen. Immerhin erlauben die nicht nazarenisch übermalten

9 Hirsch, Ortmeier, Geiselhöring (wie Anm. 2), 6.

vier Kartuschen um das zentrale Chorbild den Rückschluss, dass auch das mittlere Bild vermutlich einen unmittelbaren Bezug zu Petrus aufwies und nicht z. B. allein dem zweiten Kirchenpatron Erasmus vorbehalten war: Die beiden östlichen Kartuschen zeigen nämlich die Insignien des Papsttums (Tiara, Papstkreuz, Schlüssel) sowie nochmals das Motiv des auf einem Felsen errichteten Rundtempels. Spezifischere Rückschlüsse ermöglichen aber weder diese noch die beiden westlichen Kartuschen mit den Symbolen der christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung (Gefäß mit aufsteigendem Weihrauch, brennendes Herz, Anker) sowie dem eucharistischen Ensemble aus einem Kelch mit Hostie und dem Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln; es sind dies letztlich Inhalte, die vielen Themen begleitend beigegeben werden könnten.

Eine besondere Note erhält die Frage nach dem Thema des Chorfreskos dadurch, dass ein Bilddokument existiert, das die Lösung in greifbare Nähe zu rücken scheint, aber sich letztlich doch nicht als aussagekräftig genug erweist. Es handelt sich dabei um eine vermutlich um 1895, also zur Zeit der Neubemalung des Chorgewölbes, entstandene Aufnahme, die einen teilweisen Einblick in den mit einem Gerüst verbauten Chor gewährt und dabei auch etwa die halbe Fläche des Deckenbildes in starker Untersicht wiedergibt (Abb. 7).¹⁰ Zwar scheint es zumindest, dass hier noch nicht die nazarenische Neuschöpfung zu sehen ist, sondern das ursprüngliche Deckenbild des 18. Jahrhunderts, doch ist von diesem wahrscheinlich bereits stark geschädigten Bild wenig zu erkennen und lässt sich gerade einmal eine Stelle bezeichnen, an der man innerhalb des abstrakten Formenspiels ein figurales Element auszumachen glaubt: Verlängert man am Gerüst gedanklich den zweiten vertikalen Balken von links nach oben, so stößt man bei entsprechender Vergrößerung des Bildes auf etwas, was man als schräg nach rechts unten blickendes bärtiges Gesicht interpretieren könnte; mit viel Phantasie mag man die Zone darunter als Gewandung der Person deuten. Insgesamt vermutet man hinter den verschiedenen Flecken und Streifen eher eine aus einem terrestrischen Streifen und dem Himmel darüber zusammengesetzte Darstellung; über vage Spekulation geht dies freilich nicht hinaus. Hilfreich für die Bestimmung des ursprünglichen Bildgegenstandes könnte es auch sein, wenn von den „Freilegungsproben“ des übermalten Freskos,¹¹ die wohl im Zuge der neuerlichen Kirchenrenovierung der 1930er Jahre vorgenommen wurden, Fotografien angefertigt worden wären; doch lassen sich solche Fotografien bislang leider nicht nachweisen.

Wendet man sich nun nach diesen ikonographischen Überlegungen der Frage nach der Identität des Malers der Geiselhöringer Fresken zu, so gibt, wie erwähnt, die Literatur

10 Ich danke Frau Veronika Görlitz vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege für die Zusammenstellung historischer Innenaufnahmen der Pfarrkirche von Geiselhöring.

11 Hirsch, Ortmeier, Geiselhöring (wie Anm 2), 6.

in der Regel eine Auskunft, derzufolge diese Identität bestens abgesichert ist; im bereits mehrfach zitierten Kirchenführer von 1983 ist etwa zu lesen: „Das Flachtonnengewölbe des Hauptschiffs nimmt ein großflächiges Fresko von Matthäus Günther ein; Kirchenrechnungen weisen es für 1765 aus.“¹² Damit war also in Geiselhöring angeblich einer der bedeutendsten süddeutschen Freskantens des 18. Jahrhunderts am Werk, eben der 1705 am Hohenpeißenberg geborene, bei Cosmas Damian Asam geschulte und 1731 in Augsburg die Meistergerechtigkeit erwerbende Matthäus Günther, dessen reiches Schaffen sich auf den altbayerischen, bayerisch-schwäbischen und tirolerischen Raum konzentriert, aber auch nach Franken und Württemberg ausgreift; ein Künstler, der in den 1760er Jahren, als das sakrale Rokoko in Geiselhöring Einzug hielt, im Zenit seines Schaffens stand, noch wenigstens 10 Jahre entfernt vom spürbaren Ermatten seiner bis weit in die 1780er Jahre währenden Spätphase; dazu ein Künstler, der auch gesellschaftlich arrivierte war, hatte er doch wenige Jahre zuvor (1762) das Amt eines katholischen Direktors der reichsstädtischen Kunstakademie in Augsburg übernommen.

Schön fügt es sich zu der die Fresken für Günther sichernden Kirchenrechnung, dass Franz Sebastian Meidinger 1790 die Kirche rühmt als „herrlich in Fresco gemalt, von Mathias [sic] Günter“,¹³ dass des weiteren Matthäus Günther auch das Altarbild des vorderen nördlichen Seitenaltars (Kreuzabnahme) sowie die 14. Station des Kreuzweges mit seinem Namen und der Jahreszahl 1765 bezeichnet hat und dass er schließlich 1764 und 1766 in zwei benachbarten Ortschaften, Sallach und Hadersbach, Kirchen freskiert hat (deren Stuck wie der in Geiselhöring Franz Xaver Feichtmayr d. J. zu verdanken ist): Archivalische Unterlagen, die Kunsttopographie des 18. Jahrhunderts und mannigfache Günthersche Spuren im Umfeld der Fresken (in einem etwas weiteren Sinne könnte man auch die 1761 entstandenen Fresken im wenige Kilometer entfernten oberpfälzischen Sünching dazu rechnen)¹⁴ ergänzen sich so zu einem an sich stimmigen Bild – in dem nur eines stört, und dies allerdings empfindlich: nämlich der Umstand, dass sich die von der ursprünglichen Ausmalung erhaltenen Fresken an der Decke der Pfarrkirche von Geiselhöring kaum mit Günthers charakteristischer Handschrift in Verbindung bringen lassen. Man mag zum Vergleich auf gesicherte Hauptwerke Günthers zurückgreifen, die

12 Hirsch, Ortmeier, Geiselhöring (wie Anm. 2), 4.

13 Franz Sebastian Meidinger, *Historische Beschreibung verschiedener Städte und Märkte der kurfürstlich pfälz-bayerischen Rentämter Landshut und Straubing ... Zweyter Theil*, Landshut 1790, 30.

14 Sämtliche dieser Ausmalungen behandelt in Karl Tyroller, *Matthäus Günthers (1705 – 1788) Tätigkeit in der Umgebung Straubings*, in: *Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung* 88 (1986), 305 – 354. Von den Geiselhöringer Fresken interessiert Tyroller nur das Hauptfresko im Langhaus: Die Langhauskartuschen werden lediglich pauschal und ohne Berücksichtigung der narrativen Struktur als „Wundertaten aus dem Leben des Titularheiligen“ benannt; die Chorkartuschen werden nicht erwähnt.

in dem auch für Geiselhöring angenommenen Jahr 1765 entstanden sind, nämlich die Fresken im Augsburger Kongregationssaal der Jesuiten und der Münchener Spital- und Klosterkirche der Elisabetherinnen; man mag die Fresken der umliegenden Jahre heranziehen, neben den genannten Sallacher und Hadersbacher Arbeiten etwa auch die in Rott am Inn (Kr. Rosenheim; Abschluss der Arbeiten 1763), Herrgottsruh in Friedberg (Kr. Aichach-Friedberg; Seitenschiffkuppel 1764) oder Aldersbach (Kr. Passau; Portenkapelle 1767); man mag zurück bis in die 1750er und nach vorne bis in die 1770er Jahre ausgreifen: Die hochgewachsenen Figuren, die großzügigen, langgestreckten Faltenwürfe der Draperien und die sich in weitgeschwungenen Kurven entwickelnde Komposition, all diese Merkmale von Günthers Reifestil sucht man in Geiselhöring vergebens, wo unerachtet aller Qualitäten die heiligen Geschehnisse doch in einem weniger eleganten, dafür vielleicht etwas kraftvolleren Idiom vorgetragen werden.

Dass Günther, dessen Handschrift noch in schwächeren Werken in aller Regel gut erkennbar ist, in Geiselhöring plötzlich und überraschend von dieser Handschrift signifikant abgewichen sein sollte, ist ebenso unwahrscheinlich, wie dass er den Geiselhöringer Auftrag gewissermaßen nur als Unternehmer abgeschlossen haben sollte, um dann die tatsächliche Ausführung einem Mitarbeiter zu überlassen, auf dessen Stil er keinerlei Einfluss ausübte; all dies wären Hypothesen, für die man aus Günthers sonstigem umfangreichen Schaffen keinerlei stützende Argumente ableiten könnte und die infolgedessen umgehend verworfen werden können. Einzuräumen wäre lediglich, dass das Altarbild der Sebastianskapelle von Pförring (Kr. Eichstätt) scheinbar eine gewisse Parallele zu dem Geiselhöringer Dilemma bietet, da auch dieses Altarbild einerseits mit Matthäus Günthers Stil weitgehend inkompatibel ist, andererseits aber für gerade diesen Maler gesichert scheint, in diesem Fall durch die Signatur „Ginter invenit et pinxit 1739“. Dieses Martyrium des hl. Sebastian, urteilt Krämer im 1988 anlässlich der Augsburger Ausstellung zum 200. Todestag Günthers erschienenen Katalog, sei „für Günther in Komposition und jeder einzelnen Gestalt derart untypisch, daß man es ohne Signatur seinem Werk sicher nie zugeschrieben hätte“;¹⁵ allerdings räumt Paula im selben Katalog zwar zunächst ein, man erlebe hier „einen ganz anderen, fast untypischen Günther“, bietet dann aber eine Erklärung an: Es gebe „in Günthers Werk immer wieder solche Qualitätsschwankungen, die dann zwar Zweifel an seiner Autorschaft aufkommen lassen, aber im Fall von Pförring durch die Signatur Günthers ausgeräumt werden.“¹⁶ Nun gibt es sicher Bilder, die Günthersche Eigenheiten auf einem

15 Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Matthäus Günther 1705 – 1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr, München 1988, Kat.-Nr. 63, 217.

16 Georg Paula, Matthäus Günther als Altar- und Tafelbildmaler, in: Ausstellungskatalog Günther (wie Anm. 15), 114 – 127, hier 115 f.

qualitativ bescheidenen Niveau reproduzieren, so dass es einigen Scharfblicks bedarf, um zu entscheiden, ob es sich hier um eine nachlässiger gemalte Arbeit seiner Hand oder um die Schöpfung eines von ihm beeinflussten anderen Künstlers handelt (wie z. B. Johann Georg Dieffenbrunners oder Ignaz Paur's); aber dass es in Günthers gesichertem Werk, wie es Paulas Erklärungsversuch suggeriert, „immer wieder“ Fälle wie den Pfförringer Sebastian gebe, die sich nicht nur durch qualitatives Gefälle, sondern auch durch extreme stilistische Diskrepanz auszeichnen, diese Behauptung dürfte sich so kaum halten lassen. Pfförring und Geiselhöring stellen, wenn man diese Bilder wirklich für Günther in Anspruch nimmt, ausgesprochene Ausnahmeerscheinungen im Schaffen dieses Malers dar; und da man sich im Falle des ohne Vornamens signierten Pfförringer Bildes ohne weiteres vorstellen kann, dass es von einem anderen Maler des Namens „Ginter“/„Günther“ herrührt (etwa einem Angehörigen der im nahen Schambachtal siedelnden Familie Günther, der auch der berühmte Bildhauer Ignaz entstammte),¹⁷ entfällt Pfförring mit hoher Wahrscheinlichkeit als Beleg für einen stilistisch kapriziösen und unberechenbaren Matthäus Günther und kann somit auch keine Schützenhilfe dabei bieten, die Geiselhöringer Fresken zu einem Werk Matthäus Günthers zu erklären.

Dass diese Fresken ähnliche Fragen aufwerfen wie der Pfförringer Sebastian, ist der bisherigen Forschung natürlich keineswegs entgangen. So befasst sich etwa Tyroller näher mit dem eigentümlichen Erscheinungsbild der Fresken (bemerkenswert vor allem seine scharfe Beobachtung, dass „die Komposition der terrestrischen Szene [der Kreuzigung] die bei Günther gewohnte große Linie vermissen“ lasse)¹⁸ und liefert insbesondere der erwähnte Augsburger Ausstellungskatalog einiges Anschauungsmaterial für ein unsicheres Lavieren zwischen Akzeptanz der Fresken innerhalb von Günthers Oeuvre einerseits und spürbarem Unbehagen andererseits: Für Krämer wirkt das Fresko „in Günthers Werk eigenartig fremd“,¹⁹ und Jocher spricht in Zusammenhang mit den Geiselhöringer Kreuzwegstationen sogar von den „vermeintlichen Fresken“ (ohne sich freilich zu dieser etwas eigentümlichen Formulierung näher zu erklären);²⁰ an anderen Stellen und insbesondere

17 Zu denken wäre etwa an Franz Xaver Anton Günther (1707 – nach 1775), einen jüngeren Bruder von Ignaz' Vater Johann Georg d. Ä. Vgl. Gerhard P. Woeckel, Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725 – 1775), 2. Auflage, Weißenhorn 1975, 13.

18 Tyroller, wie Anm. 14, 329.

19 Gode Krämer, Matthäus Günther: Leben, Kunst, Wirkung, in: Ausstellungskatalog Günther (wie Anm. 15), 17 – 32, hier: 26, Anm. 51.

20 Ausstellungskatalog Günther (wie Anm. 15), Kat.-Nr. 111, 324 – 327, hier: 324.

im „Ikonographischen Verzeichnis der Fresken“ wird die Geiselhöringer Decke allerdings ohne Caveat für Günther in Anspruch genommen.²¹

Als Auswege aus dem Dilemma bietet Tyroller einen durch Arbeitsüberlastung bedingten mangelnden „Einsatz“ Günthers in Geiselhöring bzw. eine starke Werkstattbeteiligung an, was freilich beides die extremen Abweichungen von Günthers Handschrift nicht befriedigend erklären kann;²² daneben erscheint ihm aufgrund des späteren Schicksals der Fresken „aus dem derzeitigen Zustand ... nur bedingt das Original des Meisters erschließbar“²³ – ein Erklärungsversuch, wie er auch an anderer Stelle gerne unternommen wird: „Malweise und Farbgebung dieses vermutlich durch spätere Restaurierung verunstalteten Freskos erinnern nur noch entfernt an Günther“, konstatiert Zahlten im Ausstellungskatalog und meint immerhin, dass die „acht Grisailen mit Darstellungen aus der Petrusgeschichte ... [Günther] schon eher als Urheber erkennen ließen“ (was freilich nicht zutrifft);²⁴ auch die lakonisch-elliptische Parataxe des Dehio-Handbuches von 1988 suggeriert einen Zusammenhang zwischen „restauriert“ und „untypisch“ („Stark restauriert. Die durchweg schwere, erdige Farbigkeit untypisch für Günther“);²⁵ und vielleicht lässt sich auch der befremdliche Umstand, dass Günthers erster Monograph Hermann Gundersheimer im Jahr 1930 Geiselhöring im Werkverzeichnis seines Buches unter die „zugrundegegangene[n] Fresken“ einreicht, damit erklären, dass Gundersheimer diese Fresken für völlig übermalt bzw. entstellt und damit für praktisch verloren hielt. (Es ist dies leider die einzige und nicht näher kommentierte Erwähnung der Geiselhöringer Fresken im ganzen Buch.)²⁶

21 Norbert Jocher, Gode Krämer, Ikonographisches Verzeichnis der Fresken, in: Ausstellungskatalog Günther (wie Anm. 15), 360 – 374, hier: 365.

22 „Wenn man berücksichtigt, daß Günther im gleichen Jahr in Augsburg (Kongregationssaal der Jesuiten) und in München (Elisabethenkirche, 1944 zerstört) tätig war und in beiden Kirchen hochbedeutsame Fresken schuf, dann ist die Folgerung naheliegend, Günther habe in Geiselhöring nicht mit vollem Einsatz gearbeitet, vieles vielleicht durch Gesellenhände ausführen lassen.“ Im „leichten Schweben“, der „virtuosen Vielfalt“ und der „Sicherheit in der Proportionierung“ des Engelreigens glaubt Tyroller allerdings die „Meisterhand“ Günthers zu erkennen (Tyroller, wie Anm. 14, 325, 329).

23 Tyroller, wie Anm. 14, 329.

24 Johannes Zahlten: Bildinhalte und ihre Funktion in den Fresken Matthäus Günthers, in: Ausstellungskatalog Günther (wie Anm. 15), 33 – 90; hier 52 f. Tyrollers Formulierung, dass die Grisailen „weniger von fremden Händen verändert [scheinen]“ (wie Anm. 15, 325), kann man hingegen zustimmen, wenn man berücksichtigt, dass es nicht Günther ist, der hier „weniger ... verändert“ wurde.

25 Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern, bearb. von Michael Brix, München 1988, 160 f.

26 Hermann Gundersheimer, Matthäus Günther. Die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1930, 81. Als Datierung gibt Gundersheimer an „um 1765“. Dass die Restaurierung für Gundersheimers Urteil ‚vernichtet‘ verantwortlich ist, vermutet schon Tyroller (wie Anm. 14, 329).

In der Tat: Die Geiselhöringer Deckenmalereien mussten gegen Ende des 19. Jahrhunderts schwere Eingriffe über sich ergehen lassen, in deren Zuge, wie bereits erwähnt, das Hauptfresko des Chores vollständig durch eine Neuschöpfung ersetzt wurde und die Kreuzigung Petri, so Reindl in seiner Geschichte Geiselhörings aus dem Jahr 1936, „1895 durch eine ungeschickte ‚Restauration‘ durch Salzsäure sehr stark verdorben“ wurde.²⁷ Als die Fresken dann infolge dieser „unrichtige[n] Behandlung ... sowie durch Staub und Ruß ganz unkenntlich geworden“ waren, wurden sie zwar, wie ebenfalls bei Reindl nachzulesen ist, 1935 „durch Professor Josef Damberger, Ehrenmitglied der Akademie der Künste in München, einer glücklichen Auffrischung unterzogen“;²⁸ doch mag man durchaus argumentieren, dass vielleicht auch das, was Reindl als „glückliche Auffrischung“ rühmt und was die *Kunstdenkmäler von Niederbayern* im gleichen Jahr vorsichtiger als „sorgfältig konserviert“ bezeichnen,²⁹ die Günthersche Handschrift nicht mehr wiederherzustellen vermochte und somit das für Günther befremdliche Erscheinungsbild tatsächlich in den restauratorischen Sünden des 19. Jahrhunderts begründet ist. (Abb. 8 gibt einen Eindruck davon, in welchem bedenklichem Zustand sich das Langhausfresko vor der Renovierung Mitte der 1930er Jahre befand.) Was nun das Kolorit angeht, so wird man zugeben müssen, dass diese hochsensible Komponente des Erscheinungsbildes eines Freskos durch Schäden oder unsachgemäße Behandlung verhältnismäßig leicht so stark gestört werden kann, dass die diesbezüglichen Eigenheiten eines Künstlers bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden; und insofern mag sich angesichts der Restaurierungsgeschichte das Befremden durchaus in Grenzen halten, wenn z.B. die Kreuzigung Petri nicht die für Günther typischen hellen, milchigen Pastelltöne aufweist, sondern eine ins Graue tendierende stumpfe Farbigkeit. Was andererseits die Figurenbildung und –zeichnung angeht, so tilgen hier häufig nicht einmal starke Überarbeitungen der Oberfläche die Eigenarten einer künstlerischen Handschrift völlig, es sei denn, der Restaurator übermalt das Bild im Stile seiner Zeit, bringt also etwa, wenn er im ausgehenden 19. Jahrhundert arbeitet, neobarocke oder spätnazarenische Stilzüge ein (wie es auch der Maler des heutigen Hauptfreskos im Chor getan hat). Dass nun in Geiselhöring im Hinblick auf Figurenbildung und –zeichnung zum einen keinerlei spezifisch Günthersche Eigenarten zu beobachten sind, sich zum anderen aber keineswegs die Stilhaltung des späten 19. Jahrhunderts in den Vordergrund drängt, sondern durchaus ein individueller Stil aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkennbar wird, dies führt entweder zu der nicht sehr wahrscheinlichen Schlussfolgerung,

27 Josef Reindl, Geiselhöring. Geschichte des Marktes und der Pfarrei (einschließlich Greising), Kallmünz 1936, 284.

28 Reindl, Geiselhöring (wie Anm. 27), 290.

29 Joseph Maria Ritz, Alexander Freiherr von Reitzenstein, Die Kunstdenkmäler von Niederbayern. XXV. Bezirksamt Mallersdorf, München 1936, 50.

dass ein Restaurator die Fresken zwar im Stile des 18. Jahrhunderts übermalte, dabei aber auf die Handschrift Günthers keine Rücksicht nahm; oder zu der Schlussfolgerung, dass die Restaurierungsgeschichte letztlich doch keine Antwort auf die Frage geben kann, warum ein in der Literatur als für Günther archivalisch belegt geführtes Werk sich nicht mit seinem Stil in Übereinstimmung bringen lässt – Krämer deutete diesen begrenzten Wert des Arguments ‚Restaurierungsschaden‘ an, als er im Ausstellungskatalog schrieb, die Geiselhöringer Ausmalung wirke „in Günthers Werk eigenartig fremd [...], selbst wenn [Hervorhebung des Verfassers] man eine weitgehende Veränderung durch die Restaurierung von 1895 berücksichtigt“.³⁰

Auf der Suche nach einem Ausweg aus dem Dilemma schien es dem Verfasser dieser Seiten schließlich geraten, einmal auf Distanz zu gehen zu der Annahme, die Geiselhöringer Fresken seien durch überliefertes Archivmaterial unwiderleglich in Günthers Schaffen verankert. Dem oben erwähnten Zeugnis Meidingers, der den Maler „Mathias“ nennt und auch von Güntherschen „Altarblättern“ in der Kirche berichtet, obwohl von Günther sicher nur ein einziges Seitenaltarblatt herrührt, wird man gewiss kein ungehörliches Gewicht beilegen und es ohne weiteres für möglich halten, dass seine Zuschreibung der Fresken an Günther ebenfalls auf nachlässiger Textredaktion oder fehlerhaften Informationsquellen beruht. Wesentlich schwerer ist es, die Aussagekraft der Kirchenrechnung in Frage zu stellen; doch wenn man dann verfolgt, wie die *Kunstdenkmäler von Niederbayern* diese Rechnung 1936 mit knappen Worten in die Diskussion einbringen („Nach Ausweis der Kirchenrechnungen [stammen die Langhausfresken] von Matthäus Günther. Und zwar 1765“)³¹ und die spätere Literatur sich offenbar ausschließlich auf die Autorität der *Kunstdenkmäler* stützt, so fällt doch auf, dass der Wortlaut dieser Rechnung nie publiziert wurde, weder in den *Kunstdenkmälern* noch anderswo, und dass nach den *Kunstdenkmälern* sich offenbar niemand mehr kritisch und eigenständig mit diesem Wortlaut auseinandersetzte. Dieser Befund lässt Spielraum für die Annahme, dass die *Kunstdenkmäler* seinerzeit eine Aussage der Kirchenrechnungen falsch interpretierten – sei es aufgrund zu flüchtiger Beschäftigung mit der Archivalie, sei es aufgrund von mehrdeutigen oder unscharfen Formulierungen – und dass dieser Fehler seither in der Literatur weiter gegeben wurde, dass sich also die fragliche Äußerung in den Kirchenrechnungen etwa auf die von Günther signierten, 1765 datierten und ihm stilistisch in jeder Hinsicht entsprechenden Ölbilder in Geiselhöring (Seitenaltarbild, Kreuzweg) bezog. Zumindest andeuten wird man auch die Möglichkeit, dass in der Kirchenrechnung nicht Freskomalereien im Langhaus, sondern im Chor gemeint waren; denn das ursprüngliche Hauptfresko im Chor kann seit der

30 Krämer, Matthäus Günther, (wie Anm. 19), 26, Anm. 51.

31 *Kunstdenkmäler* (wie Anm. 29), 50.

nazarenischen Übermalung nicht mehr beurteilt werden, und wenn die *Kunstdenkmäler* auch behaupten, die „Freilegungsproben“ hätten ergeben, dass das darunterliegende Fresko nicht von Günther herrühre,³² so darf man doch ohne weiteres auch dieses Urteil kritisch durchleuchten: Wer, wie die Bearbeiter der *Kunstdenkmäler*, die Langhausfresken als Werke Matthäus Günthers ansieht, könnte angesichts stilistisch davon abweichender „Freilegungsproben“ im Chor zu dem Ergebnis kommen, das ältere Fresko dort stamme gerade deswegen nicht von Günther; wenn man hingegen an Günther als dem Schöpfer der Langhausfresken zweifelt, eröffnet der Befund eines stilistisch divergenten Chorfreskos zumindest die theoretische Perspektive, dass eben dieses Fresko auf Günther zurückging. Dass – aus welchen Gründen auch immer – mehrere Künstler bei der Freskierung einer Kirche zusammenwirkten, gehört zur Standardpraxis des 18. Jahrhunderts, und gerade im arbeitsreichen Jahr 1765 (Augsburg, Kongregationssaal der Jesuiten; München, Kirche der Elisabetherinnen) wäre es gut denkbar, dass Günther zwar noch Zeit für den Chor in Geiselhöring fand, das Langhaus aber dann einem Kollegen überließ. Freilich fügt es sich weniger gut zu dieser Hypothese, dass sich die erhaltenen Chorkartuschen stilistisch an die Langhausausmalung anschließen und man somit annehmen müsste, Günther habe nicht einmal die Chorausmalung fertig gestellt.

Wenn man sich nun einmal auf derartig spekulatives Terrain begeben hat, wird man schließlich vielleicht auch nicht mehr vor dem Gedankenexperiment zurückschrecken, dass den Bearbeitern der *Kunstdenkmäler* tatsächlich eine Kirchenrechnung vorlag, aus der eindeutig hervorgeht, Günther sei für das Malen des Langhausfreskos entlohnt worden, dass aber hier dem Schreiber dieser Rechnung ein Flüchtigkeitsfehler unterlaufen ist: dass ihm etwa noch der Name des Malers des Kreuzweges und der Kreuzabnahme am Seitenaltar im Kopf war, und dass er versehentlich diesen Namen einsetzte, als er die Ausgaben zur Freskomalerei im Langhaus festhielt. Wie gewagt auch immer eine solche These erscheinen mag, letztlich ist selbst sie plausibler als die Annahme, Matthäus Günther habe tatsächlich etwas mit den Langhausfresken zu tun; und vorläufig sollte es auch gar nicht darum gehen, dieser oder einer anderen der zuletzt geäußerten Theorien einen hohen Wahrscheinlichkeitsgrad zuzuerkennen und sie als Lösung des Rätsels zu präsentieren: Vorläufig sollte nur aufgezeigt werden, dass die in der Literatur immer wieder angeführte Kirchenrechnung eben nicht eine Beweislage konstituiert, die keinerlei Widerspruch duldet, und dass es somit durchaus erlaubt ist, sich von dieser gedanklichen Fessel der Kirchenrechnung einmal frei zu machen.

32 *Kunstdenkmäler* (wie Anm. 29), 50; ähnlich Reindl, Geiselhöring (wie Anm. 27), 284: „Das Hauptfresko im Chor war älter und schlechter, nicht von ihm [Günther]“. Nähere Begründungen werden nicht gegeben.

Hat man dies getan, so wird man rasch feststellen, dass die Fresken vielleicht im Schaffen des Matthäus Günther befremdlich anmuten, aber keineswegs im weiteren Kontext der bayerischen Kunstlandschaft des 18. Jahrhunderts; und so hat Krämer im Augsburger Ausstellungskatalog zwar an Günthers Autorschaft letztlich noch festgehalten, aber doch bereits einen wertvollen Hinweis gegeben, wohin sich der Blick richten sollte: Die Kreuzigung Petri, so Krämer, stehe „in Komposition und einigen Details – z. B. die Kapelle auf dem Berg – dem zerstörten Fresko von J. B. Zimmermann für St. Peter in München von 1753-56 näher als den Fresken Günthers.“³³ In der Tat ist die Aufteilung des Bildfeldes in St. Peter in zwei etwa gleichen Raum beanspruchende Zonen, eine irdische Zone mit dem Martyrium und eine himmlische mit Engelreigen, der Geiselhöringer Bildanlage eng verwandt und belegen mehrere Einzelheiten, dass es sich wohl um keine zufällige Ähnlichkeit handelt: Neben dem in beiden Fresken verwendeten besonders auffälligen Motiv der auf dem Fels errichteten Rundkirche am linken Bildrand (der allerdings erst in Geiselhöring antithetisch die heidnische Architektur gegenübergestellt wird) fällt etwa auf, dass in beiden Fresken die Engel einen Reigen um das Dreifaltigkeitssymbol bilden oder dass die zentrale Kreuzaufrichtungsgruppe des Münchener Freskos, denkt man sie sich gespiegelt und etwas in die Breite gezogen, der entsprechenden Geiselhöringer Gruppe sehr nahe kommt (wobei in Geiselhöring durch die Ausrichtung des Kreuzes auf die Kirche eine zusätzliche sinnträchtige Beziehung gestiftet wird).³⁴

Nun sagen diese kompositionellen und motivischen Parallelen zunächst nicht unbedingt etwas über die Autorschaft des Geiselhöringer Freskos aus, denn jeder im altbayerischen Raum tätige Maler (und natürlich auch Matthäus Günther) hätte Zimmermanns Fresko in der Münchener Stadtpfarrkirche kennen lernen und sich davon inspirieren lassen können; aber verweilen die Gedanken erst einmal in München und bei Johann Baptist Zimmermann, so wird man sich früher oder später des Verdachts nicht erwehren können, dass den Geiselhöringer Fresken auch stilistisch ein dezidiert Zimmermannsches Flair anhaftet. Die Überlegung, wer genau im Geiselhöring im stilistischen Fahrwasser des 1758 verstorbenen Johann Baptist Zimmermann gearbeitet haben könnte, führte den Verfasser dieser Seiten, da Zimmermanns Sohn und Mitarbeiter Franz Michael 1764 bei Stuckateurarbeiten in der Badenburger verunglückt war und bis an sein Lebensende gelähmt

33 Krämer, Matthäus Günther (wie Anm. 19), 26, Anm. 51. Zur Ausmalung der Münchener Peterskirche vgl. ausführlich Hermann Bauer u. a., *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*. Band 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München. Teil 1: Sakralbauten, bearb. von Anna Bauer-Wild u. a., München 1987, 248 – 255.; mit Abbildungen auch von heute zerstörten Fresken.

34 Ansonsten ergeben sich eher geringfügige thematische Überschneidungen zwischen den Fresken in München und Geiselhöring und lassen sich, so weit dies nach den Kriegsverlusten noch erkennbar ist, keine weiteren Fälle ausmachen, in denen die Geiselhöringer Fresken unmittelbar von den Münchener angeregt scheinen.

blieb, schließlich zu einem Maler, dessen Rolle als bedeutender Zimmermann-Nachfolger erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach und nach erkannt wurde, dessen Schaffen aber inzwischen durch eine Dissertation³⁵ und den weitgehend abgeschlossenen Teil Oberbayern des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* gut aufgearbeitet ist: Die Rede ist von dem eingangs erwähnten Martin Heigl, geboren um 1730 an bisher unbekanntem Ort, gestorben 1774 an ebenfalls unbekanntem Ort.³⁶

Dieser stark durch seine Schulung bei Johann Baptist Zimmermann geprägte Maler lässt sich zunächst in den 1750er Jahren als ständiger Mitarbeiter in der Zimmermann-Werkstatt nachweisen. Er signiert noch in dieser Phase der Werkstattmitarbeit, also vor seiner selbstständigen Tätigkeit, die erst nach seiner Hofbefreiung (September 1757) bzw. dem Tod Zimmermanns (1758) einsetzt, Fresken in Bad Aibling (Kr. Rosenheim, 1756), St. Leonhard im Forst (Kr. Weilheim-Schongau, 1756) und Offenstetten (Kr. Kelheim, 1757); all dies somit gesicherte Werke, aus denen sich zusammen mit archivalischen Erwähnungen eine Beteiligung an mehreren weiteren Ausmalungen der Zimmermann-Werkstatt ableiten lässt (Wemding / Maria Brünlein, Kr. Donau-Ries, 1752/54; Schäftlarn, Kr. München, 1754/56; Berbling, Kr. Rosenheim, 1756; München, Schloss Nymphenburg, 1756/57), freilich bedauerlicherweise keine Beteiligung an den im vorliegenden Zusammenhang besonders interessanten Fresken in der Münchener Peterskirche: Weder

35 Thomas Johannes Kupferschmied, *Der Freskant J. Martin Heigl. Arbeiten für Johann Baptist Zimmermann und selbständige Werke*, München 1989 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte; 41).

36 Kupferschmied (wie Anm. 35) geht ausführlich darauf ein, dass sich für den in früherer Literatur genannten angeblichen Herkunftsort Konstanz keinerlei Nachweis erbringen lässt und merkt an, dass der Name ‚Heigl‘ für den alemannischen Bodenseeraum wenig typisch ist. Zu ergänzen wäre lediglich, dass die Formulierung „Heigel (Martin) von Konstanz“ in Lorenz Westenrieders *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München* (München 1782, 356) theoretisch so zustandegekommen sein könnte, dass Heigl aus Konstanz nach München gekommen war; d.h., dass Konstanz sein letzter Aufenthaltsort vor München war und nicht unbedingt sein Geburtsort. Im Zusammenhang mit der angeblichen südwestdeutschen Herkunft Heigls wird man zumindest flüchtig an die Namensform „Heigle“ auf Heigls erster bekannter Signatur in der Pfarrkirche von Bad Aibling (Kr. Rosenheim) denken; leider kommt dieser Signatur nur eingeschränkter Quellenwert zu, da sie nachweislich anlässlich einer Restaurierung überarbeitet wurde: Die Jahreszahl in der Signatur lautet heute „1676“ (so Kupferschmied, 12) bzw. „1656“ (so Hermann Bauer u.a., *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*. Band 12: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis Rosenheim. Teil I: Aising bis Hohenaschau, bearbeitet von Anna Bauer-Wild u. a., München 2006, 72).

Was die Angabe in früherer Literatur angeht, Heigl sei 1776 in München verstorben, kann Kupferschmied überzeugende Argumente dafür vorbringen, dass 1774 als Todesjahr angesetzt werden muss und dass es keine Anhaltspunkte für München als Sterbeort gibt. (3 ff.) Die ältere Literatur sorgt trotzdem weiterhin für Verwirrung: Im *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* wird etwa im im Band 9 zum Landkreis Altötting (München 2003) im Abschnitt zu Raitenhaslach angegeben, Heigl sei 1774 in München verstorben (191); im o. g. Band 12 zum Landkreis Rosenheim heißt es hingegen im Abschnitt zu Berbling, Heigl sei 1776 in München verstorben (92). An anderen Stellen folgen die Angaben konsequent Kupferschmieds Korrekturen (1774, Ort unbekannt).

wurde bisher in den entsprechenden Archivalien sein Namen gefunden,³⁷ noch bieten die spärlichen Reste der im Krieg weitgehend zerstörten Fresken oder die unzureichende fotografische Dokumentation (bedingt u.a. durch den bereits vor der Zerstörung sehr schlechten Erhaltungszustand) eine hinreichende Grundlage, um nach Spuren der Heiglschen Handschrift in St. Peter zu suchen. Neubau und Ausstattung der Geiselhöringer Pfarrkirche fallen in die Jahre, in denen sich Heigl bereits als selbstständiger Maler etabliert hatte und außerdem in Emanuel II. Mayr, dem Abt des im östlichen Oberbayern gelegenen Zisterzienserklosters Raitenhaslach, einen Auftraggeber gefunden hatte, der von seinem Können offenbar sehr angetan war und ihn seit 1762 immer wieder mit teils sehr anspruchsvollen Aufgaben im Kloster und den ihm inkorporierten Kirchen betraute. Will man nun die Geiselhöringer Fresken für Heigl in Anspruch nehmen, so bietet es sich also durchaus an, zu Vergleichszwecken auf eines der Raitenhaslacher Werke zurückzugreifen, etwa auf das 1764 entstandene, als ein Höhepunkt seines Schaffens geltende Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Marienberg (Kr. Altötting), die zugleich als Raitenhaslacher Pfarrkirche diente; und die Gegenüberstellung von Details aus Geiselhöring und Marienberg vermag unschwer die These zu stützen, dass an beiden Orten tatsächlich derselbe Künstler am Werk war (Abb. 9 – 12): Auffällige Übereinstimmungen ergeben sich vor allem bei der Behandlung der Stoffe, die selten weich fließen, sondern sich eher kantig brechen, massive Ballungen bilden und aus schwerem Material gefertigt scheinen; Stoffe, die mit breiten, kräftigen Pinselstrichen modelliert sind und in denen dunkle, farbgesättigte und stark aufgelichtete Partien häufig unmittelbar und kontrastreich nebeneinandergesetzt werden, so dass sich das ergibt, was Kupferschmied als „das auffallendste Stilmerkmal“ der Reifezeit Heigls bezeichnet – ein starkes Eigenleben entfaltendes „Bildrelief“, in dem sich „Licht und Schatten ... im dramatischen Kampf“ befinden, der in „Glanzeffekten“ oder auch „Blendeffekten“ kulminiert und insgesamt den Eindruck des „Wildzerklüfteten“ erweckt.³⁸ Freilich ist zu bedenken, dass im Geiselhöringer Langhausfresko, das nach den Interventionen des 19. und 20. Jahrhunderts heute wie von einem Grauschleier überzogen erscheint, dieses „Bildrelief“ nur noch in einiger Abschwächung zur Geltung kommt, und dass insbesondere die Eigenart, die Heigl vielleicht am nachdrücklichsten über den Durchschnitt der damals tätigen Freskantenn heraushebt, im Grunde nur noch erahnbar ist, nämlich seine Vorliebe, den Farben eine große Leuchtkraft zu verleihen und auch gewagte Farbkombinationen nicht zu scheuen. Wenn man sich vor Augen hält, dass am weitgespannten Langhausgewölbe in Geiselhöring einst eine ähnliche Farbenpracht

37 Zu den vermutlich an der Ausmalung von St. Peter beteiligten Malern der Zimmermann-Werkstatt (Philip Helterhof, Franz Michael Zimmermann, Johann Wolfgang Gartenschmid) vgl. Corpus München (wie Anm. 33).

38 Kupferschmied, Heigl (wie Anm. 35), 114.

geherrscht haben muss wie z. B. in der Kuppel von Marienberg, erst dann vermag man den Schaden in seinem ganzen Umfang zu ermessen, den die Zeitläufte dem niederbayerischen Rokokoensemble zugefügt haben.

Einen gewissen Trost mag man immerhin darin finden, dass einige der das Hauptfresko begleitenden Grisaillekartuschen offenbar weniger gelitten haben und einen verhältnismäßig authentischen Eindruck von Heigls Kunst vermitteln (Am stärksten beeinträchtigt scheint die Kartusche, auf der Petrus den von „ unreinen Geistern “ besessenen Mann heilt). Sie können zwar kein Zeugnis ablegen von Heigls souveränem Umgang mit Buntfarbigkeit, bestechen aber durch subtile Hell-Dunkel-Schattierungen und belegen, dass der gerne mit großzügigem malerischem Duktus gestaltende Heigl seine Handschrift bei Bedarf auch verfeinern konnte. Am insgesamt gelungensten erscheint die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (Abb. 6), in der nicht nur das durch die Laterne und die geöffnete Türe erzeugte Licht-Schatten-Spiel überzeugend wiedergegeben ist, sondern auch Anatomie und Gewandung bei der Figurenbildung harmonisch zusammenwirken und diese Figuren darüber hinaus in ihren Bewegungen sicher erfasst sind – letzteres nicht unbedingt Vorzüge, die man Heigls Fresken durchgehend zuschreiben würde, finden sich bei ihm doch immer wieder puppenhaft und ungelentk anmutende Figuren, bei denen Extremitäten wenig organisch aus Gewändern herausragen; ein Beispiel wäre etwa die zum Leben erwachende Tabitha aus einer anderen, malerisch durchaus ansprechenden Kartusche des Geiselhöringer Zyklus (Abb. 3).

Hat man aus dem Vergleich zwischen Marienberg und Geiselhöring nun den Schluss gezogen, dass Martin Heigl – vielleicht auf Empfehlung des mit der Zimmermann-Witwe verheirateten Stuckateurs Franz Xaver Feichtmayr d. J. – in den 1760er Jahren seinen Schaffensradius tatsächlich nach Niederbayern ausdehnte, wo er bislang der Forschung nur als Mitarbeiter Zimmermanns in Offenstetten bekannt war, so könnte man das Rätsel der Geiselhöringer Fresken als gelöst betrachten und sich von ihnen verabschieden: Denn derart überzeugend lassen sich diese Fresken in das Schaffen des Zimmermann-Nachfolgers Heigl eingliedern, dass es schlechterdings unmöglich erscheint, Matthäus Günther noch einmal als Urheber der Fresken auch nur in Erwägung zu ziehen, unerachtet einer angeblich genau diese Urheberschaft belegenden Kirchenrechnung; bestenfalls könnte man nach dem eben angestellten Stilvergleich noch spekulieren, dass ein anderer aus der Zimmermann-Schule hervorgegangener und über diesen gemeinsamen Bildungsweg Heigl nahe kommender Maler in Geiselhöring arbeitete – ein Blick auf die Fresken des auch an der Ausmalung der Münchener Peterskirche beteiligten Philip Helterhof in der St. Georgs-Kirche im Münchener Stadtteil Bogenhausen etwa könnte die Zuweisung der Geiselhöringer Fresken an Heigl kurzfristig, wenn auch nicht nachhaltig, ins Wanken bringen.

Freilich war sich der Verfasser bewusst, dass es eine gewisse Abrundung der hier angestellten Überlegungen bedeuten würde, wüsste man genau, wie in den 1930er Jahren die falsche Zuschreibung an Matthäus Günther aus einer Kirchenrechnung abgeleitet wurde; und dies veranlasste den Verfasser zu dem Versuch, dieser Kirchenrechnung doch noch auf die Spur zu kommen. Während sich im Bischöflichen Zentralarchiv in Regensburg zwar mehrere Faszikel zu Geiselhöring erhalten haben, jedoch keine Kirchenrechnungen,³⁹ führte eine entsprechende Anfrage beim katholischen Pfarramt in Geiselhöring dazu, dass Herr Werner Blendl, langjähriger Kirchenpfleger und Verwaltungsleiter der Stadt Geiselhöring, dem Kreisheimatpfleger des Landkreises Straubing-Bogen, Herrn Michael Wellenhofer, Archivalien zum Kirchenbau in Geiselhöring zuleitete, die „bisher höchst wahrscheinlich wegen ihrer teilweisen sehr schweren Lesbarkeit nicht bearbeitet wurden“.⁴⁰ Herr Wellenhofer unterzog sich daraufhin der mühevollen Aufgabe, diese Aufzeichnungen auszuwerten, in denen der damalige Pfarrer Zinkl in einer in der Tat bemerkenswert eigenwilligen Handschrift einerseits Ausgaben im Zusammenhang mit dem Neubau der Pfarrkirche, andererseits Einnahmen und Spenden zusammengestellt hatte. Die Ergebnisse waren in mehrerer Hinsicht überraschend: Während der Name Matthäus Günthers in den genannten Archivalien überhaupt nicht gefunden werden konnte, das Geheimnis der in den *Kunstdenkmälern* genannten „Kirchenrechnung“ damit weiterhin ungelöst bleibt und man vorläufig nur weiter spekulieren kann, dass diese „Kirchenrechnung“ seither verschollen ist,⁴¹ entdeckte Herr Wellenhofer nicht weniger als vier Einträge, die die Fresken eindeutig Martin Heigl zuweisen und damit die zunächst rein stilistische Argumentation des Verfassers archivalisch untermauern. Es bedürfte lediglich noch einer Erklärung dafür (und spätestens hier erscheint es, dass man in Zusammenhang mit den Geiselhöringer Fresken eine Frage beantwortet, nur um gleichzeitig eine neue aufzuwerfen), dass zwar viermal Ausgaben für die Heiglsche Freskierung vermerkt werden, dass es sich aber bei keiner um das Honorar des Künstlers handelt: Wurde dieses Honorar aus besonderen finanziellen Ressourcen bestritten und taucht es deswegen in den vorliegenden Abrechnungen nicht auf?

Dass die Frage vorläufig offen bleiben muss, soll jedenfalls der Genugtuung darüber keinen Abbruch tun, in den Geiselhöringer Archivalien dem Namen Heigl so häufig zu begegnen. Die ersten beiden Einträge gehören zu einer Auflistung, die „Wahre anzaig der bestrittenen ausgaaben beym vorvallendten gottshausbau“ überschrieben ist und besagen,

39 Briefliche Auskunft Archividirektor Dr. Paul Mai, 18.10.2007.

40 Briefliche Auskunft Michael Wellenhofer, 19.12.2007.

41 „Diese [mir vorgelegten] Archivalien können nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben.“ (Michael Wellenhofer, brieflich, 19.12.2007).

dass dem „H: haigl vor frescofarben“ 10 fl und dem „maurer so herrn haigl aufgezogen“ 1 fl 20 kr bezahlt wurden; Ausgaben, die wohl im Jahr 1763 getätigt wurden, da wenige Zeilen später der Schreiber unter dem Datum des 20. Novembers 1763 die zuvor genannten Ausgaben zu einer Gesamtsumme von 1566 fl 20 kr addiert (Abb. 13). Die beiden anderen Einträge gehören in eine sich nicht unmittelbar anschließende, aber wenig später beginnende Auflistung mit dem Titel „aufzaig der abgaben, die bey antauerndtem gottshausbau von mir bestritten worden, [...]“; dieser Aufstellung zufolge wurden 10 fl an „herrn haigl zur beyschaffung [?] der Fresco farben bezahlt“ und 2 fl 30 kr an den „maurer so H. haigl aufgezogen vor die stundten so er ausser der zeit gearbeithet, bezahlet“. Ob diese Ausgaben ebenfalls 1763 oder erst im folgenden Jahr 1764 getätigt wurde, ist aus den Aufzeichnungen, so weit sie dem Verfasser zugänglich waren, nicht ersichtlich; sicher ist jedenfalls, dass die Freskierung vor dem bisher als Entstehungsjahr angenommenen, ebenfalls aus der Kirchenrechnung der *Kunstdenkmäler* abgeleiteten Jahr 1765 begonnen hat und damit 1765 höchstwahrscheinlich bereits abgeschlossen war. Dass Heigl vor allem 1763 in Geiselhöring arbeitete, also in dem Jahr, in dem in den dortigen Archivalien erste Zahlungen an ihn belegt sind, erscheint auch von daher wahrscheinlich, dass für 1763 ansonsten nur die nicht allzu umfangreiche Ausmalung der Raitenhaslach inkorporierten Filialkirche von Burgkirchen an der Alz (Kr. Altötting) belegt ist, während das Jahr 1764 mit dem großen Raitenhaslacher Auftrag für die Pfarr- und Wallfahrtskirche Marienberg und der Freskierung der stattlichen Wallfahrtskirche Maria Thalheim (Kr. Erding) hinreichend gefüllt scheint.

Wieder scheint nun ein Punkt gekommen, an dem man sich vorläufig von der Pfarrkirche von Geiselhöring und ihren kunstgeschichtlichen Fragestellungen verabschieden zu können glaubt; doch dann hält man noch einmal inne: Könnte es sein, dass auch einige Altarbilder der Kirche im vorliegenden Zusammenhang eine Rolle spielen? Die Rede ist hier nicht von der Kreuzabnahme am östlichsten Seitenaltar der nördlichen Reihe, bei der sowohl Signatur als auch stilistisches Erscheinungsbild eine problemlose Einordnung in das Schaffen Matthäus Günthers (bzw. seiner Werkstatt) erlauben, gedacht ist vielmehr an drei andere Altarbilder: zunächst an das Hochaltarbild, auf dem ikonographischer Gepflogenheit entsprechend die Worte Christi aus Matthäus 16,18 f. („Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen ... Dir will ich die Schlüssel des Himmelreiches geben“) in ein allegorisch angereichertes Historienbild umgesetzt werden, indem die metaphorische Sprechweise Christi als konkrete Übergabe zweier Schlüssel an Petrus veranschaulicht wird und über Petrus ein Fels aufragt (Abb. 14 – 15); sodann an das Bild des westlichsten der drei nördlichen Seitenaltäre (Hl. Anna unterrichtet Maria im Lesen, Abb. 16) und das Bild des westlichen der beiden südlichen Seitenaltäre (Hl. Josef mit Jesuskind, Abb. 17), also an die Bilder alle Altäre außer dem Kreuzabnahme-Altar, deren Mittelpunkt ein großformatiges Gemälde bildet.

Die pauschale Zuweisung aller Geiselhöringer Altarbilder an Günther durch Meidinger wurde in der Literatur des 20. Jahrhunderts zurecht nicht aufgegriffen; es ist stattdessen der Name Thomas Christian Winks, der wiederholt mit diesen drei Altarbildern in Verbindung gebracht wurde. So loben die *Kunstdenkmäler* das Hochaltarbild als „vorzügliches Werk, aber nicht Günthers“ und meinen, es „näher der Art Winks“ ansiedeln zu dürfen;⁴² Reindl äußert fast gleichzeitig dieselbe Vermutung und geht einen Schritt weiter, indem er die in den *Kunstdenkmälern* als anonym geführten Seitenaltarbilder als stilistisch verwandt einordnet: „Das ... [Hoch-] Altarbild ist wohl kaum von M. Günther oder seiner Schule. Es erinnert mehr an Wink, von demselben Meister sind die Altarblätter auf dem Josefs- und dem Annaaltar, aber weniger gut!“⁴³ Während der Kirchenführer von 1983 die Zuweisung an Wink sowohl in Bezug auf das Hochaltarbild („wird dem Maler Christian Wink ... zugeschrieben“) als auch auf die Seitenaltarbilder („wohl auch von Wink (Reindl)“)⁴⁴ aufgreift, erwähnen Tyroller in seiner Wink-Studie von 1988 und das Dehio-Handbuch von 1990 lediglich das Hochaltarbild als Zuschreibung an Wink (beide Male „um 1770“ datiert) und spekulieren nicht über die Autorschaft der Seitenaltarbilder.⁴⁵ Ähnlich äußert sich Heide Clementschitsch, der die bislang einzige umfassende monographische Bearbeitung des Winkschen Oeuvres zu verdanken ist, nur zum Hochaltarbild, meldet bei dieser Gelegenheit aber entschiedene Zweifel an: Die Schlüsselübergabe begegnet bei ihr im Abschnitt B IV des Werkverzeichnisses, dem Sammelbecken für „Nicht gesehene, problematische, verschollene oder abzuschreibende Werke Winks“, und dort wiederum im Unterabschnitt „Wenn von Wink, dann aus der Spätzeit“ (wozu die Jahre „um 1770“ sicher nicht zu rechnen sind) mit der Anmerkung „Zuschreibung sehr fraglich“.⁴⁶

Nun wird zwar die Beurteilung dieser Altarbilder ähnlich wie die der Fresken dadurch erschwert, dass sie im Laufe der Zeit sichtlich gelitten haben und insbesondere auf den Seitenaltarbildern vergrößernde Überarbeitungen des 19. oder 20. Jahrhunderts deutliche Spuren hinterlassen haben (man beachte u. a. die Gesichter mehrerer Putten, der jungen Maria oder des Jesuskindes); die sich nach der Sichtung der Literatur zunächst stellende Frage freilich, ob nämlich diese Bilder für Thomas Christian Wink oder einen ihm stilistisch nahe stehenden Maler in Anspruch genommen werden können, lässt sich doch mit einem klaren Nein beantworten. Es genügen kleinere kunstgeschichtliche Ausflüge im Landkreis Straubing-Bogen, um sich insbesondere die Unhaltbarkeit der Klassifizierung

42 *Kunstdenkmäler* (wie Anm. 29), 52.

43 Reindl, Geiselhöring (wie Anm. 27), 284 f.

44 Hirsch, Ortmeier: Geiselhöring (wie Anm. 2), 7 bzw. 10.

45 Karl Tyroller, *Der Rokokomaler Christian Thomas Wink (1738 – 1797). Ausbildung und Tätigkeit in Niederbayern, Straubing 1988* (Straubinger Hefte Nr. 38), 54. *Dehio Niederbayern* (wie Anm. 25), 161.

46 Heide Clementschitsch: *Christian Wink 1738 – 1797*, Wien, Universität, Dissertation, 1968.

‚Wink um 1770‘ anschaulich vor Augen zu führen, denn von der subtilen Lichtregie, dem magischen Hell-Dunkel, den kostbar glänzenden Stoffen und den rembrandtesken Anklängen, wie sie etwa auf Winks Seitenaltarbild in Aiterhofen (1767) oder seinem Kreuzweg in Geltolfing (1770) zu beobachten sind, führt kein Weg zu den auch bei Berücksichtigung späterer Eingriffe deutlich robusteren Geiselhöringer Altarbildern.⁴⁷ Etwas länger zögern wird man bei der Antwort auf die Frage, ob Reindl zwar mit seiner Zuordnung zu Wink irrte, aber vielleicht immerhin insofern Scharfblick bewies, als er alle drei Bilder einem einzigen Maler zuwies; eine Anregung, die später nur im Kirchenführer aufgegriffen und ansonsten offenbar ignoriert wurde, der man aber, je länger man die Bilder betrachtet, doch einiges abgewinnen kann, und zwar insbesondere, wenn man wieder in Betracht zieht, dass restauratorische Eingriffe den Seitenaltarbildern mehr als dem Hochaltarbild zugesetzt haben und so die Homogenität des Erscheinungsbildes der Dreiergruppe geschwächt haben (was u. a. wohl zu Reindls Urteil geführt hat, die Malerei an den Seitenaltären sei „weniger gut“).⁴⁸

Will man nun diese drei Altarbilder nicht nur einer einzigen Künstlerhand zuweisen, sondern darüber hinaus an Stelle Winks eben den Künstler in Vorschlag bringen, der für die Deckenfresken verantwortlich ist, will man also den Anteil Martin Heigls an der Geiselhöringer Ausstattung auf diesem Wege noch vergrößern, so erhält man, so weit derzeit ersichtlich, keine Hilfestellung aus den Archivalien und ist allein auf den stilistischen Befund angewiesen.⁴⁹ Da man für einen solchen Stilvergleich vorzugsweise Ölbilder Heigls heranziehen möchte, bieten sich die beiden Seitenaltarbilder der Pfarrkirche von Bad Aibling an, die Steinigung des hl. Stephanus (rechter Seitenaltar, Abb. 18) sowie die Übergabe des Skapuliers durch Maria an den hl. Simon Stock (linker Seitenaltar, Abb. 19); Bilder, die Heigl vermutlich 1761 malte, also wenige Jahre nachdem er maßgeblich

47 Charakteristische Beispiele für die Malkultur des frühen Wink sind auch die beiden Bilder ‚Christus wäscht Petrus die Füße‘ und ‚Maria Magdalena wäscht Christus die Füße‘ im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart (Inv.-Nr. 3357, 3358). Sie sind z.Zt. in der Barockgalerie im Schloss Ludwigsburg ausgestellt und werden im Katalog fälschlicherweise Januarius Zick zugeschrieben. Vgl. August B. Rave, Staatsgalerie Stuttgart, Barockgalerie im Schloss Ludwigsburg, Ostfildern-Ruit 2004, 206 f.

48 Die Auszugsbilder der Seitenaltäre (Annaaltar: hl. Antonius von Padua; Josefsaltar: hl. Leonhard) haben stilistisch mit den drei Altarbildern nichts zu tun und werden im Folgenden nicht mehr berücksichtigt.

49 Es gibt lediglich zwei Hinweise auf den Fuhrlohn, der für den Transport von Altarblättern entrichtet wurde (zumindest einer davon sicher ins Jahr 1763 zu datieren; vgl. Abb. 13).

zur Freskierung dieser Kirche beigetragen hatte (1756)⁵⁰ und wenige Jahre vor seiner Tätigkeit in Geiselhöring.

Vergleicht man nun die Ausbildung der Gewänder in Bad Aibling mit der in Geiselhöring, so ergibt sich in der Tat eine enge stilistische Verwandtschaft und zeigt sich nicht nur allgemein, dass der „dekorative, nirgends am Detail klebende Elan“ der Bilder Heigl „auch in der Ölmalerei als geborenen Freskanten“ erweist,⁵¹ sondern dass ganz spezifische Eigenarten des Freskanten Heigl auch beim Ölmaler Heigl wiederkehren: Wieder fällt als erstes das sehr charakteristische „Bildrelief“ ins Auge, das durch das lebhafteste, kontrastreiche, teilweise kleinteilig-unruhige Nebeneinander hellerer und dunklerer Partien zustandekommt, in dem das lineare Spiel von hellen Faltenstegen eine wichtige Rolle spielt und das sich insgesamt mitunter weniger durch plastische Stofflichkeit auszeichnet als vielmehr durch das Eigenleben graphisch-abstrakter Figurationen. Aufschlussreich ist es insbesondere, wenn man den hier gezeigten Ausschnitten aus Bad Aibling etwa die Gewänder des Petrus (Abb. 15) und des großen oberen Engel (Abb. 14) im Geiselhöringer Hochaltarbild gegenüberstellt oder auch Einzelheiten der Seitenaltarbilder wie das Tuch des Jesuskindes (Abb. 17) oder das Untergewand der Maria (Abb. 16); selbst wenn das „Bildrelief“ insbesondere an den Geiselhöringer Seitenaltären durch spätere Eingriffe vergrößert ist, möchte man doch davon ausgehen, dass es zumindest in seinen Grundzügen noch die ursprüngliche Handschrift des Künstlers erkennen lässt.

Sucht man nach weiteren Gemeinsamkeiten zwischen den Altarbildern der beiden Kirchen, so könnte man sich den Physiognomien zuwenden und wird feststellen, dass kleine Münder mit fleischigen, kräftig roten Lippen sowohl in Bad Aibling (Stephanus, Abb. 20; Maria) als auch in Geiselhöring (Joseph, Abb. 21; großer Engel im Hochaltarbild) zu beobachten sind; und einen weiteren Ansatzpunkt, zumindest das Hochaltarbild in das Schaffen Heigls einzugliedern, bietet der in prägnanter Dreiviertelrückansicht gegebene jugendliche Johannes im grünen Untergewand und leuchtend roten Überwurf am linken Bildrand (Abb. 22). Er begegnet gespiegelt auch auf einem in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu Geiselhöring entstandenen Fresko Heigls, nämlich in der Apostelgruppe im *Mariae-Himmelfahrts-Fresko* in Maria Thalheim (1764, Abb. 23); und

50 Die Fresken in Bad Aibling gelten als eine Arbeit der Zimmermann-Werkstatt, ausgeführt teilweise nach Vorlagen Zimmermanns. Als ausführende Künstler nennt die Überlieferung neben Heigl einen Maler „Wunderer“, den der *Corpus der barocken Deckenmalerei* mit dem Landshuter Franz Xaver Wunderer (1714 – 1764) identifiziert, doch ist davon auszugehen, dass der größere Anteil der Ausmalung auf Heigl zurückgeht. Signiert hat Heigl das Fresko über der Orgelepore (vgl. Anm. 36). Einzelheiten zu Bad Aibling siehe Kupferschmied, Heigl (wie Anm. 35, 12ff.) und *Corpus Rosenheim* (wie Anm. 36), S. 71ff.

51 Christine und Klaus Jörg Schönmetzler, *Kunst und Künstler in Bad Aibling. Ein Bayerischer Bilderbogen*, Bad Aibling 2004, S. 44.

wenn er auch dort durch einen gewissen koketten Charme für sich einnimmt, so kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Geiselhöringer Johannes insgesamt besser geglückt ist: Während in Thalheim der unorganisch und konfus wirkende Faltenwurf des grünen Untergewandes die Anatomie verunklärt, ist die Körperhaltung in Geiselhöring durch die Gewandung hindurch gut erkennbar; außerdem ist in Geiselhöring das angewinkelte Bein insofern besser motiviert, als es mit dem Aufsetzen des Fußes auf eine stufenartige Erhöhung verbunden ist. Zurückverfolgen lässt sich der Johannes zum Freskenzyklus der Zimmermann-Werkstatt in der Münchener Peterskirche, deren Langhausfresko, wie erwähnt, strukturell mit dem Geiselhöringer Petrus-Martyrium verwandt ist: In St. Peter begegnet die Figur, ebenfalls am linken Bildrand platziert, in einer Episode des Wandbildzyklus (Jesus erscheint den Jüngern).

Ein Vorbild, so scheint es, sollte sich auch benennen lassen für die imposant aufragende Figur Christi, die so souverän erfasst ist, dass man sie sich kaum als selbstständige Erfindung Heigls denken kann, und der man allenfalls anlasten könnte, dass die deklamatorische Geste des ausgestreckten rechten Armes unterhalb der die Komposition nach oben abschließenden Engelsgruppe lediglich zum Bildrand weist und damit merkwürdig ziellos ins Leere geht; als besonders sinnfälliger Verweis auf das „Himmelreich“ kann sie jedenfalls nicht gelten. Es mag gerade auch diese schwach motivierte Geste ein Hinweis darauf sein, dass Heigl die Figur einem anderen Zusammenhang entlehnt hat; um welchen ursprünglichen Zusammenhang es sich gehandelt haben könnte, vermag der Verfasser derzeit allerdings nicht anzugeben.⁵² Denkt man sich Heigls Petrus-Christus-Gruppe gespiegelt, so ergeben sich etwa gewisse Übereinstimmungen mit der in zwei Versionen vorliegenden Schlüsselübergabe des jungen Franz Anton Maulbertsch (vor 1750) und der Schlüsselübergabe Giovanni Antonio Pellegrinis an einem Seitenaltar der Wiener Salesianerinnenkirche (1727),⁵³ Übereinstimmungen, die aber letztlich zu allgemeiner Natur sind, als dass sie den Schluss zuließen, Heigl habe eine dieser Kompositionen auf welchem Weg auch immer (Druckgraphik?) kennen gelernt. Immerhin kann ein vergleichender Blick auf diese Bilder weitere Stärken und Schwächen der zentralen Gruppe in Heigls Altarbild hervorheben: Während Heigl das Übergabemotiv selbst vorzüglich wiedergibt, indem Christus und Petrus mit feingliedriger Hand je einen der Schlüssel fassen,

52 Das Wandfresko zum Thema ‚Schlüsselgewalt des Petrus‘ (ohne Christus) und das Stuckrelief mit der Schlüsselübergabe in einem Zwickel der Chorkuppel (ebenfalls Zimmermann-Werkstatt) in der Münchener Peterskirche konnten Heigl keine Anregung für seine Christusfigur geben.

53 Monika Dachs-Nickel, Einige Anmerkungen zur Motivgeschichte in Maulbertschs Frühwerk. Die vier Kabinettbilder der Epiphanie und der Schlüsselübergabe an Petrus in den Museen von Friedrichshafen, Langenargen und Opava, in: Eduard Hindelang, Lubomír Slavíček (Hrsg.), Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Langenargen und Brno 2007, 59 – 77.

und hier weder Maulbertsch noch Pellegrini nachsteht, erscheinen der linke Arm seines Petrus und die linke Hand mit den gespreizten Fingern unentschieden und ohne rechte Aussagekraft; überzeugender gestalten hier sowohl Maulbertsch (Hand auf der Brust als Zeichen der Ergebenheit gegenüber Christus) und Pellegrini (beide Hände ausgestreckt, um die Schlüssel zu empfangen.)

Ein kraftlos wirkender linker Arm begegnet auch bei der Petrusfigur auf Franz Joseph Spieglers themengleichem Altarbild in Dettingen am Neckar (Kr. Freudenstadt; 1742), auf dem darüber hinaus die Disposition der Protagonisten in wesentlichen Zügen und sogar ohne Seitenverkehrung der Heiglschen Lösung entspricht, indem sich Christus mit hoch erhobenem rechtem Arm zu dem (vom Betrachter aus gesehen) rechts von ihm knienden Petrus wendet.⁵⁴ Freilich gehen auch diese Übereinstimmungen zwischen Dettingen und Geiselhöring nicht so weit, dass man zwangsläufig das eine Altarbild als Vorbild für das andere annehmen oder von einer gemeinsamen Quelle ausgehen würde; es sei aber erlaubt, in Parenthese gewissermaßen, Franz Joseph Spiegler, den Hauptmeister expressiv gesteigerter Spätbarockmalerei im deutschen Südwesten, als Anknüpfungspunkt zu nutzen für eine Überlegung zur stilistischen Herkunft Martin Heigls. Obwohl sich Heigl insgesamt sicher zutreffend als ein Künstler charakterisieren lässt, der „konsequent und qualitativ hochstehend die Zimmermann'sche Manier aufgreift“,⁵⁵ glaubt man zumindest in seinen frühen Werken zuweilen eine dramatische Zuspitzung und impulsive Pinselschrift wahrzunehmen, die sich nicht unbedingt von Zimmermann herleiten muss. Zu denken wäre etwa an das in der neueren Literatur übereinstimmend und überzeugend Heigl zugewiesene Fresko über der Orgelempore der Kirche von Berbling (Kr. Rosenheim, 1756), auf dem sich Hilfsbedürftige unter einem den Berblinger Kreuzpartikel vorweisenden Engel versammelt haben; eine nicht nur wegen des Gewitterhimmels von starker innerer Erregung durchzogene und den Betrachter mit ihren großformatigen Figuren geradezu bedrängende Szene, die in ihrer Intensität schon fast über das hinausgeht, was in dem von freundlichem Rokoko beherrschten Raum zulässig erscheint, und gegenüber der paradoxerweise die (zumindest in den zentralen Partien auf einen anderen Zimmer-

54 Michaela Neubert (*Franz Joseph Spiegler 1691 – 1757. Die künstlerische Entwicklung des Tafelbildmalers und Freskantens*, Weissenhorn 2007, 71 f.) vergleicht Spieglers Bild mit Bildern von Guido Reni (Altarbild für S. Pietro in Valle in Fano; heute Paris, Louvre) und einer in mehreren Fassungen bzw. Kopien überlieferten Erfindung Giovanni Battista Pittonis; das Motiv des Christus mit dem erhobenen Arm kehrt auf diesen Vergleichsbeispielen allerdings nicht wieder.

55 Kupferschmied, Heigl (wie Anm. 35), 112.

mann-Mitarbeiter zurückgehende) Schlacht an der Milvischen Brücke im Langhaus als vergleichsweise harmloses Puppentheater erscheint.⁵⁶

Es wäre sicher vorschnell, aus dem Fresko über der Berblinger Orgelempore oder aus Details in anderen Werken Heigls, etwa aus dem von blitzartigen Zuckungen konturierten Gewand des Cello spielenden Engels über der Orgelempore in Wilparting (Kr. Miesbach; 1759), einen direkten Zusammenhang zwischen dem um 1750 im Zenit seines Schaffens stehenden Spiegler und dem etwa ab Mitte der 1750er Jahre als künstlerische Persönlichkeit fassbaren Heigl ableiten zu wollen (auch wenn man bei dieser Gelegenheit wieder an Heigls angeblichen südwestlichen Herkunftsort Konstanz denken wird, in den Spiegler 1752 übersiedelte); doch kann die Beobachtung, dass sich Heigl in frühen Werken zuweilen ansatzweise als einem Zimmermann relativ fernstehenden künstlerischen Temperament verwandt zeigt, davor bewahren, seine künstlerische Persönlichkeit allzu sehr als ein bloßes Produkt der Zimmermann-Werkstatt zu sehen. Man mag derartige Züge in Heigls Schaffen als Ausdruck seiner Individualität sehen, oder aber auch als Resultat von Eindrücken, die er vor seiner Tätigkeit bei Johann Baptist Zimmermann aufgenommen hat; die Biographie Heigls, so weit bislang bekannt, bietet jedenfalls genügend Spielraum für die letztere Vermutung: Wenn man davon ausgeht, dass er um 1730 geboren wurde und er im Alter von etwa 15 Jahren seine Lehrzeit antrat, so vergehen etwa acht Ausbildungsjahre, für die keinerlei archivalische Nachrichten vorliegen; erst für das Jahr 1753 ist seine Mitarbeit in der Zimmermann-Werkstatt bei der Ausstattung des Münchener Residenztheaters dokumentiert.⁵⁷ Was diese Jahre vor 1753 betrifft, so wird man zwar Kupferschmieds Annahme, dass Heigl „relativ früh zu Johann Baptist Zimmermann nach München kam“, nicht leichtfertig widersprechen und wird ihm zustimmen, dass sich für einen längeren Aufenthalt in Augsburg, der aufgrund der Bedeutung der Stadt für die Freskomalerei der Zeit als nahe liegend erscheinen könnte, zumindest keine stilistischen Anhaltspunkte ausmachen lassen;⁵⁸ aber dass der angehende Maler – wo auch immer und durch wen auch immer – an anderen Orten Anregungen empfangen hat, die später Reflexe in seinen Werken hinterlassen haben, wäre zumindest eine These, der nachzugehen sich lohnen könnte.

Nachzutragen wäre nach diesem durch die Geiselhöringer Schlüsselübergabe angeregten kleinen Exkurs noch, dass es insofern relativ leicht war, die Bad Aiblinger Altarblätter für den stilistischen Vergleich mit den Geiselhöringer Bildern auszuwählen, als bislang

56 Zur Händescheidung zwischen Johann Baptist Zimmermann selbst und seinen Mitarbeitern in Berbling siehe zuletzt Corpus Rosenheim (wie Anm. 36), 92 f.

57 Vgl. Kupferschmied, Heigl (wie Anm. 35), 118, Anm. 19.

58 Kupferschmied, Heigl (wie Anm. 35), 4.

überraschenderweise kaum Ölbilder Heigls in der einschlägigen Literatur verzeichnet sind. Selbst die Aiblinger Bilder galten früher als Werke eines anderen Malers, nämlich des Johann Blasius Vicelli;⁵⁹ in den 1920er Jahren wurde dann auf der Rückseite des Stephanus-Bildes eine Inschrift entdeckt, die den Altar ins Jahr 1761 datiert und außerdem Vicelli als Fassmaler des Altars, als Maler des Altarbildes jedoch Heigl belegt, dem damit auch das Bild des Skapulier-Altars zugewiesen werden kann.⁶⁰ Obwohl Kupferschmied seine Studie explizit dem Freskanten Heigl widmet, verwundert es, dass er diese beiden Altarbilder nicht einmal erwähnt; und wer sein Augenmerk nicht ausschließlich auf den Freskanten Heigl richtet, wird es überhaupt höchst erstaunlich finden, dass sich bislang so wenig Ölbilder mit Heigl in Verbindung bringen lassen, musste Heigl in der Werkstatt Zimmermanns doch auch mit dieser Technik in Berührung kommen und betätigten sich auf diesem Gebiet doch in aller Regel selbst die als Freskanten bedeutenderen Maler, nicht zuletzt, um die für die Freskomalerei ungeeigneten Wintermonate zu nutzen.

Den Grund dafür, dass Heigl als Ölbildmaler bisher in der Kunstgeschichtsschreibung nur ansatzweise präsent ist, mag man zunächst darin vermuten, dass viele derartige Werke von seiner Hand verloren sind oder dass er überhaupt auf diesem Gebiet keine sonderlich hohe Produktivität entfaltete; Beobachtungen, die der Verfasser in den letzten Monaten beim Besuch einiger von Heigl ausgemalter Kirchen in Oberbayern gemacht hat, lassen freilich zusammen mit den Geiselhöringer Neuzuschreibungen auch den Schluss zu, dass eine größere Anzahl von Heigls Ölbildern bislang einfach nicht identifiziert wurde. So stieß der Verfasser in der von Heigl wahrscheinlich 1759 freskierten Filial- und Wallfahrtskirche St. Anianus in Alb (Kr. Miesbach) auf ein anonymes, rundbogig abgeschlossenes Bild (eine ehemaliges Altarbild?) mit dem hl. Pellegrinus, das sich stilistisch Heigl zuordnen lässt; und besonders eindrucksvoll spricht der Befund aus zwei im 18. Jahrhundert aufwändig dekorierten Kirchen des Erdinger Landes zugunsten eines als Altarbildmaler bisher unzureichend gewürdigten Heigl: In der bereits erwähnten, 1764 von Heigl freskierten Wallfahrtskirche Maria Thalheim verraten sowohl die Haupt- als auch die Auszugsbilder sämtlicher sechs Seitenaltäre, bislang versuchsweise mit der Malerfamilie

59 Gustav Bezold u.a., Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern. V. Theil: Bezirksamt Ebersberg, Bezirksamt Miesbach, Stadt und Bezirksamt Rosenheim, München 1902, 156f.

60 Die Inschrift lautet: „Diesen Altar hat anno 1761 der geistl. Herr Joannes Michael Gampperl p.r. Kooperator in Aibling durch H. Josef Götsch Bildhauer allhier per 200 fl. Machen lassen und durch H. Blasi Vicelli, dermal Chfr. priv. Maler zu München fassen und durch H. Martin Heigl Chfr. priv. Maler in München dieses Blatt malen lassen.“ (zitiert nach H. Tomanek, Mariä Himmelfahrt Bad Aibling, Ottobeuren 1981 o.S.) Adelheid Unger (Joseph Götsch. Ein bayerischer Bildhauer des Rokoko, Weißenhorn 1972, 29) zitiert die Inschrift nach einer handschriftlichen Chronik der 1920er Jahre im Pfarrarchiv Bad Aibling.

Zellner in Verbindung gebracht,⁶¹ die Handschrift des Künstlers, der auch die Decken bemalt hat; ebenso darf man aus stilistischen Gründen wohl davon ausgehen, dass Heigl auch in der Pfarrkirche von Altenerding nicht nur als Freskant tätig war (1767), sondern daneben die Bilder der beiden Seitenaltäre lieferte (jeweils ein Haupt-, ein Vorsatz- und ein Auszugbild).⁶² Es ist hier nicht der geeignete Ort, um auf diese Altarbilder näher einzugehen; es muss genügen, anhand einer einzigen Gegenüberstellung die Verwandtschaft der in den Geiselhöringer und Maria Thalheimer Altarbildern begegnenden Figurentypen zu veranschaulichen (Abb. 24 – 25) und darauf hinzuweisen, dass die Geiselhöringer Maria vom Anna-Altar (Abb. 16) in ähnlicher Sitzhaltung mit überkreuzten Beinen auch am linken Seitenaltar in Altenerding zu finden ist (Abb. 26). Ohnehin dürfte es geraten sein, eine umfassendere Beschäftigung mit dem Altarbildmaler Heigl auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben: Denn wenn man bedenkt, dass eine systematische Überprüfung der von Heigl ausgemalten Kirchen im Hinblick auf Altarbilder, die von seiner Hand stammen könnten, noch gar nicht erfolgt ist und dass vorläufig nichts dagegen spricht, solche Bilder auch in anderen Kirchen zu vermuten, so scheint es, dass auf diesem Gebiet noch mit manchem Fund zu rechnen ist.

Damit ist den vielfältigen noch offenen Fragen zu Leben und Werk Martin Heigls ein weiterer Fragenkomplex hinzugefügt; und hilfreiche Winke für die ein oder andere Antwort könnte vielleicht, so er denn zum Reden gebracht werden könnte, der junge Mann geben, dessen Kopf im Langhausfresko mit der Himmelfahrt Mariens in Bad Aibling links außen neben dem im Profil wiedergegebenen bärtigen Mann sichtbar ist (Abb. 27). Die im Vergleich mit den anderen Figuren weit weniger standardisierte und wesentlich individuellere Physiognomie, der von den sonstigen Haartrachten deutlich unterschiedene Kurzhaarschnitt, der Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter und die dadurch erzeugte Distanz zum Geschehen im Bild, all dies lässt trotz des sehr mäßigen Erhaltungszustands des Freskos kaum einen Zweifel daran, dass es sich hier um ein Porträt eines Zeitgenossen handelt. Dass die Person so unauffällig im Hintergrund platziert ist, dass sie vielen Betrachtern wohl erst gar nicht auffällt, könnte damit erklärt werden, dass

61 Das Dehio-Handbuch behauptet, die Seitenaltarbilder seien „z. T. gemalt von Franz Xaver Zellner“; vgl. Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz u.a., München 1990, 1162. Die neueste Auflage des Kirchenführers weist auf die Tätigkeit Franz Xaver Zellners und seines Vaters Johann Andreas Zellner als Fassmaler in Maria Thalheim hin und fügt hinzu: „Von ihnen könnten die Blätter der Seitenaltäre stammen“; vgl. Johann Nepomuk Kießlinger, Maria Thalheim, 9., veränderte Auflage, Regensburg 2007 (Kleine Kunstführer, 206), 8.

62 Das Dehio-Handbuch Oberbayern (wie Anm. 61, 14) nennt keine Namen. Aus der Bemerkung des Kirchenführers „Zeitgleich mit dem Hochaltar entstanden die zweisäuligen Seitenaltäre derselben Meister“ wäre zu schließen, dass die Seitenaltarbilder wie das Hauptaltarbild von Joseph Hauber stammen, was aus stilistischen Gründen nicht zutreffen kann. Vgl. Georg Brenninger, Altenerding, Regensburg 2002 (Kleine Kirchenführer; 1842), 10.

der Maler hier einfach aus einer Laune heraus einen Bekannten oder Mitarbeiter festgehalten hat, ließe sich aber auch sehr gut damit vereinbaren, dass der Maler sich hier selbst einen bescheidenen Platz in seiner Schöpfung zugewiesen hat.⁶³ Wenn tatsächlich ein Selbstporträt vorliegt und wenn es tatsächlich, wie die neuere Forschung mit gutem Grund annimmt, Martin Heigl war, der nach einem Entwurf Johann Baptist Zimmermanns das Bad Aiblinger Langhausfresko malte, so wäre man auch mit dieser Identifikation einem Künstler ein Stück näher gekommen, der noch so manches Rätsel aufgibt.

Bildnachweis:

Abb. 7-8: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; alle übrigen Abb.: Verfasser

63 Vergleicht man mit der stärker stilisierten Physiognomie im Kuppelfresko von Marienberg, in der ebenfalls ein Selbstbildnis Heigls vermutet wird (vgl. Corpus Altötting, wie Anm. 36, 130 und Abb. S. 132), so muss man zumindest nicht ausschließen, dass beide Figuren dieselbe Person wiedergeben sollen.



Abb. 1 – 2 M. Heigl: Kreuzigung des hl. Petrus.
Langhausfresko der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 3 – 6 M. Heigl: Szenen aus dem Leben des hl. Petrus, Kartuschenfresken
im Langhaus der Pfarrkirche Geiselhöring

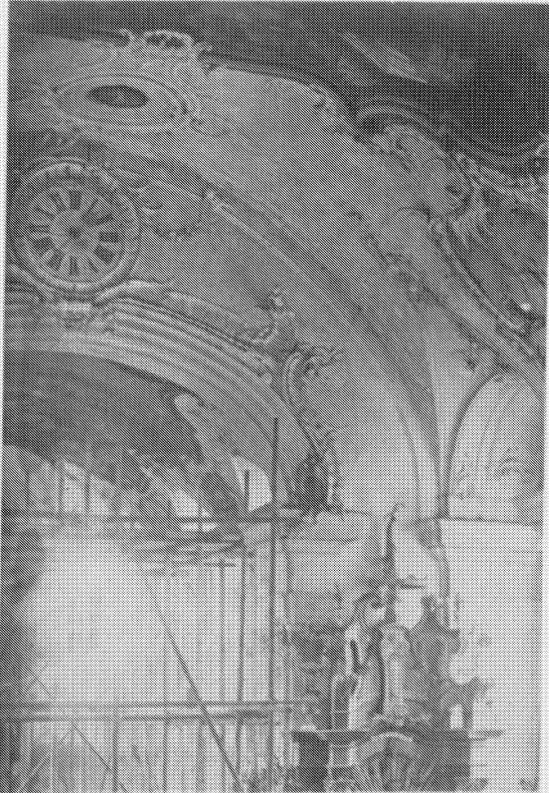


Abb. 7 Einblick in den Chor der Pfarrkirche Geiselhöring (ca. 1895)



Abb. 8 M. Heigl: Kreuzigung des hl. Petrus. Langhausfresko der Pfarrkirche Geiselhöring (Zustand vor 1935)



Abb. 9 M. Heigl: Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Marienberg



Abb. 10 M. Heigl: Kreuzigung des hl. Petrus. Langhausfresko der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 11 M. Heigl: Kuppelfresko der Wallfahrtskirche Marienberg



Abb. 12 M. Heigl: Kreuzigung des hl. Petrus, Langhausfresko der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 15 M. Heigl: Schlüsselübergabe an Petrus. Hochaltarbild der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 16 M. Heigl: Der hl. Josef
mit dem Jesuskind. Seitenaltarbild
der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 17 M. Heigl: Die hl. Anna
unterrichtet Maria. Seitenaltarbild
der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 18 M. Heigl: Die Steinigung des hl. Stephanus. Seitenaltarbild der Pfarrkirche Bad Aibling



Abb. 19 M. Heigl: Maria übergibt dem hl. Simon Stock das Skapulier. Seitenaltarbild der Pfarrkirche Bad Aibling



Abb. 20
M. Heigl:
Die Steinigung des hl. Stephanus.
Seitenaltarbild
der Pfarrkirche Bad Aibling



Abb. 21
M. Heigl:
Der hl. Josef mit dem Jesuskind.
Seitenaltarbild
der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 22 M. Heigl: Schlüsselübergabe an Petrus.
Hochaltarbild der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 23 M. Heigl: Himmelfahrt Mariens.
Langhausfresko der Wallfahrtskirche
Maria Thalheim



Abb. 24 M. Heigl: Schlüsselübergabe an Petrus.
Hochaltarbild der Pfarrkirche Geiselhöring



Abb. 25 M. Heigl: Der hl. Antonius
und das Jesuskind. Seitenaltarbild
der Wallfahrtskirche Maria Thalheim



Abb. 26
M. Heigl: Maria und ihre Eltern.
Seitenaltarbild der Pfarrkirche Altenerding



Abb. 27
M. Heigl:
Himmelfahrt Mariens.
Langhausfresko der
Pfarrkirche Bad Aibling