

Peter Stoll

**Die Altarbilder von Johann Martin Heigl
in Altenerding, Maria Thalheim
und Grucking**

Die Altarbilder von Johann Martin Heigl in Altenerding, Maria Thalheim und Grucking

Hans Tintelnot würdigte ihn 1951 in seiner auf ihre Art bis heute einzigartigen Gesamtschau zur Barocken Freskomalerei in Deutschland¹⁹⁷ keines einzigen Wortes; und noch 1976 glaubte Herbert Schindler in der „verbesserten Studienausgabe“ seiner Großen Bayerischen Kunstgeschichte¹⁹⁸ auf ihn verzichten zu können: Doch dass der mehrfach im Erdinger Raum tätige Johann Martin Heigl als Meisterschüler Johann Baptist Zimmermanns apostrophiert und den wichtigsten altbayerischen Freskant in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugerechnet werden kann, dürfte zum gegenwärtigen Zeitpunkt außer Zweifel stehen, nachdem sein Werk durch die 1989 publizierte Dissertation Kupferschmieds¹⁹⁹ und die prachtvoll illustrierten Bände des Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (1976 ff.) inzwischen angemessen gewürdigt ist.

Trotz dieser guten Aufarbeitung eines Großteils seines Schaffens wird sich die Kunstgeschichtsschreibung auch in Zukunft mit Heigl befassen dürfen. So essenzielle biographische Details wie Geburtsjahr, Geburtsort und Sterbeort entziehen sich noch immer unserer Kenntnis; und obwohl der Band zum Landkreis Erding des Corpus bereits 2002 zwei Quellen zu Altenerding und Tading abdruckte, in denen sich Heigl ‚Johann Martin‘ nennt,²⁰⁰ und auf diesem

¹⁹⁷ Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.

¹⁹⁸ Herbert Schindler: Große Bayerische Kunstgeschichte. Verbesserte Studienausgabe., 2 Bde., München 1976.

¹⁹⁹ 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).

²⁰⁰ Hermann Bauer u. a.: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. Band 3: Freistaat

Wege eigentlich klärte, was Kupferschmied noch offen lassen musste („Die Abkürzung ‚I‘ oder ‚J‘ steht für Johann oder Joseph ... Welcher erste Vorname richtig ist. bleibt unklar“),²⁰¹ dürfte es noch eine Weile dauern, ehe der „Joseph Martin Heigl“, der sich an verschiedener Stelle in die Literatur eingeschlichen hat, vollständig getilgt ist: Das Dehio-Handbuch Oberbayern zerlegt in seiner neuesten Auflage (2006)²⁰² den Zimmermann-Schüler nach wie vor in einen ‚Johann Martin Heigl‘ und einen ‚Joseph Martin Heigl‘; und auch wenn der ‚Joseph Martin‘ gegenüber der Vorgängerauflage von 1990²⁰³ merklich an Substanz verloren hat, so werden ihm weiterhin die Fresken in Alb und Wilparting (Kr. Miesbach) zugewiesen. Recht durchsetzen konnte sich die archivarisch dokumentierte Form ‚Johann Martin‘ aber auch im Corpus nicht: Dort fiel man in den auf den Landkreis Erding folgenden Bänden zwar nicht mehr in das in vorangehenden Bänden zu beobachtende Lavieren zwischen ‚Johann Martin‘ und ‚Joseph Martin‘ zurück,²⁰⁴ beschränkte sich aber auf ein einfaches ‚Martin‘.

Auch das Werkverzeichnis Heigls sollte durchaus noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden. Zwar dürften die in Oberbayern erhaltenen Fresken Heigls im Wesentlichen bekannt sein, da die Bände des Corpus inzwischen einen fast vollständigen Überblick über alle Freskodekorationen des 18.

Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Landkreis Erding. Bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Cordula Böhm, München 2001: Kostenvoranschlag Heigls für Altenerding unterzeichnet „Johan Martin Heigl“ (S.19 f.); Kostenvoranschlag Heigls für Tading unterzeichnet „Joh: Martin Heigl“ (S.296). Um jeden weiteren Zweifel in dieser Hinsicht auszuräumen, wurde der Kostenvoranschlag für Altenerding (Staatsarchiv Landshut, Regierung Landshut A 4061) nochmals eingesehen.

²⁰¹ Kupferschmied (wie Anm. 3), S.1.

²⁰² Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern. Dritte, aktualisierte Auflage, bearb. von Ernst Götz u.a., München u. Berlin, 2006.

²⁰³ Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz u.a., München u. Berlin, 1990.

²⁰⁴ 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; im Register ‚Joseph Martin‘ (S. 279), im Text zu Moosach ‚Johann Martin‘ (S.89).

Jahrhunderts in diesem Raum erlauben,²⁰⁵ doch ist nicht ausgeschlossen, dass z.B. im benachbarten Niederbayern in Zukunft noch weitere Fresken als Werke Heigls identifiziert werden. So entschied ich mich im Jahr 2007, die in langer Tradition Matthäus Günther zugeschriebenen, innerhalb seines Schaffens aber äußerst fremdartig erscheinenden Fresken der Stadtpfarrkirche von Geiselhöring (Kr. Straubing-Bogen) aus stilistischen Gründen für Heigl zu beanspruchen (ein Befund, der wenig später durch eine Kirchenrechnung bestätigt wurde); und im Anschluss daran ging ich noch einen Schritt weiter und vermutete in Heigl auch den Schöpfer dreier Altarbilder in Geiselhöring (Hochaltarbild und zwei Seitenaltarbilder), die man zuvor lediglich versuchsweise und ohne solide stilistische Argumentation mit Christian Wink in Verbindung gebracht hatte.²⁰⁶

Dass ich auf diesen Gedanken erst einige Zeit nach der Zuschreibung der Fresken an Heigl kam, mag misstrauisch stimmen; könnte man doch vermuten, dass die längere Beschäftigung mit Heigl nun nach und nach den Wunsch, die Hand des Malers an möglichst vielen Stellen zu erkennen, zum Vater des Gedankens gemacht hatte. Tatsächlich kann man die zeitverzögerte Erkenntnis aber auch plausibel damit erklären, dass Heigl zwar längst als Freskomaler eine vertraute Größe der bayerischen Kunstgeschichte ist, aber nicht unbedingt als Maler von Öl- bzw. Altarbildern, dass man mit dem Ölbildmaler Heigl also nicht ohne weiteres rechnet und seine Werke auf diesem Gebiet deshalb auch nicht sofort identifiziert.

Vor der Zuschreibung der Geiselhöringer Bilder waren als Altarbilder Heigls offenbar nur bekannt das 1758 datierte

²⁰⁵ Zur Zeit der Fertigstellung dieses Aufsatzes lag lediglich der Band zu Ingolstadt und zum Lkr. Pfaffenhofen noch nicht vor.

²⁰⁶ Peter Stoll: „Martin Heigl, Matthäus Günther und die Pfarrkirche von Geiselhöring“, in: Jahresbericht des Historischen Vereins Straubing 110 (2008), 2009, S.xxx.

Seitenaltarbild mit dem Hl. Achatius in der Augustinerchorherrenstiftskirche Dietramszell²⁰⁷ (Kr. Bad Tölz-Wolfratshausen) sowie die ca. 1761 entstandenen Seitenaltarbilder mit den Hll. Stephanus und Simon Stock in der Pfarrkirche von Bad Aibling (Kr. Rosenheim); aber kaum hatte sich durch Vergleich der Geiselhöringer mit den Bad Aiblinger Bildern die Zuweisung der ersteren an Heigl bestätigt und war damit ein erster Schritt zur Erweiterung von dessen Werkverzeichnis als Ölbildmaler getan, stieß ich in anderen von Heigl ausgemalten Kirchen auf weitere für ihn in Frage kommende Altarbilder: auf einen hl. Pelegrinus in der Kapelle von Alb (Kr. Miesbach) und auf ganze Altarbildensembles in zwei Kirchen im Erdinger Raum, nämlich in der Pfarrkirche von Altenerding und der Wallfahrtskirche Maria Thalheim. Obwohl ich auch auf diese Funde bereits an anderer Stelle knapp hingewiesen habe,²⁰⁸ verdienen doch insbesondere die Bilder im Kreis Erding eine etwas ausführlichere Würdigung, die sie hiermit nun erfahren sollen.

In Altenerding dürften die Seitenaltarbilder (je ein Hauptbild, ein Auszugsbild und ein Vorsatzbild) in etwa zeitgleich mit den von Heigl 1767 signierten Deckenfresken entstanden sein, da auch die Seitenaltäre offenbar in diesem Jahr errichtet wurden.²⁰⁹ Während das Dehio-Handbuch keinerlei Vermutung zur Autorschaft der Bilder äußert (und auch nur die Hauptbilder erwähnt),²¹⁰ bleibt es im zuletzt erschienenen Kirchenführer unklar, wie der die Beschreibung der Seitenaltäre eröffnende Satz zu verstehen ist: „Zeitgleich mit

²⁰⁷ Da die drei weiteren Seitenaltarbilder 1757 von Johann Baptist Zimmermann stammen und dieser im folgenden Jahr verstarb (begraben am 2. März), übernahm Heigl hier offenbar die Aufgabe, den Zyklus seines Lehrers zu vollenden. Besondere Aufmerksamkeit unter Zimmermanns Bildern verdient die büßende Maria Magdalena, die offenbar in unvollendetem Zustand am Altar angebracht wurde (Engel links oben; nur teilweise ausgeführte Gelbfärbung des Rockes der Heiligen).

²⁰⁸ Stoll (wie Anm. 10)

²⁰⁹ Otto Schmidt, Wolf-Christian von der Mülbe: Christian Jorhan 1727 – 1804. Eine Einführung, Riemerling 1986, S.65 (Kostenvoranschlag Jorhans August 1766; Beginn der Aufstellung „ein Jahr später“).

²¹⁰ Dehio Oberbayern 2006 (wie Anm. 6), S.16.

dem Hochaltar entstanden die zweisäuligen Seitenaltäre derselben Meister“, heißt es dort,²¹¹ und man könnte daraus ableiten, dass damit dem Meister der Ende der 1790er Jahre entstandenen Hochaltarbilder (Haupt- und Auszugsbild), Joseph Hauber, auch die Seitenaltarbilder zugewiesen werden sollen. Aus stilistischen Erwägungen heraus verbietet es sich freilich, im späten Rokoko der Seitenaltarbilder und im sentimental angehauchten Frühklassizismus des Hochaltarbildes dieselbe Künstlerhand am Werk sehen zu wollen; es handelt sich vielmehr ganz offensichtlich um Schöpfungen aus unterschiedlichen Künstlergenerationen, deren Nebeneinander in einem einheitlichen Altarensemble der 1760er Jahre die Fragen aufwirft, ob der Hochaltar zunächst tatsächlich bilderlos blieb oder, wenn nicht, warum die ursprünglich dafür gefertigten Bilder bereits wenige Jahrzehnte später wieder ersetzt wurden.

Was die Bilder der sechs Seitenaltäre in Maria Thalheim angeht (je ein Hauptbild und ein Auszugsbild),²¹² die möglicherweise erst einige Jahre nach Heigls Fresken (1764) entstanden, da die Seitenaltäre vermutlich um 1770 errichtet wurden,²¹³ so wurden sie mit den in Thalheim u.a. an den Altären als Fassmaler tätigen Vater und Sohn Zellner (Johann Andreas bzw. Franz Xaver Zellner) in Verbindung gebracht, freilich auf vorsichtige oder eher diffuse Weise: Die Bilder seien „z.T. gemalt von Franz Xaver Zellner, Erding“ gibt das

²¹¹ Georg Brenninger: *Mariä Verkündigung und die Kirchen der Pfarrei Altenerding*, Regensburg 2002 (Schnell, Kunstführer Nr.1842), S.10.

²¹² Die Vorsatzbilder auf dem vorderstem Seitenaltarpaar (hll. Korbinian und Benno) stammen sicher nicht von Heigl und sind später entstanden, wohl zusammen mit den klassizistischen Rahmen.

²¹³ Schmidt (wie Anm. 13), S.99: „Über die Anschaffung der sechs Seitenaltäre und der Kanzel liegen keine direkten Nachrichten vor. Wie die Verkaufsbelege von 1770 für die alten Objekte, ebenso verrechnete Beträge über die erforderlichen Einsennägel erweisen, ist die Auswechslung in einem Zug erfolgt.“ (S.99) Dehio Oberbayern 2006 (wie Anm. 6): „Nebenaltäre von 1770“ (S.673); der Kirchenführer datiert „um 1765/70“ (Johann Nepomuk Kißlinger: *Maria Thalheim*. 9., veränd. Aufl., Regensburg 2007 [Schnell, Kunstführer Nr. 206], S.15).

Dehio-Handbuch an,²¹⁴ ohne näher darauf einzugehen, welche Bilder genau Zellner zuzuordnen seien oder von wem die nicht von ihm gemalten Bilder stammen könnten; und der zuletzt erschienene Kirchenführer spekuliert, von den beiden Zellner „könnten die Blätter der Seitenaltäre stammen.“²¹⁵ Zwar sind insbesondere von Franz Xaver Zellner beachtliche Altarbilder (und auch Fresken) erhalten,²¹⁶ für die Thalheimer Altarbilder kommt er m.E. jedoch nicht in Frage.

Ehe nun einige stilistische Argumente für die Zuweisung der Bilderserien in Altenerding und Thalheim an Heigl vorgebracht werden, ist eine Erläuterung der dargestellten Inhalte angebracht; keine allzu schwierige Aufgabe, handelt es sich doch durchweg um zur damaligen Zeit viel verehrte Heilige, deren Auswahl z.T. auch auf die Bedürfnisse ländlicher Gemeinden abgestimmt ist. Es empfiehlt sich dabei, die Bilder so zu besprechen, wie sie paarweise miteinander im Kirchenraum korrespondieren, da diese Paare zumeist durch inhaltliche Bezüge verbunden sind, die freilich nicht vom Künstler hergestellt wurden, sondern in den Altarpatrozinien begründet sind bzw. durch die Auftraggeber vorgegeben wurden.

So stehen etwa im Mittelpunkt der beiden Seitenaltarbilder in Altenerding zentrale Personen der hl. Sippe (hl. Anna, hl. Joseph) und gestalten beide Altarbilder eine Eltern-Kind-Beziehung. Auf dem linken Bild (Abb. 1) unterrichtet die hl. Anna ihre Tochter Maria, allerdings nicht, indem sie ihr das Lesen lehrt, wie es besonders gerne gezeigt wird, sondern indem sie ihr Inhalte vermittelt, die sie wohl dem geöffneten Buch entnommen hat (wohl der Hl. Schrift), die sie auf den rechten Oberschenkel gestützt hält. Dass sie mit dem

²¹⁴ Dehio Oberbayern 2006 (wie Anm. 6), S.673.

²¹⁵ Kirchenführer Maria Thalheim (wie Anm. 17), S.8.

²¹⁶ Sehr interessant z.B. die Reflexe der Kunst Franz Anton Maulbertschs bzw. seines Umkreises in Zellners Fresken in Kirchberg und Schröding. Der Verfasser plant eine nähere Untersuchung dieses Phänomens.

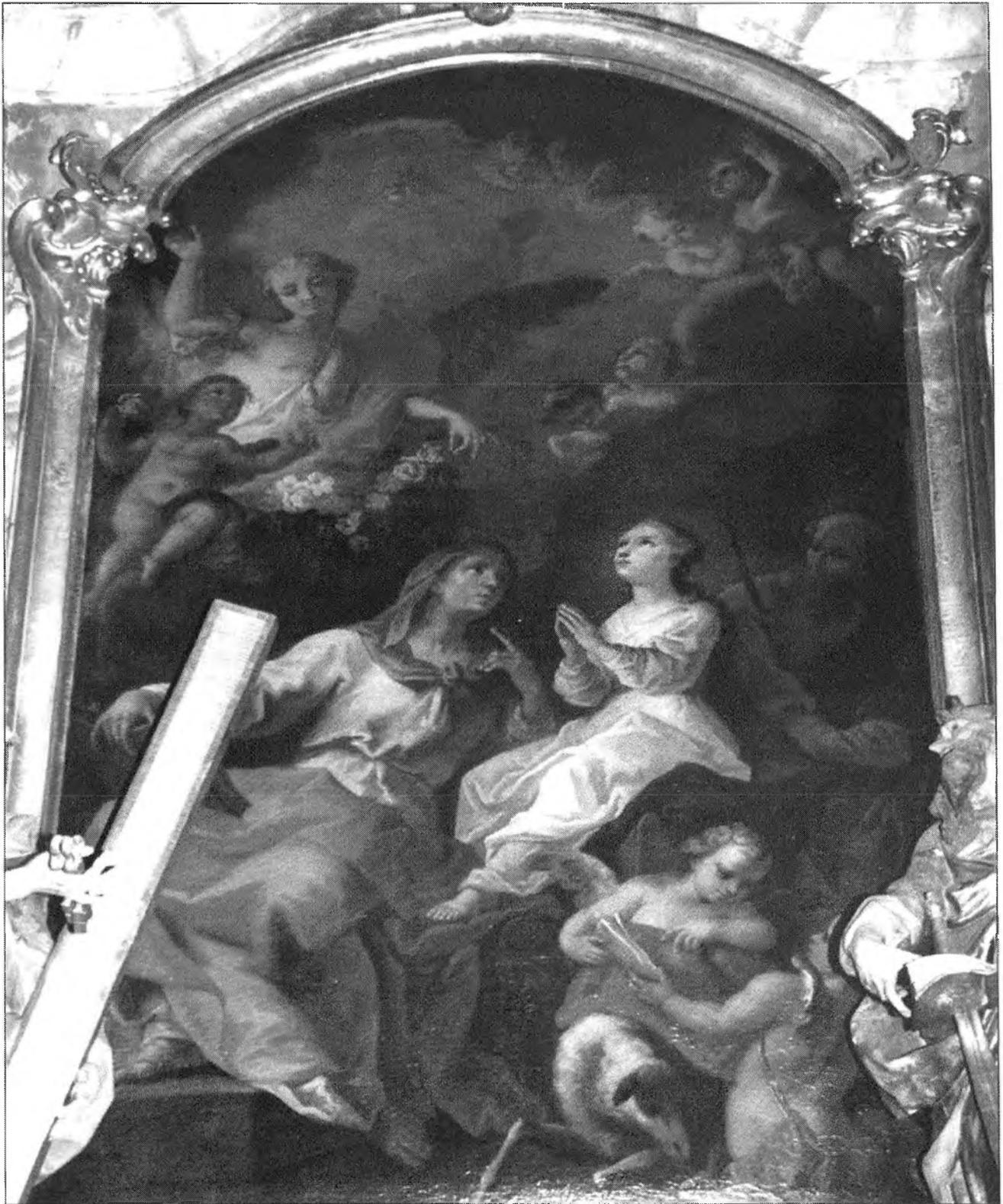


Abb. 1: Altenerding: Hl. Anna

Zeigefinger der linken Hand nach oben weist, wohin auch Maria mit andächtig gefalteten Händen den Blick richtet und wo von Engeln umgeben das Dreifaltigkeitssymbol mit dem Auge Gottes erscheint, macht unmittelbar anschaulich, dass

Maria in Religionsdingen unterwiesen wird; und wenn man sich nicht darauf beschränken will, die Rosengirlande des großen Engels allgemein als ein marianisches Attribut zu identifizieren, könnte man eine weitere Sinnschicht annehmen: Die Rosen könnten einen Rosenkranz und damit symbolisch dessen freudige, schmerzhaft und glorreiche Geheimnisse andeuten, so dass dem Kind Maria also auf dem im Bild gezeigten Moment in einer Art mystischer Schau die zukünftige Bestimmung als Gottesmutter offenbart wird.

Die Anzahl der Rosen lässt sich zwar nicht als zusätzliches Indiz für diese Interpretation heranziehen, doch mag man berücksichtigen, dass sich deutlich weiße, rote und goldgelbe Blüten unterscheiden lassen, mit denen auf Rosenkranzbildern häufig auf die drei Gruppen von Geheimnissen verwiesen wird (weiß: freudenreich, rot: schmerzhaft, goldfarben/gelb: glorreich).²¹⁷

Auf eine Statistenrolle im verschatteten Hintergrund verwiesen ist Marias Vater Joachim; sein vorübergehendes Hirtendasein, nachdem ihn der Priester wegen seiner Kinderlosigkeit aus dem Tempel gewiesen hatte, ist hier immerhin Anlass dafür, ihn mit zwei Attributen auszustatten, Hirtenstab und Schaf, vielleicht in dem Bestreben, ihn der ländlichen Bevölkerung besonders nahe zu bringen. Bildwirksam wird das Schaf allerdings weniger als Begleiter des Joachim sondern vielmehr in seiner Rolle als lebendes Pult für das Buch, dessen Text ein Putto einem Gefährten auszudeuten scheint, so dass sich eine heitere Variation des zentralen Bildgegenstandes der Belehrung ergibt. Auf dem Altarbild des gegenüberliegenden Seitenaltares (Abb. 2) sind der Hl. Joseph mit dem Jesuskind und mehrere Engel in

²¹⁷ Zu dieser Farbsymbolik vgl. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk (Hrsg.): *Marienlexikon*, Bd. 5, St. Ottilien 1993, „Rosenkranzbilder“. Ein anschauliches Beispiel für diese Farbsymbolik bietet Johann Michael Hartwagners 1774 entstandenes Deckenfresko in der Dominikanerinnenkirche Altenhohenau (Kr. Rosenheim), auf dem einer Erdkugel ein Kranz einbeschrieben ist, der aus je fünf roten, weißen und goldenen Rosenblüten besteht

einem Ambiente angesiedelt, das in seiner Kombination aus Gartenarchitektur und natürlicher Vegetation (Bäume im Hintergrund) spürbar Zimmermannschen Vorbildern verpflichtet ist.



Abb. 2: Altenerding: Hl. Joseph

Die für Joseph charakteristischen Attribute werden von den Putten links oben (Lilie der Keuschheit) und rechts unten (die Zimmermannswerkzeuge Zollstock, Winkelmaß und Hobel) präsentiert; ikonographisch interessanter freilich ist der bildwirksam in leuchtendes Rot gekleidete Engel links unten, der mit ehrerbietigem Kniefall dem Jesuskind ein Papier mit der Aufschrift ‚Supplic‘ überreicht, also eine Bittschrift. Indem nun Joseph dem Engel das Kind so entgegenhält, dass dieses von der Bittschrift Notiz nehmen und sie vielleicht im nächsten Moment auch ergreifen kann, versinnbildlicht die Figurenkonstellation den Gedanken der Intercessio, der Vermittlung des Heiligen zwischen den Bitten des Menschen und Gott; eine Rolle, die zahlreichen Heiligen auf Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts zugewiesen wird, wobei zeitgenössische Texte freilich gerne betonen, dass gerade der Nährvater Christi und Gemahl Mariens diese Rolle auf besonders wirksame Weise und in allen nur erdenklichen Nöten wahrnehmen kann.

Es mag auf den ersten Blick befremden, dass der Bittsteller bzw. der Verfasser des Bittbriefes auf dem Bild nicht dargestellt ist und dass damit ein wichtiger Mitspieler beim Akt der Intercessio zu fehlen scheint; tatsächlich erlaubt es aber diese inhaltliche ‚Leerstelle‘ im Bild, dass sich jeder Gläubige, der mit einem Anliegen vor den Altar tritt, als derjenige sehen kann, dessen persönlicher Bittbrief von dem im Vordergrund knienden Engel entgegengenommen wurde und nun weitergereicht wird.

Bei der bildlichen Darstellung der Intercessio auf das Motiv der Übergabe eines Bittbriefes zurückzugreifen, scheint zunächst ein naheliegender Gedanke und man würde vermuten, dass das Motiv im Zusammenhang mit verschiedensten Heiligen angewandt wurde. Dies war bis zu einem gewissen

Grad wohl auch der Fall;²¹⁸ tatsächlich besteht aber, ohne dass dies hier mit der nötigen Sorgfalt und erforderlichen Materialbasis belegt werden kann, offenbar eine besondere Affinität bestehen zwischen dem hl. Joseph und dem Bittbrief, und insbesondere eine (in Altenerding nicht genutzte) Variante des Motivs dürfte ein Spezifikum der Josephsikonographie darstellen, nämlich die Variante, dass das Jesuskind die Bittbriefe unterschreibt (in der Regel mit ‚fiat‘)²¹⁹ bzw. dass ihm bei der Unterschrift sogar von Joseph die Hand geführt wird.²²⁰

Joseph und das unterschreibende Christkind begegnen auch bereits auf einem Kupferstich von Johann Ulrich Kraus in den 1692 in Wien verlegten *Amores Josephini* und Mikuda-Hüttel zitiert in ihrer umfassenden Studie zur Ikonographie des hl. Joseph auch eine noch etwas ältere verbale Paraphrase des Topos;²²¹ doch fehlt bisher eine schlüssige Erklärung dafür, warum gerade der hl. Joseph so eng mit den Bittbriefen assoziiert wurde. Die Auszugsbilder zeigen zwei populäre Märtyrer aus den Kreisen des römischen Militärs; links den hl. Sebastian (Abb. 3), der, an einen Baum gebunden und von Pfeilen durchbohrt, entkräftet zusammengesunken ist (Helfer in Seuchengefahr; Schutzpatrons des Viehs und all derer, die mit Schusswaffen umgehen); rechts den hl. Florian (Abb. 4), der

²¹⁸ So nimmt z.B. auf dem ca. 1765 entstandenen Chorfresko Johann Nikolaus Millers in Eschlbach Christus (nicht als Kind, sondern als Erwachsener nach der Passion dargestellt) Bittschriften entgegen, die ihm Maria zuleitet (Corpus Erding, wie Anm. 4, S.104 – 106). Vgl. auch Matthäus Günthers Chorfresko in der Pfarr- und Wallfahrtskirche in Innsbruck-Wilten (1754/55).

²¹⁹ So z.B. auf dem Fresko eines unbekanntes Malers in der Pfarrkirche von Frechenrieden (Kr. Unterallgäu, ca. 1740); auf Joseph Hallers Langhausfresko in der Pfarrkirche von Ridnaun (Südtirol, ca. 1765); auf einem Entwurf Matthäus Günthers für ein unbekanntes Fresko in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg (Inv.-Nr. L 873, ca. 1770).

²²⁰ So z.B. auf dem Fresko Franz Anton Zeillers in der Kirche der Englischen Fräulein in Brixen (1767; 1839 zerstört; dokumentiert durch eine Ölskizze im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, Inv.-Nr. Gem. 3313).

²²¹ Jerónimo Gracián: *Palma Josephina*, Augsburg 1657, S. 460: „also hat es das ansehen / daß er [Jesus] auch in dem Himmel / ... seinem lieben Joseph nichts abschlage / was er immer für uns anhaltet ... / Er lasset vilmehr alles zu / und unterschreibt gar gern alle Supplicationes, und begehren / die ihme Joseph statt unser / dargibt und uberraichet“; zitiert nach: Barbara Mikuda-Hüttel: *Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg 1997, S.23.

einen Brand löscht und dadurch als Helfer in Feuergefahr gekennzeichnet ist. Die beiden Vorsatzbilder auf den Altarmensen sind Heiligen gewidmet, die aufgrund der von ihnen ausgeübten Tätigkeiten eng mit den unteren Schichten der ländlichen Bevölkerung verbunden sind und als deren Schutzpatrone gelten, der hl. Notburga (links) und dem hl. Wendelin (rechts).



Abb. 3 : Altenerding, Hl. Sebastian



Abb. 4.: Altenerding, Hl. Florian

Notburga (Abb. 5), die aus dem tirolischen Rattenberg stammende Dienstmagd, hält in der linken Hand die Sichel, die auf die bekannteste Episode ihrer Legende verweist: Als sie während der Getreideernte trotz des zum Gebet rufenden Glockenläutens weiterarbeiten sollte, bewirkte sie zum Erstaunen ihres Herrn, dass die Sichel frei schwebend in der Luft hing. Am unteren Bildrand sind einige Ährenbündel aufgeschichtet, während ein Putto von links ein weiteres Bündel bringt; letzteres keine spezifische Illustration der Legende, aber vielleicht ein allgemeines Sinnbild dafür, dass Notburgas Arbeit unter dem Schutz Gottes vonstatten geht. Weitere charakteristische Attribute sind der von einem Putto über ihrem Kopf gehaltene Blumenkranz sowie die an einem

blauen Gurt an der Hüfte befestigte Zinnkanne. Solche Kannen dienten dazu, Getränke zur Feldarbeit mitzunehmen;²²² doch spielt die Kanne natürlich auch darauf an, dass Notburga den Armen Speise und Trank brachte, zunächst das, was an der herrschaftlichen Tafel nicht verzehrt wurde, und nachdem man ihr dies verboten hatte, einen Teil ihrer eigenen Verpflegung.



Abb. 5 : Altenerding, Hl. Notburga

Abb. 6.: Altenerding, Hl. Wendelin

Der hl. Wendelin (Abb. 6), der Legende nach ein irischer oder schottischer Königssohn, der in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in der Region um Trier lebte, vollführt mit der linken Hand eine abweisende Geste, die nach unten auf die zu Boden fallenden Herrschaftsinsignien Krone und Szepter gerichtet ist, gerade als habe er in ebendiesem Moment seinem hohen Stand entsagt; mit der rechten Hand fasst er in

²²² Vgl. den Eintrag ‚Pitsche‘ in Peter W. Hartmann: Kunstlexikon, Ruppichteroth 2006, http://www.beyars.com/de_kunst-lexikon-hartmann.html (eingesehen am 22.09.2009): „alter Ausdruck für runde oder vier-, sechs- bzw. achteckige Zinnflasche mit Schraubverschluss und Traghenkel. In solchen Zinnflaschen führten Bauern und Handwerker ihre Getränke zur Arbeit mit. Ist die Pitsche mit einem Ausguss versehen, spricht man von einer ‚Schraubkanne‘, in Tirol auch ‚Notburgakanne‘ genannt, weil die hl. Notburga v. Rattenberg, die Patronin der Dienstmägde, häufig mit einer solchen Pitschenversion dargestellt wird.“

rokokofter Grazie das Attribut des bescheidenen Amtes, das er stattdessen gewählt hat, den Hirtenstab; daneben im Hintergrund mehreren ihm anbefohlene Tiere. Als Gegenstück zum Putto mit dem Blumenkranz über der hl. Notburga fungiert hier ein Putto mit einer Lilie, dem Symbol der Keuschheit und Seelenreinheit; und ähnlich wie auf Notburga vom Himmel goldgelbes Licht nieder strömt, scheint dies ursprünglich auch bei Wendelin der Fall gewesen zu sein, doch lässt sich dieser Lichtkegel im gegenwärtigen Erhaltungszustand des Bildes nur noch andeutungsweise ausmachen.



Abb. 7: Maria Thalheim:
Hl. Joseph

Die Hauptbilder der beiden östlichsten Seitenaltäre in Maria Thalheim wiederholen die von den Altenerdinger Seitenaltarbildern her bekannten Themen, variieren allerdings deren Gestaltung. Joseph und das Jesuskind am linken Seitenaltar (Abb. 7, 8) befinden sich nun in einem Innenraum, dessen Mobiliar (der Tisch mit den balusterförmigen Beinen, auf dem Joseph sitzt bzw. das Kind steht; der Schemel, auf den

Joseph den linken Fuß gesetzt hat), offenbar auf die Zimmermannstätigkeit des Heiligen zurückgeht, deren Werkzeuge (u.a. eine Axt) links unten noch zu erkennen sind.



Abb. 8: Maria Thalheim: Hl. Joseph

Insgesamt ist die Bildanlage zwar einfacher gehalten als in Altenerding, doch ist auch hier der Gedanke des Heiligen als eines Mittlers zwischen seinem göttlichen Sohn und den Menschen auf eine sehr anschauliche, den Betrachter direkt miteinbeziehende Weise ins Szene gesetzt, indem Joseph mit der nach unten gerichteten linken Hand das Kind auf den vor dem Altar stehenden Bittsteller hinzuweisen scheint. Die ebenfalls nach unten weisende Hand des Kindes ihrerseits könnte die huldvolle Gewährung einer Bitte andeuten, eine Geste von geradezu aristokratischer Noblesse, die sich gut zu der von dem Kind ausgehenden hoheitlichen, vielleicht sogar leicht hochmütigen Aura fügt, die z.B. auch dadurch zustande kommt, dass es sich des väterlichen Attributes als Würdezeichen bemächtigt hat, nämlich des Stabs, durch dessen Blüten Joseph der Legende nach als der für Maria bestimmte

Bräutigam ausgewiesen wurde. Dass ein Kind, das eben von seinem Vater auf den Tisch gehoben wurde, damit er mit ihm in etwa auf Augenhöhe kommunizieren kann, auf eine solche herrschaftliche Art agiert, soll natürlich das göttliche Herrschertum dieses Kindes zum Ausdruck bringen, nichtsdestoweniger wird man es zumindest dem heutigen Betrachter nachsehen, wenn er hierin, wie in den mit dem Buch befassten Putten auf dem Altenerdinger Annabild, eine gewisse heitere Note erkennt.



Abb. 9: Maria Thalheim:
Hl. Anna

Gegenüber dieser äußerst reizvollen und wohldurchdachten Interaktion von Vater, Kind und Bittsteller wirkt das Zusammenspiel zwischen der Lehrerin Anna und der Schülerin Maria am gegenüberliegenden Altar weit weniger konzentriert (Abb. 9; Joachim mit seinem Hirtenstab darf wieder im Hintergrund assistieren). Trotz der einander begegnenden

Blicke der Hauptfiguren wollen sich deren Körperhaltung und Gestik nicht recht zu einem prägnanten Moment fügen; wollte man die Disposition der Figuren interpretieren, würde man am ehesten vermuten, dass Anna Maria etwas besonders Wichtiges mitteilen möchte und sie deshalb veranlasst hat, die Lektüre zu unterbrechen und sich umzuwenden. Die in Altenerding umgesetzte Idee, die himmlische Zone in das Unterrichtsgeschehen einzubeziehen, ist hier aufgegeben: Die Puttengruppe mit der Lilie, dem Symbol jungfräulicher Reinheit, bleibt von den Protagonisten ebenso unbeachtet wie auf dem Josephsbild die Puttengruppe, die im Begriff ist, den Heiligen mit einem Kranz aus roten und weißen Rosen zu krönen.



Abb. 10: Maria Thalheim:
Christi Geburt

Auch die Auszugsbilder der beiden Seitenaltäre zeigen Familienszenen, diesmal dem weihnachtlichen Geschehen entnommen: Links sind Maria und Joseph in die Betrachtung des neu geborenen, himmlisches Licht ausstrahlenden Kindes versunken (Abb. 10; die Tiere im Hintergrund und der Stall heute aufgrund des Erhaltungszustandes des Bildes nur noch schwach erkennbar); rechts nehmen Maria und das Kind die Huldigung der hl. drei Könige entgegen (Abb. 11), eine Szene, die vor allem durch die geschickte Staffelung der Halbfiguren und die dadurch erzielte Ausnutzung der beschränkten

Bildfläche auffällt (die freilich einer Vorlage geschuldet sein könnten): Platz findet sich auf diese Weise nicht nur für die Mutter-Kind Gruppe und die Könige, sondern auch einen Pagen (links außen), Joseph (hinter Maria) und ein Kamel (ganz im Hintergrund unterhalb des Himmelsausblicks mit dem Stern).

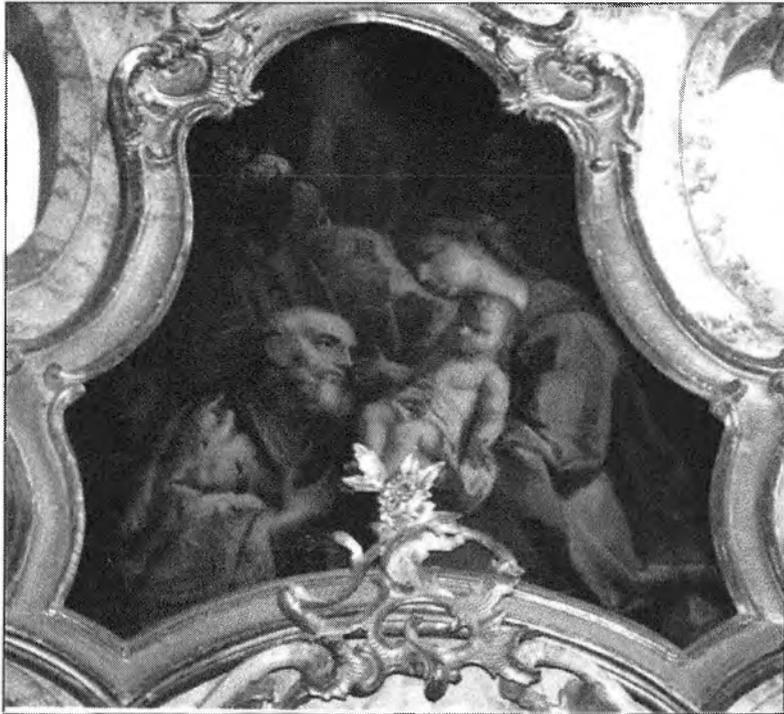


Abb. 11: Maria Thalheim:
Anbetung der Könige

Die Hauptbilder des mittleren Altarpaars in Maria Thalheim stellen zwei Märtyrer dar, links den hl. Johann Nepomuk, rechts den hl. Sebastian. Johann Nepomuk (Abb. 12), der hier zwischen den Jorhanschen Altarfiguren seiner Namensverwandten platziert ist, des Täufers und des Evangelisten Johannes, war bereits unmittelbar nach seiner Heiligsprechung 1729 während einer Festwoche in der Münchener Liebfrauenkirche zum Landespatron Bayerns erhoben worden.²²³ Auf dem Altarbild ist er sofort an der für ihn charakteristischen Kleidung eines Kanonikers erkennbar (spitzenbesetztes Chorhemd; aus Pelz gefertigter Schulterumhang). Er ist, nachdem er bereits einige durch

²²³ Hans Pörmbacher: „Johannes von Nepomuk als Landespatron Bayerns“, in: Reinhold Baumstark (Hrsg.) u.a.: Johannes von Nepomuk : 1393 – 1993 (Ausstellungskatalog München 1993), S.70 – 79.

König Wenzel IV. angeordnete Folterungen durchlitten hat, in Vorahnung seines nahen Todes andächtig vor dem Gekreuzigten niedergesunken und empfängt himmlischen Trost durch einen Engel, dessen zum Mund geführter Zeigefinger wohl als Schweigegegestus zu deuten ist und damit als Hinweis darauf, dass der Heilige deswegen den königlichen Zorn auf sich gezogen hat, weil er als Beichtvater der Königin das Beichtgeheimnis gewahrt hat.²²⁴



Abb. 12: Maria Thalheim:
Hl. Johann Nepomuk

Der Putto rechts außen hält als weitere Vorausdeutung auf das Martyrium einen Palmzweig so, dass dieser in die mittlere Bildzone ragt und sofort ins Auge fällt; mit der anderen Hand

²²⁴ In der Boshuslav Balbíns Vita b. Joannis Nepomuceni martyris (Augsburg 1725) beigegebenen Kupferstichserie Johann Andreas Pfeffels ist die Andacht des Heiligen vor seinem Tod z. B. auf Blatt 18 dargestellt („Ioannes coelitus recreatus mortem providet, ad eamque se parat devotissimus Crucifixo“).

ist er im Begriff, eine Fackel umzuwenden und auf diese Weise auszulöschen (ein hinter der Altarfigur des Evangelisten nicht ganz leicht auszumachendes Detail). Da die Fackel zu den traditionellen Attributen der Personifikation der Verleumdung zählt, weist das Erlöschen ihres verderblichen Feuers darauf hin, dass der sich durch sein Schweigen auszeichnende Heilige auch als Schutzpatron gegen Verleumdung und üble Nachrede angerufen werden kann. Gelegentlich wird dieser Aspekt der Johann-Nepomuk-Ikonographie dahingehend ausgebaut, dass eine besiegt niederstürzende Personifikation der Verleumdung mit Schlangenhaaren und Fackel gezeigt wird; so auf Cosmas Damian Asams Wandfresko mit der ‚Verehrung der Zungen-Reliquie‘ in der Asamkirche St. Johann Nepomuk in München, oder auf einer Zeichnung Gottfried Bernhard Göz‘ mit dem Triumph des Heiligen (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 8020 L) bzw. der darauf basierenden Druckgraphik.²²⁵

Der hl. Sebastian am gegenüberliegenden Seitenaltar (Abb. 13) scheint zunächst, wenn auch nicht in anatomischen Einzelheiten, so doch vom Typus her dem Sebastian auf dem Altenerdinger Auszugsbild verwandt. Doch dann erkennt man, dass, im Gegensatz zu Altenerding, der schwer verletzte, aber durch das Pfeilmartyrium nicht getötete Heilige bereits teilweise vom Baumstamm losgebunden wurde nur noch der erhobene rechte Arm an einen Ast gefesselt ist; des weiteren wurde Sebastian auf einem Felsvorsprung in eine ruhende Position gebracht und auf seinen roten Soldatenmantel gebettet, der so als farbstarke Kontrastfolie zum bleichen Körper dient.

(Der Helm mit Federbusch rechts unten wird größtenteils durch die Altarfigur verdeckt.) Jemand ist also im Begriff, sich um den Heiligen zu kümmern, und während diese sog.

²²⁵ Franz Matsche: „Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst – Form, Inhalt und Bedeutung“, in: Johannes von Nepomuk (Ausstellungskatalog Passau 1971), S.35 – 62, hier: S.48.

Sebastianspflege auf vielen Bildern durch die fromme Witwe Irene und ihre Gefährtinnen getätigt wird, kann sie auch von Engeln übernommen werden. Es ist eine Spielart dieser Bildtradition, die hier vorliegt, allerdings in stark reduzierter Form: Denn eigentlich ist es nur ein Putto links unten, der dem Heiligen beisteht und sich eben darauf konzentriert, einen Pfeil aus dessen Oberschenkel zu entfernen; aber vielleicht waren auch die beiden über dem Heiligen schwebenden Putten, deren einer einen sich nur undeutlich vom Laub des Baumes abhebenden Lorbeerkranz bereit hält, eben noch dabei behilflich, den Heiligen unter den Baum zu betten.



Abb. 13: Maria Thalheim:
Hl. Sebastian

Auch die Auszugsbilder der beiden mittleren Altäre sind Heiligen aus dem Kreise des römischen Militärs gewidmet: Links, über Johann Nepomuk, dem hl. Florian (Abb. 14), dessen Malsubstanz im Vergleich mit seinem Altenerdinger Pendant besser erhalten ist; rechts, über Sebastian, ein Heiliger (Abb. 15), der im Kirchenführer als der in süddeutschen Barockkirchen sehr selten anzutreffende hl. Theodor identifiziert wird, dessen Präsenz in Maria Thalheim nicht leicht erklärbar wäre.²²⁶

Nahe liegender ist es, ihn als den hl. Donatus von Münstereifel zu identifizieren, der als Patron gegen Blitz, Unwetter und Feuer im ländlichen Raum häufig verehrt wurde und dem als Attribut auch ein Messer beigegeben wurde, wie es der Heilige hier zusammen mit der Märtyrerpalme in der rechten Hand hält.²²⁷



Abb. 14 : Maria Thalheim: Hl. Florian



Abb. 15.: Maria Thalheim: Hl. Donatus

²²⁶ Kirchenführer Maria Thalheim (wie Anm. 17), S.15f. Selbst in der Benediktinerabteikirche Ottobeuren, zu deren Patronen Theodor zählt, ist er nur als Seitenaltarfigur präsent.

²²⁷ Die Paarung Sebastian – Donatus begegnet z.B. auch in Franz Xaver Zellners Auszugsbildern der Seitenaltäre in Oppolding. Der hl. Donatus am linken Seitenaltar ist dort allerdings deutlicher gekennzeichnet durch die Hagelkörner in seiner ausgestreckten Hand und einen Blitz im Hintergrund.

Die beiden westlichsten Maria Thalheimer Seitenaltäre sind zu Ehren zweier Ordensheiliger errichtet. Das Bild des linken Altares (Abb. 16) vergegenwärtigt eine wunderbare Begebenheit aus dem Leben des in vielen Nöten angerufenen hl. Antonius von Padua, die erstmals im dritten Kapitel des in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstandenen Liber Miraculorum S. Antonii schriftlich festgehalten wurde: Als der Heilige auf einer Predigtreise in einer namentlich nicht genannten Stadt die Gastfreundschaft eines ortsansässigen Bürgers genießt, erscheint ihm in dem ihm für Studium und Gebet zugewiesenen Zimmer das Jesuskind.²²⁸



Abb. 16: Maria Thalheim:
Hl. Antonius von Padua

²²⁸ Vergilio Gamboso (Hrsg.): „Liber miraculorum“ e altri testi medievali, Padova 1997 (Fonti agiografiche Antoniane ; 5), S.219ff.

Die Darstellung hier legt zum einen besonderen Wert darauf, wie sich Antonius in behutsamer Zärtlichkeit dem Kind annähert, und bedient sich zu diesem Zweck beim Spiel der feingliedrigen Hände des Vokabulars eines leicht manierten Rokokos; zum anderen ist dem Maler daran gelegen, das Jesuskind als visionäre Lichtgestalt erlebbar zu machen, u.a. durch das leuchtende Rot seines Mantels, das den stärksten Farbakzent im Bild setzt und einen wirkungsvollen Kontrast zum gedeckelt braunen Franziskanerhabit setzt.

Über den Wortlaut der Legende hinaus gehen die Erdkugel, die zusammen mit den Wolken eine Art Thron für das Kind bildet und es als Weltenherrscher charakterisiert, sowie die begleitenden Engel, die dem Geschehen etwas von seiner Intimität nehmen und der Aura mystischer Versenkung vielleicht eher abträglich sind. Der Putto rechts unten hält die dem Heiligen oft als Attribut zugeordnete Lilie sowie ein geöffnetes Buch, dem ein Totenschädel als Stütze dient; letzterer möglicherweise eine Anspielung auf die Tätigkeit des Heiligen als Bußprediger.



Abb. 17: Maria Thalheim:
Hl. Leonhard

Auf dem gegenüberliegenden Altarbild (Abb. 17) ist der hl. Leonhard aus jedem konkreten biographischen bzw. legendarischen Kontext herausgelöst und als monumentale Standfigur zusammen mit einem Architekturversatzstück vor einem Landschaftsausblick positioniert.

Der Heilige ist im schwarzen Benediktinerhabit wiedergegeben und durch Abtskreuz, Abtsstab und Mitra (hinter dem geöffneten Buch) als Abt des von ihm gegründeten Klosters Noblac gekennzeichnet. Der Segensgestus kann zum einen auf den vor dem Bild stehenden Betrachter bezogen werden, dem sich Leonhard frontal zuwendet, zum anderen vielleicht aber auch auf die Tiere, über denen sich die Segenshand erhebt, auch wenn sich diese Tiere weit im Hintergrund befinden und der Zusammenhang zwischen Hand und Tieren somit nur in der Bildfläche, nicht aber im Bildraum zustande kommt, also eine bis zu einem gewissen Grad naive, die räumliche Logik ignorierende Betrachtungsweise voraussetzt. Neben dem Viehpatron ist auch der Patron der Gefangenen im Bild gegenwärtig, indem ein Putto mit bittendem Gestus eine eiserne Fessel zum Heiligen emporhebt.



Abb. 18: Maria Thalheim:
Hl. Apollonia

Das Auszugsbild über dem hl. Leonhard (Abb. 18) zeigt eine Märtyrerin, die mit der linken Hand eine Zange vorweist und

im Kirchenführer als Agathe bezeichnet wird;²²⁹ doch lässt sich in der Nahaussicht eindeutig ein Zahn zwischen den beiden Schneiden der Zange erkennen, so dass es sich um die hl. Apollonia handeln muss, der einer Legendeversion zufolge vor ihrer Hinrichtung die Zähne ausgerissen wurden.

Auch aus der Fernsicht leicht identifizierbar ist die hl. Barbara im Auszug des gegenüberliegenden Altars (Abb. 19), und zwar aufgrund des für die Sterbepatronin typischen Kelches mit der darüber schwebenden Hostie; ein Attribut, das hier dazu genutzt wird, um eine ähnlich subtile Lichtstimmung zu erzeugen wie auf der Antoniusvision im Hauptbild darunter, indem die Hostie einen milden, überirdischen Glanz auf das Gesicht und die durch einen ungewöhnlich großzügigen Ausschnitt sichtbare Brustpartie wirft.

Während in diesem Bereich die ursprüngliche Qualität der Malerei noch verhältnismäßig gut erkennbar scheint, hat das Bild ansonsten stark gelitten, was dazu beiträgt, dass sich die Hinweise auf das Martyrium der Heiligen erst bei näherem Hinsehen zu erkennen geben: links als verkleinertes Modell der Turm, in dem ihr Vater sie gefangen gesetzt hatte, rechts der Palmzweig und der Knauf des Schwertes, mit dem sie ihr Vater enthauptete.

Wenn es nun nach diesen Erläuterungen zu den Bildinhalten darum geht, sämtliche achtzehn Bilder einem einzigen Maler zuzuweisen und diesen Maler als Johann Martin Heigl zu identifizieren, so bestünde das wissenschaftlich einwandfreie Verfahren wohl darin, für jedes Bild separat die Beweisführung anzutreten, dass es zum einen bezeichnende Merkmale mit den anderen siebzehn Bildern der Werkgruppe teilt und zum anderen mit für Heigl gesicherten Arbeiten; freilich ein aufwändiges, ermüdendes und den vorliegenden Rahmen

²²⁹ Kirchenführer Maria Thalheim (wie Anm. 17), S. 16.

sicher sprengendes Verfahren, so dass ich hier die Abkürzung wählen will, exemplarisch einige signifikante Querverbindungen zwischen Altenerding, Maria Thalheim und weiteren Werken Heigls aufzuzeigen.

Als „auffallendste[s] Stilmerkmal“ der Heiglschen Handschrift hat bereits Kupferschmied zurecht das charakteristische „Bildrelief“ bezeichnet,²³⁰ das sich besonders gut in den textilen Partien beobachten lässt: Hier fließen die Stoffe in der Regel nicht, sondern sind kantigen Brechungen und Zackenbildungen unterworfen und werden von zahlreichen Faltenstegen durchzogen, so dass die Oberflächen ein unruhiges, stark graphisches, mitunter ungelenkes Eigenleben entfalten, das zusätzlich durch Hell-Dunkel-Kontraste dramatisiert wird; gelegentlich erscheint es geradezu, als zuckten Blitze über diese Gewänder hinweg.



Abb. 18: Maria Thalheim:
Hl. Barbara

²³⁰ Kupferschmied (wie Anm. 3), S.114.



Abb. 20: Bad Aibling:
Hl. Stephanus

Diese Gestaltungsweise lässt sich am Bad Aiblinger Stephanus (für Heigl gesichert; Abb. 20) ebenso beobachten wie an der Anna-Maria-Gruppe in Altenerding (Abb. 21) oder der Maria aus dem themengleichen Altarbild in Maria Thalheim (Abb. 22); sie begegnet in stark verfeinerter Form in den gebauschten Ärmeln der Altenerdinger Notburga (Abb. 23), wird in der Maria Thalheimer Joseph-Kind-Gruppe vergleichsweise summarisch gehandhabt (Abb. 8) und tritt überhaupt in zahlreichen Varianten auf allen hier zur Diskussion stehenden Bildern auf.



Abb. 21: Altenerding:
Hl. Anna



Abb. 22: Maria Thalheim:
Hl. Anna

Freilich ist zu berücksichtigen, dass zumindest im gegenwärtigen Erhaltungszustand der Bilder das Heiglsche „Bildrelief“ mitunter stark vergrößert erscheint oder nur noch ansatzweise erkennbar ist.

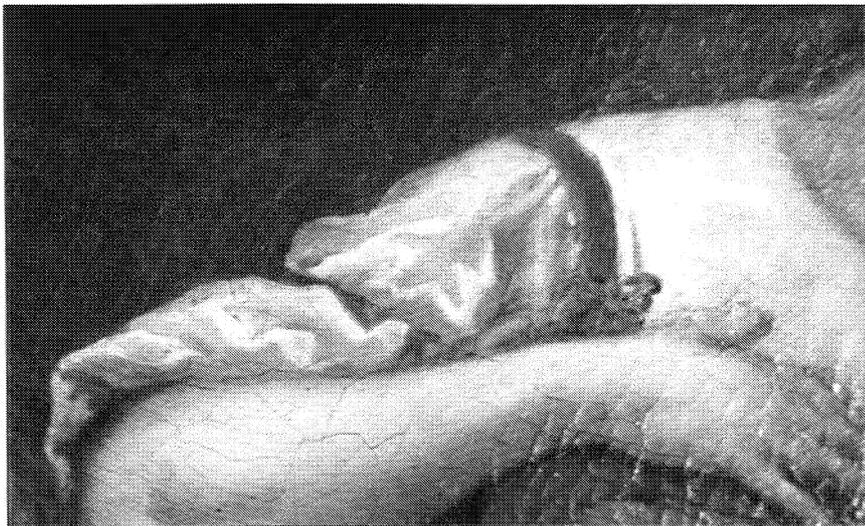


Abb. 23: Altenerding:
Hl. Notburga

Als weitere Indizien für die Autorschaft Heigls in Maria Thalheim und Altenerding können Köpfe bzw. physiognomische Typen herangezogen werden; auch hierfür nur einige ausgewählte Beispiele: Der rundliche Kopf des Bad Aiblinger Stephanus mit dem kleinen, aber fleischigen roten Mund und dem langen, geraden Nasenrücken (Abb. 24) kehrt in der Altenerdinger Notburga (Abb. 25) wieder oder auch in der Maria Thalheimer Barbara (Abb. 26).



Abb. 24: Bad Aibling:
Hl. Stephanus



Abb. 25: Altenerding:
Hl. Notburga



Abb. 26: Maria Thalheim:
Hl. Barbara

Die eigentümliche Art, wie der Kopf des Maria Thalheimer Joseph stark in die Breite geht und nach links hin durch eine fast vertikale Linienführung abgeschlossen wird (Abb. 27), fällt auch bei einem Engel im Hauptkuppelfresko der Wallfahrtskirche Marienberg (Kr. Altötting) auf, einem Hauptwerk Heigls (Abb. 28);



Abb. 27: Maria Thalheim:
Hl. Joseph



Abb. 28: Marienberg:
Kuppelfresko



Abb. 29: Grucking:
Hl. Vitus

und der Art, wie bei den Antonius und Joseph zugesellten Jesuskindern in Maria Thalheim die gesenkten Lider die Iris fast zum Verschwinden bringen und die dunklen Pupillen dominieren lassen (Abb. 30), erzeugt auch bei einem Engel in Heigls Langhausfresko in Langengeisling (Kr. Erding) einen ganz ähnlichen Gesichtsausdruck (Abb. 31; zum besseren Vergleich seitenverkehrt abgebildet).



Abb. 30: Maria Thalheim:
Hl. Antonius von Padua



Abb. 31: Langengeisling:
Langhausfresko

Was ähnliche Figurenbildungen in Altenerding und Maria Thalheim einerseits und gesicherten Heiglschen Werken andererseits angeht, so wird man sich dessen bewusst sein, dass dies nicht auf denselben Maler verweisen muss, sondern auch in einer gemeinsamen Vorlage begründet sein kann oder darin, dass ein Maler den anderen kopierte.

Immerhin erscheint es auffällig genug, wie auf den beiden Annenbildern in Altenerding und Geiselhöring (Abb. 32, 33) die kleine Maria rechts von Anna mit betend erhobenen Händen und überkreuzten Beinen platziert ist, so dass man dies als ein die stilistische Beweisführung stützendes Argument für die Autorschaft Heigls in Altenerding heranziehen möchte (auch wenn fairerweise daran erinnert werden muss, dass die Geiselhöringer Blätter ihrerseits nicht archivalisch für Heigl

gesichert sind, sondern ihm vom Verfasser zugeschrieben wurden);²³¹ und ein ähnlich stützendes argumentatives Potenzial möchte man den Engeln im Altenerdinger Annenbild (Abb. 34) und über dem hl. Achatius in Dietramszell (Abb. 35; für Heigl gesichert) zusprechen, nicht nur aufgrund ähnlicher Ausbildung von Einzelheiten, wie z.B. dem erhobenen Arm, den feingliedrigen Fingern oder dem die Draperie fixierenden Träger, sondern auch deswegen, weil sie insgesamt einen ähnlichen, etwas hölzernen Typ repräsentieren.



Abb. 32: Altenerding: Hl. Anna

Abb.33: Geiselhöring: Hl. Anna

Der gelbliche bzw. goldene Dunst, der diese beiden Engel umgibt, schimmert auch im Hintergrund einiger der Maria Thalheimer Bilder (Sebastian, Johann Nepomuk, Leonhard); trotz solcher subtiler koloristischer Wirkungen fällt Heigls Farbdisposition freilich in erster Linie dadurch auf, dass zum einen großflächig kräftige, mitunter sogar plakative Akzente

²³¹ Das Geiselhöringer Altarbild hat stark unter Übermalungen gelitten, so dass seine ursprüngliche malerische Ausführung derzeit kaum beurteilt werden kann.

gesetzt werden (das Weiß-Gelb des Bad Aiblinger Stephanus, das Blau-Weiß der Maria auf den Annenbildern in Altenerding und Maria Thalheim, das Rot-Gelb in der Gruppe Joseph-kniender Engel in Altenerding), und dass zum anderen gelegentlich auf engem Raum unterschiedliche Farben in gewagten Kombinationen aufeinander treffen.



Abb. 34:
Altenerding:
Hl. Anna



Abb. 35:
Dietramszell:
Hl. Achatius

Auf den hier besprochenen Altarbildern tritt diese Eigenart wohl am markantesten an dem den Unterkörper der hl. Anna verhüllenden Tuch in Altenerding in Erscheinung, wo Gelb, Grün und rötliches Violett mit kraftvollem, sicherem Pinselstrich ineinander verwoben werden, so dass sich eine Partie von malerisch- koloristischer Bravour ergibt, die besonders nachdrücklich belegt, zu welchen hervorragenden Leistungen Heigl auch als Ölbildmaler fähig war (Abb. 36).

Um auch hier wieder ein Vergleichsbeispiel aus Heigls gesichertem Oeuvre anzuführen, sei auf den bereits bekannten Engel aus Marienberg verwiesen (Abb. 37), bei dem die Gewandung des Oberkörper unmittelbar rechts von der das Kreuz haltenden Hand im Hinblick auf malerische Faktur und ausgeprägte Buntfarbigkeit ganz ähnlich gestaltet ist und sogar die Palette der verwendeten Farbtöne nicht allzu weit von der Altenerdinger Anna entfernt ist.



Abb. 36: Altenerding: Hl. Anna



Abb. 37: Marienberg: Kuppelfresko

Es ist anzunehmen, dass mit den auf diesen Seiten vorgenommenen Zuweisungen der Altarbilder von Altenerding und Maria Thalheim an Heigl noch nicht alles zur Tätigkeit dieses Zimmermannschen Meisterschülers im Landkreis Erding gesagt ist. Dass hier weiterhin überraschende Entdeckungen zu erwarten sind, zeigte mir im Juli 2009, als die Arbeiten zu diesem Text bereits weitgehend abgeschlossen waren, ein Besuch in der Ferialkirche in Grucking.



Abb. 38: Grucking:
Hl. Vitus

Ich war in der Absicht gekommen, mich anhand des im Dehio-Handbuch als Arbeit Franz Xaver Zellners geführten Hochaltarbildes besser mit dessen Stil vertraut zu machen,²³² erlebte freilich zunächst eine Enttäuschung: Als Mittelpunkt des Hochaltars präsentierte sich ein derb gemaltes, stark

²³² Dehio Oberbayern 2006 (wie Anm. 6), S.411: „Altarblatt mit der Vitusmarter von Franz Xaver Zellner aus Erding“.

nachgedunkeltes und stellenweise fast eingeschwärztes Martyrium des hl. Vitus im Ölkessel, das gerade zwischen den prachtvoll geschnitzten flankierenden Figuren Christian Jorhans kaum für sich einnehmen konnte und nicht gerade zu eingehender Betrachtung einlud (Abb. 38).

Bei näherem Augenschein stellte sich dann allerdings heraus, dass das unansehnliche Erscheinungsbild zu einem guten Teil das Resultat von Beschädigungen und vergrößernden Eingriffen sein musste; und schließlich kam ich zu dem Ergebnis, dass mich das, was sich noch vom ursprünglichen Charakter der Malerei erahnen ließ, kaum an das erinnerte, was ich z.B. in Oppolding als Handschrift Zellners kennen gelernt hatte: Es musste sich hier vielmehr um die Ruine eines Heiglschen Altarbildes handeln. Der Blick nach oben zum Auszugsbild des Gruckinger Hochaltares bestärkte mich dann in meinem Verdacht, denn auch der dort in der Waldeinsamkeit meditierenden hl. Ägidius (?), malerisch in wesentlich besserer Verfassung als der Märtyrer unter ihm und mit einigen koloristischen Feinheiten ausgestattet (Abtsmitra), ließ sich stilistisch ohne weiteres in das Werk Heigls einordnen (Abb.39).

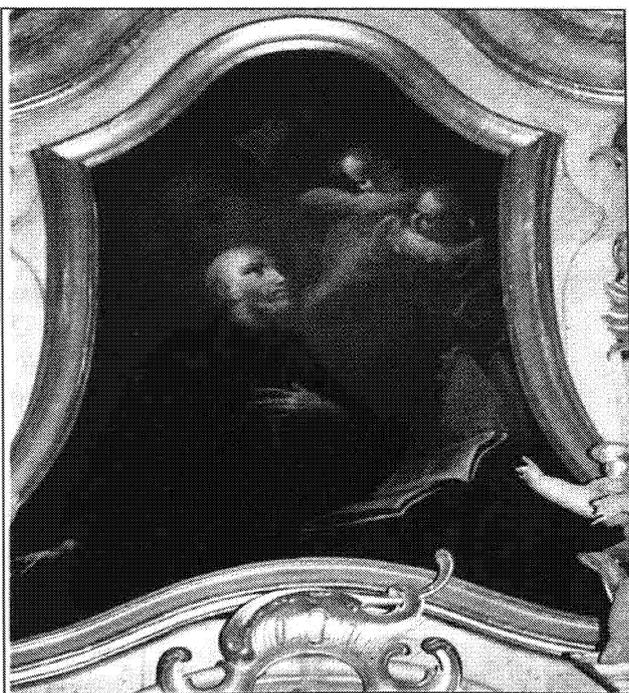


Abb. 39: Grucking:
Hl. Ägidius



Abb. 40: Grucking

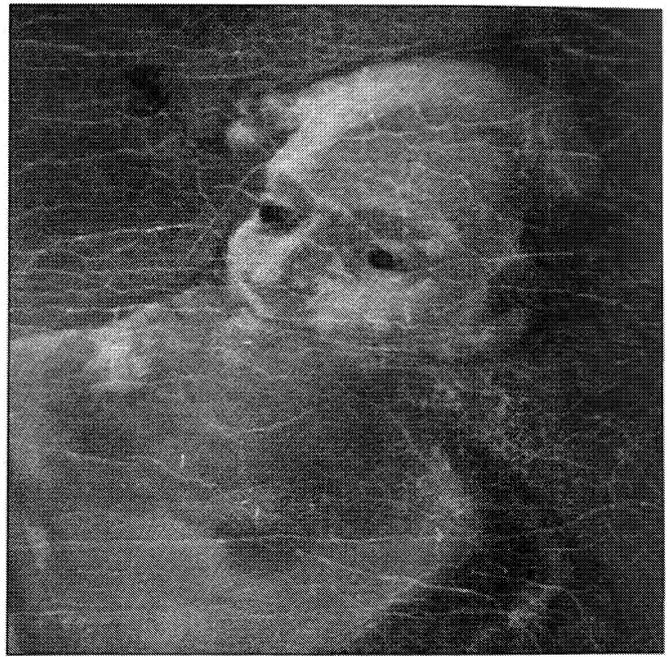


Abb. 41: Maria Thalheim

Einige Gegenüberstellungen von Köpfen bzw. Physiognomien mögen diese weiteren Zuschreibungen belegen; man beachte dabei wieder insbesondere die kleinen Münder und großen Pupillen: Der Götzenpriester in Grucking (Abb. 40) ist trotz der stark geschädigten Malschicht noch immer als Verwandter des Joachim im Altenerdinger Annenbild erkennbar (Abb. 41).



Abb. 42: Grucking: Hl. Ägidius



Abb. 43: Geiselhöring: Hl. Joseph

Der Kopf der Apollostatue, auf die der Priester deutet (Abb. 29), lässt sich gut vergleichen mit dem Kopf des Maria Thalheimer Josephs (Abb. 27) oder mit dem Kopf des

Marienberger Engels (Abb. 28; charakteristisch in allen drei Fällen u.a. die in die Breite gehende Kopfform); den seelenvoll blickende Ägidius aus Grucking (Abb. 42) kann man gut dem Geiselhöringer Joseph (Abb. 43) zur Seite stellen.



Abb. 44: Grucking: Hl. Vitus



Abb. 45: Bad Aibling: Hl. Stephanus

Ergänzend zu derartigen stilistischen Gemeinsamkeiten mag man als Argument für Heigls Autorschaft in Grucking auch heranziehen, dass der berittene Soldat im Hintergrund spiegelverkehrt, aber ansonsten ganz ähnlich, auch auf Heigls Stephanusmarter in Bad Aibling wiederkehrt (Abb. 44, 45); ohne stilistische Untermauerung hätten derartige Schnittmengen im Figurenrepertoire, wie erwähnt, wenig zu besagen. Dass Johann Martin Heigl für Grucking tätig war, darf damit als sehr wahrscheinlich gelten; spannend bleibt, ob sich seine Spur in weiteren Kirchen der Erdinger Raums wird nachweisen lassen.²³³

²³³ Bei den Recherchen zu diesem Text habe ich mehrfach freundliche Hilfestellung erhalten. Stellvertretend danken möchte ich der mir namentlich nicht bekannten Dame in Grucking, die sich die Mühe machte, per Fahrrad den Kirchenschlüssel im Mesnerhaus abzuholen.