

gibt Beispiele verschiedenster Art, unter denen jedoch Werke hohen künstlerischen Werts zahlreich sind. Genannt seien Bilder und Namen von Carl Philipp Fohr, Ernst Fries, Carl Rottmann, William Turner.

Allein schon das im Abbildungsteil des Baden-Werks zugängliche Bildmaterial stellt wichtige Dokumente zur Baugeschichte zur Verfügung; das gilt zum Beispiel auch für Rastatt und St. Blasien, zumal aber für verlorene oder zerstörte Bauten wie die Klöster Tennenbach und Ettenheimmünster und die Schlösser Durlach und Gottesau bei Karlsruhe. Der entsagungsvollen Erarbeitung des Katalogbandes als einer erstmaligen Bestandsaufnahme aller erreichbaren alten Ansichten des ehemaligen Landes Baden aus Museen, Bibliotheken, Archiven und Privatsammlungen muß man Lob und Dankbarkeit bezeugen; hier ist eine Grundlage gegeben für künftiges Forschen, Arbeiten und Sammeln, deren Fruchtbarkeit nicht abzusehen ist.

Wolfgang Krönig

ERNST GULDAN, *Wolfgang Andreas Heindl*. 185 Seiten Text, 4 Farbtafeln, 58 Schwarz-Weiß-Abbildungen. Leinen. Wien - München 1970. DM 95. -

Das Verdienst des Herold-Verlages und der von ihm herausgegebenen Monographienreihe „Große Meister des Barock“ liegt darin, daß durch diese Veröffentlichungen unser Wissen über das Lebenswerk der österreichischen Architekten (M. Steinl, J. E. Fischer von Erlach), der österreichischen Maler (Martino und Bartolomeo Altomonte) sowie der österreichischen Bildhauer (G. Giuliani, bereits angekündigt: G. R. Donner) eine wesentliche Bereicherung erfahren hat und erfährt. Dies muß betont werden, gerade weil es inzwischen offenbar Mode geworden ist, sich nicht mehr mit dem Barock zu beschäftigen. Umso begrüßenswerter ist die hier anzudeutende Monographie über Wolfgang Andreas Heindl (1693 - 1757), mit deren Vorbereitung Ernst Guldán - einer der besten Kenner des österreichischen Barock - über Jahre hindurch sich beschäftigt hat. Erstmals hat Guldán im Jahre 1957 über W. A. Heindl geschrieben (Jahrbuch des Musealvereins Wels, 4, 1957). Es folgte ein Aufsatz des Vf. über „Die Barockfresken der Stiftskirche Metten an der Donau“ in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, 27, 1968/69, S. 127 - 156. Dann widmete er dem Maler einen Artikel in der Neuen Deutschen Biographie (8, 1969, S. 280 - 281). Aus diesen Studien erwuchs die umfangreiche Monographie über W. A. Heindl. Außer den Fresken enthält sie alle Ölgemälde des Malers und die bisher bekannt gewordenen vier Handzeichnungen, von denen noch zu sprechen sein wird (Abb. 45, 68, 116/117). Der chronologisch angelegte Werkkatalog wurde unter Mitwirkung von Kurt Holter angelegt.

Im Gegensatz zu seinen meisten Zeitgenossen hat W. A. Heindl nicht in Italien oder bei einem italienischen Wanderkünstler gelernt wie er auch niemals eine Akademie besucht hat. Auch von der höfischen Kunst Wiens scheint er nur wenig beeinflusst worden zu sein. Seine sich ganz volkstümlich gebende „naive“ Kunst stand bis zuletzt der Kunst des Volkes nahe. Das ist zugleich ihr Vorzug - und ihre Schwäche. Zu den hervorstechenden Eigenschaften seines malerischen Schaffens gehört denn auch kei-

neswegs eine bedeutende Erfindungsgabe auf figuralem und kompositionellen Gebiet. Kennzeichnend für das Werk W. A. Heindls ist vielmehr eine völlig unakademische Haltung und, was noch bedeutend mehr ins Gewicht fällt: er verfügt über eine außerordentlich nuancenreiche Farbskala. W. A. Heindl ist ein Wegbereiter für die farb-stilistische Entwicklung der österreichischen Barockmalerei nach der Jahrhundertmitte. Von ihr soll hier nur die Zentralfigur, Franz Anton Maulbertsch, genannt werden, der ein gebürtiger Schwabe (geb. in Langenargen am Bodensee) war, während seine Mutter Maria Anna Strodler aus Oberösterreich d. h. aus Enns stammte, was sehr häufig nicht beachtet wird. Guldan beschreibt diese wichtigen Zusammenhänge so (S. 67): „Als Exponent der provinziellen Unterströmung des österreichischen Barock hat der Welser Maler das breite Einstrahlen des Volkstümlichen in die hohe Kunstsprache unmittelbar vorbereitet“. Die bürgerlichen Akzente, die über dem Lebenswerk W. A. Heindls liegen, äußern sich auch in seinem Lebenslauf. Er war zuerst Hausmeister des Kremsmünsterschen Stiftshofes in Wels. Im Sommer 1735 löste er das klösterliche Dienstverhältnis und machte sich selbständig. Im gleichen Jahre übernahm W. A. Heindl einen Gasthof wie sein später in Niederbayern tätiger Malerkollege, der Freskant Franz Anton Rauscher (1731 bis nach 1800), der Hofwirt in Aicha an der Donau war. W. A. Heindl war von den Prälaten und Pfarrherrn der Nordhälfte des damaligen Passauer Diözesangebiets (d. h. von Oberösterreich und von dem östlichen Teil Niederbayerns) als Freskant und Tafelbildmaler hochgeschätzt.

Unter den wenigen erhaltenen Handzeichnungen W. A. Heindls erwecken zwei im Jahre 1748 entstandene Blätter großes Interesse. Es sind Entwürfe für die nicht ausgeführte Mariensäule vor dem Minoritenkloster in Wels (Wels, Stadtarchiv; vgl. E. Guldan, op. cit., S. 26, 169 und Abb. 116/117). Durch die beiden Zeichnungen ist der u. E. selten zu beobachtende Vorgang belegt, daß damals gelegentlich auch Maler vom Auftraggeber dazu aufgefordert wurden, Erstentwürfe für Arbeiten zu liefern, an denen sie gattungsmäßig nicht beteiligt waren. Die Entwürfe galten in diesem Falle als Erstorientierung für den damit betrauten Bildhauer bzw. Steinmetz. Solche Werkzeichnungen bieten eine wichtige Handhabe, die mitunter erstaunliche formale und ausdrucksmäßige Verwandtschaft zu erklären, die zwischen Werken von Künstlern verschiedener Metiers herrscht, die an ein- und derselben Ausstattung miteinander gearbeitet haben. So weist der Verf. auf die nicht zu übersehende Typenverwandtschaft und auf die in gleicher Weise vorhandene Nähe der Gestik und des Mienenspiels hin, die einerseits zwischen Stuckfiguren von Franz Joseph Ignaz Holzinger in Stift Metten (1722/24) und andererseits zwischen gemalten Gestalten von W. A. Heindl, ebenfalls in Metten bzw. in Niederaltaich (1726), bestehen. E. Guldan kommt dann zu dem – für den Rez. überraschenden – Schluß, daß Holzingers figürliche Stuckplastik „nachhaltig“ auf W. A. Heindl eingewirkt habe. Gerade aus den oben angeführten Gründen wirft der Rez. umgekehrt die, wie er glaubt, berechtigte Frage auf: kann denn diese Beeinflussung nicht im entgegengesetzten Sinn erfolgt sein, wenn man nicht sogar annimmt, daß die zwischen Werken dieses Bildhauers bzw. Malers zu beobachtende Stilaffinität auf ein (uns heute verborgenes) gemeinsames Vor-

bild zurückgeht? Unsere durch die unrichtige Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts vielfach getrübe und unzureichende Vorstellung von Umfang und Art der Tätigkeit eines barocken Freskantens wird durch die W. A. Heindl-Monographie um die Kenntnis von einschlägigen Nebenarbeiten erweitert, die, wie man sieht, ebenfalls zu den Obiegenheiten eines Malers gehörten. Zu ihnen zählen beispielsweise Faßarbeiten, die W. A. Heindl an den Altären der Benediktinerstiftskirche in Kremsmünster (1719/20) übernahm. In gleicher Weise gibt es eine verbürgte Nachricht, daß W. A. Heindl außer dem Hochaltarblatt kleinere Faßmalerarbeiten an „Speisgätter und Altarportallen“ für die Pfarrkirche in Viechtwang (Bez. Gmunden: 1742) ausführte (S. 134 und 162). Ebenso ist belegt, daß W. A. Heindl auch die Fassung von Rahmen übernahm und zwar von Gemälden, die er selbst schuf (S. 170).

Sehr instruktiv sind einige von Guldán aufgezeigte Beispiele für die dominierende Rolle, die die Augsburger Druckgraphik für die Bilderfindung des 18. Jahrhunderts gespielt hat. Dies wird anhand der um 1735 gemalten Darstellung des Gastmahles des Belsazar (Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum) bewiesen, dessen Komposition auf den themengleichen Kupferstich aus der 1705 in Augsburg erschienenen „Historischen Bilder-Bibel“ des Johann Ulrich Krauß zurückgeht (Abb. 62/63). Bei dem Gewölbefresko „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ im Sommerrefektorium in Stift Lambach (nach 1740) gelang es Guldán, das zeitlich weit zurückliegende Vorbild für die genannte Komposition zu finden. Es ist die themengleiche Radierung (um 1670/80) von Petrus Aquila nach Cirro Ferri (Abb. 99/100).

Überzeugend hat der Verf. vier Entwicklungsperioden für das Werk von W. A. Heindl herausgearbeitet. Den Anfang machen die frühen Fresken bis 1724 (St. Nikola in Passau: 1717/18, Stiftskirche in Niederaltaich: 1719/22 und Stiftskirche in Metten: 1722/24). Bei ihnen finden sich – wie im Frühwerk von C. D. Asam – Auseinandersetzungen mit den (auch in Stichen publizierten) Scheinarchitekturen von A. Pozzo, z. B. bei dem Kuppelfresko von St. Nikola in Passau (Abb. 2/3). Bereits zur zweiten Periode gehören die Fresken in der Kalvarienbergkirche in Lambach (1724), in der Prälatsakristei in Kremsmünster (1725?) und in der Pfarrkirche in Rinnach/Bayer. Wald (1728 bzw. 1729?). Die besten Werke W. A. Heindls entstanden erst in der dritten Periode. Von ihnen sind hier die Fresken in der Sakristei und in der Schutzengelkapelle in der Stiftskirche Spital am Pyhrn (1734), in der Kalvarienbergkirche und in der Akademischen Kapelle in Stift Kremsmünster (1737/38 bzw. 1739) zu nennen. In den spätesten Perioden (nach 1740) zeigt sich eine größere Ausgewogenheit der Komposition wie beispielsweise in den Fresken, die W. A. Heindl in dem bereits erwähnten Sommerrefektorium in Stift Lambach (nach 1740), in der Wallfahrtskirche Pfarrkirchen (1748?) sowie in den Pfarrkirchen in Hartkirchen (1751/52) und in Hofkirchen a. d. Tr. (1754) schuf.

Ein wirkliches Verdienst hat sich Guldán durch die vollständige Veröffentlichung und anschließende sorgfältige Kommentierung eines Programmfragments erworben, das für die Kenntnis barocker Ikonologie von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Das Programm wurde um 1717/18 von P. Ambros Ruepp in Niederaltaich verfaßt.

Es bezieht sich auf die Ausmalung der Stiftskirche und auf die der nicht erhaltenen Bibliothek in Niederaltaich. Es wird von Guldán vollständig zitiert (S. 87 – 126), und in seiner Publikation sind auch die dazu gehörigen, farbig aquarellierten Entwürfe wiedergegeben (von unbekannter Hand; Abb. im Text, S. 91 ff.). Die Niederaltaicher Programme beziehen sich nicht nur auf die theologische Allegorie, sie legen vielmehr bis in die Einzelheiten hinein die Schemata der beabsichtigten Komposition fest. Ergänzend ist dem Programm ein aufschlußreiches „Verzeichnis der Stellung und Kleidung aller Personen“ beigegeben (S. 94 ff.).

Ein anderes Kapitel der vorliegenden Monographie befaßt sich mit den von W. A. Heindl ausgeführten Ölgemälden, von denen Guldán die überraschend hohe Zahl von 200 Stück feststellen konnte (S. 18 ff.). Von ihnen entfallen zwei Drittel d. h. 131 Gemälde auf Kreuzwegbilder, von denen zwischen 1733 und 1754 elf Zyklen die Werkstatt W. A. Heindls verließen. Im ganzen gesehen sind jedoch die Ölgemälde des Welscher Malers zweifellos weit schwächer als die von ihm ausgeführten Fresken. Auf sie ist in erster Linie seine künstlerische Begabung fixiert. Noch mehr fallen in der Qualität die Porträts ab. Dies zeigen zwei vergleichsweise sehr schwache Bildnisse (Abb. 90 und 91). Bei ihnen treten die Grenzen der künstlerischen Begabung des Malers offen zu Tage. Nicht nur die Eigenart sondern auch den Rang Heindls näher fixiert zu haben, bleibt das besondere Verdienst dieser Monographie Guldáns, die für die Barockforschung einen echten Gewinn darstellt.

Gerhard P. Woeckel

JÖRGEN BIRKEDAL HARTMANN, *Bertel Thorvaldsen. Scultore danese, romano d'adozione*. (Istituto di studi romani editore. Quaderni di storia dell'arte XIX), Rom 1971. 86 S., 26 Tafeln.

Jörgen Birkedal Hartmann ist heute einer der besten Kenner von Thorvaldsens Leben und Kunst, und man nimmt darum sein Buch über den dänischen Bildhauer mit großem Interesse in die Hand. Das Buch gehört zu der Serie *Quaderni di storia dell'arte*, herausgegeben vom Istituto di studi romani. Ihm liegt ein Vortrag zugrunde, den der Verfasser im Herbst 1970 anläßlich Thorvaldsens 200. Geburtstages im Rahmen der Veranstaltungen dieses Instituts hielt. Das merkt man dem schön gedruckten Buch sehr an, obwohl der Text erweitert und mit reichlicher Dokumentation versehen wurde. Der Stoff wird elegant präsentiert, der Stil ist fließend und stellenweise rhetorisch glänzend. Der Aufbau ist hauptsächlich chronologisch, mit Ausnahme einer systematisch geordneten Besprechung der Skulpturen der römischen Jahre.

Thorvaldsens Lehrjahre an der Akademie in Kopenhagen werden sehr knapp behandelt, und, wie üblich, wird die Bedeutung des Malers Abildgaard für den jungen Künstler stark betont. Nachdem Thorvaldsen mit dem Relief „Petrus und Paulus heilen einen Lahmen“ die Goldmedaille der Akademie gewonnen hatte, bekam er das Romstipendium und segelte im August 1796 nach Italien. Am 8. März 1797 kam er in Rom an, gerade rechtzeitig, um die berühmtesten Antiken für den Transport nach Paris verpackt zu sehen. In Rom schloß er sich dem deutsch-skandinavischen Künstler-