

Friedrich B. Polleroß

## Der „josephinische“ Hochaltar in Altpölla und der mährische Maler J. L. Daysigner

Vor 200 Jahren erhielt die Pfarrkirche in Altpölla einen später durch Arbeiten des Historismus ersetzten neuen Hochaltar, der kunst- und kulturgeschichtlich nicht uninteressant und dessen Entstehung quellenmäßig relativ gut dokumentiert ist.

Die Aufstellung dieses Altares bildete den Abschluß einer spätbarocken Renovierungskampagne des romanisch-gotischen Gotteshauses<sup>1)</sup>, die bereits seit 1768 angestrebt wurde. Am 7. Juli dieses Jahres kritisierte der ehemalige Herrschaftsverwalter in Gföhl, Johann Baptist Carl, als Kirchenkommissär der landesfürstlichen Pfarre Altpölla in einem Schreiben an die Behörde *wie wenig von villen Jahren her auf den Nutzen diser beeden Gotteshäuser [Alt- und Neupölla] Sorge getragen, und wie übel mit ihren Vermögen gebahret, so gar von denjenigen, welche berufs und Amtshalber sich für deren Aufnahm hätten bestreben sollen*<sup>2)</sup>. Carl bezog sich dabei auf die Amtszeit von Pfarrer Dr. Ludwig von Parquenfeld (1759-1768), der seit seiner Installierung nicht nur ständig mit aller Welt in Streit verwickelt sondern aufgrund seiner Mißwirtschaft auch mit einem Sequestor bestraft worden war und sogar noch nach seiner Resignation Schulden bei der Pfarre hatte<sup>3)</sup>.

Carls Vorstoß blieb jedoch erfolglos, sodaß auch sein Nachfolger als Kirchenkommissär, Josef Benedikt Much, Verwalter in Greillenstein, 1776 nachdem er die *Baufälligkeiten beaugenscheiniget* hatte, feststellen mußte, daß beide Kirchen *so armsellig von innen, so baufällig von außen und fast Wüsteneien gleich* seien. *Man kan und darf zwar nicht aller Orthen das Pächtige in denen Kirchen suchen, allein das nöthige sollen Sie auch nicht ganz entbähren*, war Much überzeugt, und legte dem Kreisamt gleich einen Kostenvoranschlag für Kirchendach- und Fußbodenreparaturen sowie Vergrößerung der Fenster um insgesamt 2818 Gulden und 37 Kreuzer vor<sup>4)</sup>.

Trotz seit 1765 steigender Einnahmen konnte der Kirchenkommissär die vorge setzte Behörde überzeugen, daß Pfarre und Geistlicher ohne nennenswerte Einkünfte und auch die Pfarrkinder *ohnehin kaum mehr im Stande seyen ihre unerschwinglich jährliche Abgaaben zu entrichten*<sup>5)</sup>. Nachdem das Kreisamt daraufhin der Landesregierung seine *ohnmaßgiebige Meinung* bekanntgab, daß die Reparaturen *ab arario zu bestreiten wären*, da die Kirche *mittelos* und die Untertanen *äußerst arm seyn sollen*, stellte die Landesfürstin als Patronatsinhaberin 470 Gulden zur Verfügung<sup>6)</sup>.

Obwohl der Kirchenkommissär auch die *armselligen Kirchen- und Altareinrichtungen* beklagt hatte, ermöglichte erst eine Stiftung von 600 Gulden durch den 1782

verstorbenen Landwirt Leopold Hofbauer aus Altpölla 45 (beziehungsweise 11), die Errichtung des Altares.

### Der Hochaltar aus dem Jahre 1783

Da der Altar bereits 1847 im Zuge einer romantischen Regotisierungsphase mit Ausnahme des Altarbildes beseitigt wurde<sup>7)</sup>, vermittelt nur eine Beschreibung des Topographen Schweickhardt von 1839 einen Eindruck des ursprünglichen Zustandes: *Der Hochaltar . . . ist von Holz und ringsherum frei . . . Ober der Höhe des Altares ist hinten an der Mauer das Hauptbild, die Himmelfahrt Mariens vorstellend, in einer Rahme angebracht und von J. L. Daysinger im Jahre 1783 mit Kunstwerth gemalt*<sup>8)</sup>.

Bild und Altartisch waren also nicht durch ein Retabel verbunden, sondern voneinander getrennt und auf der Mensa befand sich das Tabernakel mit zwei adorierenden Engeln. Diese Kombination erlangte seit Berninis Sakramentsaltar von Sankt Peter 1673 eine weite Verbreitung und erhielt im späten 18. Jahrhundert eine neue Bedeutung<sup>9)</sup>. Der klare, schlichte Aufbau mit dem Verzicht auf eine figurenreiche Bekrönung des Altarbildes und Heiligenfiguren sowie die sparsame antik-klassische Ornamentik des Rahmens — Perlstab, Akanthusrosetten, Palmettenstab — lassen bereits einen direkten Einfluß des Klassizismus<sup>10)</sup> erkennen.

Die Ausführung lag — durchaus in barocker Tradition — in den Händen einer Arbeitsgemeinschaft<sup>11)</sup> des bürgerlichen Tischlermeisters Ignaz Sekkele<sup>12)</sup> und des bürgerlichen Bildhauers Johann Schilcher<sup>13)</sup> in Eggenburg. Der „Mahler und Vergolter“ Johann Martin Grassinger aus Maissau sorgte um 340 Gulden für die *marmorierung des Tabernaculs, des Antependii, der Engeln und der großen Ram zum Altarblad, als dann für derselben gesamter Vergoltung*<sup>14)</sup>. Die Marmorierung erfolgte in einem schwarz-grauen Farbton in Kontrast zum Gold<sup>15)</sup>.

Die Reduktion des Altares auf seine wichtigsten Teile — Opfertisch und Tabernakel als Aufbewahrungsort des Allerheiligsten mit anbetenden Engeln im Zentrum sowie das Bild der Kirchenpatronin — wurde gewiß nicht nur durch Geldmangel verursacht, sondern entsprach der Ästhetik des Klassizismus und vor allem den Forderungen des josephinischen Reformkatholizismus. So bezeichnete der Salzburger Erzbischof Hieronymus Colloredo in seinem berühmten Hirtenbrief von 1782 übermäßige Verzierungen aus materiellen Gründen als *unnütz und einen Gottesraub an Christus*, da die dafür nötigen Mittel besser für *wohltätige Nächstenliebe* verwendet werden sollten, er forderte aber auch aus ideellen Gründen aus dem Gotteshaus, *dessen schönster Schmuck edle ungekünstelte Einfalt ist*, alles zu beseitigen, was *die Hauptsache unter der Menge von Nebendingen verhüllt*<sup>16)</sup>. Zwei Jahre später wurden diese Gedanken auch in Altpölla verbindlich, und die Konsistorialordnung verordnete die Entfernung aller Gegenstände innerhalb der Kirche, die *zur Ableitung des Gemeinen Mannes von der ächten zur sinnlichen unächten, und äußerlichen Andacht* führen würden<sup>17)</sup>.

Die Absicht, die Andacht des Gläubigen auf das Wesentliche, die Eucharistie und die klar und eindeutig erkennbare Aussage des Altarbildes zu konzentrieren, führte natürlich auch zu Veränderungen im Altarbau: „Zuletzt wird dann ganz radikal vereinfacht, von den Aufbauten bleiben nur Mensa, Tabernakel und das von einem mehr oder weniger schwungvollen Rahmen umgebene Altarblatt<sup>18)</sup>.“ Der Hochaltar von Altpölla gehörte zu den ersten Lösungen dieser Art in Niederösterreich und entsprach zweifellos den Wünschen des Pfarrers Josef Elias Heißig (1781-

1796), der als Hofkaplan Josefs II.<sup>19)</sup> wohl mit den modernen Strömungen in Wien vertraut war.

Die gleiche Verbindung von barocker Tradition und fortschrittlichen Gedanken verrät das im Chor der Pfarrkirche erhaltene Hochaltarbild mit der Himmelfahrt und Krönung Mariens (Abb. 1)<sup>20)</sup>. Der Maler griff dabei auf den durch Nachstiche allgemein bekannten Assumptio-Typus zurück, den Peter Paul Rubens 1626 für die Antwerpener Kathedrale geschaffen hatte und verband ihn mit einer Krönungsszene, eine seit Albrecht Dürers Holzschnitt von 1510 geläufige Kombination. Seltener erscheint hingegen die zusätzliche Charakterisierung Mariens durch Sternkranz und Mondsichel als Immaculata, wodurch der Sieg über den Tod als Folge der Befreiung von der Erbsünde betont wird<sup>21)</sup>.

Gegenüber den älteren Himmelfahrtsdarstellungen — zum Beispiel von J. K. Reselfeldt in Seitenstetten oder Paul Troger in Altenburg — fällt eine strukturelle Konsolidierung aufgrund geringerer Dynamik und stärkerer Monumentalisierung der Hauptgruppe auf. Ebenfalls als Annäherung an die von Winkelmann erhobene — und auch an der Wiener Akademie vertretene — Forderung nach klarer, verstandesmäßiger Gestaltung<sup>22)</sup> können die stärkere Isolierung der reliefartig wirkenden Figuren und die streng symmetrische Komposition in Rautenform gedeutet werden. Ähnliche Merkmale findet man auch in den Frühwerken des klassizistischen Hauptmeisters Anton Raphael Mengs<sup>23)</sup>.

Während die barocken Vorbilder durch eine narrativ-dynamische Gestaltung mit Betonung der Affekte der trauernden Apostel in erster Linie das Gemüt des Betrachters ansprachen, wird bei unserem Bild eine der wesentlichen Heilswahrheiten — das Dogma von der unbefleckt empfungenen und im Himmel gekrönten Gottesmutter — dem Gläubigen in statischer Klarheit vor Augen geführt, und die Apostelgruppe zu einem Attribut reduziert<sup>24)</sup>. Gerade diese ungewöhnliche Bedeutungsperspektive und lehrhafte Hervorhebung des Hauptmotivs kann wohl als Ausfluß des josefinischen Reformkatholizismus interpretiert werden<sup>25)</sup>. Denn dieser suchte alles zu vermeiden, *was die Stille der Seele stören, die Gedanken zerstreuen, und die hochachtungsvolle Aufmerksamkeit auf göttliche Wahrheiten schwächen kann*<sup>26)</sup>. In formaler Hinsicht strebte daher schon der französische Jansenismus des 17. Jahrhunderts — eine der geistigen Wurzeln des österreichischen Reformkatholizismus — einen „dem barocken Heroismus entgegengesetzten klassizistisch-realistischen Stil“ an<sup>27)</sup>, und Winkelmanns Phrase von der edlen Einfachheit findet sich ja wörtlich im Hirtenbrief Colloredos (siehe oben).

Die Hervorhebung der Gottesmutter gegenüber den Aposteln scheint darüber hinaus besonders programmatisch, da *dieser großen Frau eine weit größere Ehre zukommt, als allen übrigen Heiligen* — wie es der für die Theologie dieser Zeit bedeutende Ludovico Antonio Muratori<sup>28)</sup> in seinem auch in Altpölla vorhandenen Hauptwerk „Die wahre Andacht des Christen“<sup>29)</sup> formulierte. Marias Demutsgestus sowie die auf die Jünger beziehungsweise Betrachter und nicht wie üblich zum Himmel weisende zweite Hand macht aber auch deutlich, *daß Maria kein Gott sei, ... daß sie Gott für uns bitte, für uns fürspreche, nicht aber daß sie befehle*<sup>30)</sup>.

Durch die Signatur „I. L. Daysigner pinxit 1783“ und zwei Quittungen im Pfarrarchiv<sup>31)</sup> ist das Ölgemälde als Werk des Johann Leopold Daysigner, „Mahler in Zlabings“, gesichert. Diese bisher unbekannte Quelle läßt es nun als sinnvoll erscheinen, Leben und Werk des in der Literatur Verwirrung stiftenden Künstlers einer

Überprüfung zu unterziehen. Zunächst sei jedoch die Aufstellung der Gesamtkosten des Hochaltars in fast vollständigem Wortlaut wiedergeben:

<b>Berechnung über das neuerrichtete Hochaltar in der löbl. Pfarrkirchen Maria Himmelfahrt genannt zu Altpölla. Anno 1784<sup>32)</sup></b>		fl	Xr
Kost für den Maller durch Tag, Mittag und Abends, als er berufen worden das Altarblatt zu malen	—	24	
Item Kost für den Maller als er das Altarblatt gebracht, an einem Sonntag Mittags und Abends den folgenden Tag ist die BlintRam von Tischler gemacht worden, und der Maller hat solches aufgepaut und genagelt, 1 Tag Mittags und Abends	—	24	
Die BlintRam welche hiesiger Tischler zu dem Bild gemacht, wozu er das Holz gegeben	1	—	
Als der Vergolder von Maysau berufen worden für ein Nachtmahl	—	12	
Für die erste Fuhr als das Antependium und die eiserliche Ram des Altarblats in Winter auf den Schlitten herauf gebracht worden	1	30	
Kostgeld dem Knecht	—	20	
Doppelte Maut zu Horn, hin und her	—	8	
Für die zweyte Fuhr als der Tabernakel samt zugehörigen Stücken herauf geführt worden	1	30	
Dem Knecht für zwey halbe Tag Kostgeld; Nota ohne Maut, weil er nicht auf Horn gekommen, sondern den Weg über Mold genommen hat	—	20	
Latus	6	12	
Für die 3te Fuhr als der Altar samt den Leichtern 2 grossen Engl nebst allen Verzierungen herauf geliefert worden	1	30	
Dem Knecht für 2 halbe Tage das Kostgeld ohne Maut, weil er nicht über Horn gekommen	—	20	
Der Bildhauer ist den 16. May herauf gekommen, mit der Nachricht, daß alles in fertigen Stand sey, und die Wochen vor Pfingsten das Altar könne aufgerichtet werden, Kost zu Mittag	—	24	
Dem Bildhauer und Tischler von Egenburg welche Samstag den 22ten Maye vorhero herauf gekommen, Kost zu Abends für jeden 12 Xr	—	24	
Den 23ten May als Sonntag sind beyde hiervorblieben wegen Abbrechung des Altars, welches folgenden Tags um 4 Uhr früh geschehen, Kost für jeden 24 Xr macht	—	48	
Den 24ten May für beede Kost bei unternommener Abbrechung des alten Altars	—	48	
Item den 24ten ist der Vergolder gegen Abents mit der 3ten Fuhr auch angekommen, für diesen Kost zu Abents	—	12	
Den 25ten May für alle 3 die Kost bei wirklicher Errichtung des neuen Altars, jeden 24 Xr zusam	1	12	
Den 26ten May für alle 3 jeden des Tags 24 X	1	12	
Den 27ten deto für alle 3 Kost nur zu Mittag, weilen sie bis dahin mit der Aufrichtung des Altars fertig geworden jeden 12 X	—	36	
Nun das Altarblatt laut Quittung von dem Maller kostet	50	—	
Latus	63	26	
Der Zwilch ist laut Kontrakt extra behandelt worden, darzu sind gekommen 9 Eln à 20 Xr	3	—	
Dem Tischler von Egenburg für seine ganze Arbeit des Hochaltars worbei das Abbrechen verstanden, wie auch aicherne Ram so auf 5 fl behandelt worden, und um den Altarstein herum gehert laut Quittung	64	—	
Dem Bildhauer von Egenburg für seine ganze Arbeit des Hochaltars worbei das Abbrechen verstanden laut gegebener Quitt(ung)	81	—	
Item für die Ram des kleinen Josephi Bild	3	—	
Dem Vergolter fürs vergolten dieser kleinen Josephi Ram	8	—	
Dem Vergolter von Meyssau für die Marmorirung und Vergoltung des ganzen Hochaltars laut gegebener Quittung	340	—	
Dem Glaserer zu Neupölla für die Gläser in die 3 Canon Tafeln	—	24	
Summa	562	50	

Verschiedene Ausgaben		
bei Übernehmung des Leopold Hofbauers Legats		
Der Stempel zu der Quittung bei Übernahm des ganzen Gelds mit	2	—
Den Iten May 783 empfängt der Schulmeister von hier das Verkind und Ministranten Geld für die verkindten 100 Messen	6	40
etc. Stempelgebühren		
Latus	54	34
Materialien und Fuhren	29	46
Um das Fenster hinter dem Hochaltar zu vermauern 7 Metzen Kalch von Germans à 18 Xr	2	6
Fuhrlohn hievon dem Millner Kirchwatter à 3 Xr	—	21
(Fuhrlohn für Sand, Steine, 400 Ziegel von Greillenstein...)	7	43
Maurerarbeit		
(vom 24. Sept.-8. Okt. Göbl pro Tag 24 Xr)	4	54
Tagwerksarbeit		
(Liebhard 15 Xr pro Tag)	4	30
(weitere Tagelöhnerarbeit 18-24 Xr)	6	54
Schmidarbeit, samt benöthigten Nägeln		
(...)		
Nägl von Kaufmann zu Neupölla zu dem Hochaltar, als Schindl Nägl, welche abgezwicket worden, um die Verzierung anzunageln 200 St.	—	14
(...)		
Summa	5	51
Summarium	613	18
Pfarrhof Altenpölla		
den 31t. Xbris 784		
daß vorstehende 613 fl 18 x also richtig beausgabet worden, ist uns wissend. Altenpölla den 31 Xbris 784.		
Jacob Göbl	Georg Milner	
Kirchenvatter	Kirchenvatter	

### Bemerkungen zum Werk des Johann Leopold Daysinger

In der biographischen Literatur scheinen fünf Künstler mit dem Namen Daysinger auf. Im Thieme-Becker findet man einen „J. L. (Lorenz) Deisinger (Daysinger, Daisinger, Theisinger)“, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bamberg, Sankt Florian, Wien-Leopoldsberg und Rudolstadt in Thüringen tätig war, sowie den Bamberger „Historienmaler und Radierer Johann Lorenz Daysinger“, der in der zweiten Jahrhunderthälfte in Lintach (Oberpfalz), Waidhofen an der Thaya und Altpölla gemalt haben soll<sup>33)</sup>.

Das österreichische Künstlerlexikon dagegen bezeichnet den Bamberger Historienmaler Johann Lorenz Daysinger als Urheber der Werke in Lintach, Rudolstadt, Sankt Florian, Wien-Leopoldsberg, Altpölla und weist ihm auch verschollene Arbeiten in Linz und Urfahr sowie die unter Leopold D. genannten Gemälde des Eggenburger Klosters zu. Die Fresken in Retz und Waidhofen gibt Schmidt als Arbeiten eines Josef Michael Daysinger an<sup>34)</sup>, wobei er sich auf den Dehio-Niederösterreich stützt, der den Josef Michael außerdem als Maler der Kapellenfresken in Schiltern bezeichnet<sup>35)</sup>.

Riesenhuber wiederum schrieb Retz und Waidhofen ebenfalls einem Josef Michael Daysinger zu, während er als Schöpfer der Werke in Sankt Florian, Wien und Altpölla den Leopold Deysinger anführte<sup>36)</sup>.

Überblickt man diese Angaben, so drängt sich eigentlich die Vermutung auf, die Werke zwischen einem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland und einem in der zweiten Jahrhunderthälfte in Niederösterreich (und Mähren) arbeitenden Maler aufzuteilen. Es soll daher im folgenden der Versuch unternommen werden, diese These durch die Überprüfung der bisher bekannten Quellen und stilistische Vergleiche zu untermauern.

Der erstere, Johann Lorenz Daysinger (Deisinger), wird wohl als Autor der Werke in Bamberg (1734?)<sup>37)</sup>, eines Freskos und eines Altarbildes in Sankt Florian (1737)<sup>38)</sup>, des Hochaltarbildes in Lintach (1741)<sup>39)</sup>, der allegorischen Dekorationen des Schlosses Heidecksburg zu Rudolstadt<sup>40)</sup> sowie einiger Graphiken<sup>41)</sup> anzusehen sein. Mit der zweiten Künstlerpersönlichkeit möchten wir den in Altpölla quittierenden Johann Leopold Daysinger aus Zlabings in Mähren<sup>42)</sup> identifizieren, der aber vielleicht mit dem Bamberger Meister verwandt war.

Die ersten auf niederösterreichischem Boden entstandenen Werke des mährischen Künstlers, der 1754 das Hochaltarbild sowie Seitenaltarblätter mit den Heiligen Josef und Sebastian für die Nikolaus-Stadtpfarrkirche in Znaim schuf<sup>43)</sup>, dürften jene für das Franziskanerkloster in Eggenburg sein. Dort malte 1752 „Leopold Deisinger aus Böhmen“ fünf Bilder für das Refektorium, sechs ovale Gemälde der Franziskanerheiligen Franziskus, Antonius von Padua, Bonaventura, Johannes von Capistrano, Bernardin von Siena und Didakus sowie das Blatt des neuen Franziskusaltars<sup>44)</sup>. Der Maler arbeitete damals zum Selbstkostenpreis, was vielleicht als Einführungsangebot<sup>45)</sup> ermöglichen sollte, in Niederösterreich Fuß zu fassen.

Vier der halbkreisförmigen Lünettenbilder des Speisesaales, die alle auf das Essen Bezug nehmen, befinden sich heute noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort<sup>46)</sup>: Christus in der Wüste wird nach 40tägigem Fasten von Engeln bedient (Mt 4, 1-11), Daniel in der Löwengrube wird von dem von einem Engel an den Haaren gehaltenen Propheten Habakuk gespeist (Dan 6, 14-29), Tobias feiert Hochzeit mit Sara (Tob 7, 9-17) und Abraham bewirtet Gott in Gestalt von drei Engeln (I Mos 18, 1-33)<sup>47)</sup>. Auf dem Halsband des Hundes der zuletzt genannten Szene befindet sich die Signatur L. D.

Während der Prophet Daniel nur von zwei Löwen und einem Skelett umgeben ist, handelt es sich bei den drei anderen Bildern jeweils um mehrfigurige Szenen mit (halb)kreisförmiger Anordnung der Personen im vorderen Mittelgrund. Trotz einiger zum Teil silhouettenhaft gegebener Repoussoirmotive im Vordergrund wird nur eine geringe Raumwirkung erzielt, da der Hintergrund im Dunkel verschwindet, und die dort spielenden Szenen (Ankunft des Habakuk, Christus wird vom Teufel versucht etc.) extrem verkleinert wurden. Durch die langen Beine der Figuren wird die Froschperspektivwirkung noch verstärkt. Die plastisch-muskulösen Körper befinden sich in wie aufgeblasen wirkenden Gewändern mit meist weichen und runden Falten, die die darunter befindlichen Gliedmaßen noch erkennen lassen. Die Kleider sind in ihrer Stofflichkeit nicht eindeutig definiert, und mehrmals werden großflächige Gewandzipfel hinter dem Körper in expressiver Art aufgebauscht. Während Daysinger hier wohl in der einheimischen Tradition stehen dürfte<sup>48)</sup>, scheint das betonte Chiaroscuro mit der Hervorhebung der Hauptperson durch spotlightartige Beleuchtung und kräftige Lokalfarben (hellrot, blau, weiß, grün) aus der rotbraun

tonigen Dunkelheit sowie eine Neigung zu manierten Figurentypen einen Einfluß Paul Trogers zu verraten, dessen expressiver Stil um 1750 eine ungeheure Verbreitung erreichte<sup>49)</sup> und in Mähren vor allem durch seine Schüler Johann Lukas Kracker und Franz Anton Palko fortgeführt wurde<sup>50)</sup>.

Den Stil der Bilder charakterisieren außerdem ein relativ freier Pinselstrich mit betonten Weißhöhungen, während eine genauere Zeichnung nur bei den Gesichtern und den scharfen Konturen der gewellten Gewandsäume angewendet wird. Die hier beschriebenen Merkmale sowie die immer wiederkehrenden Gesichtstypen und die betonten Gesten mit den gespreizten Fingern lassen sich — mit Modifikationen — bis zum 30 Jahre später entstandenen Altarbild in Altpölla feststellen.

Wahrscheinlich bald danach war Daysigner im nur wenige Kilometer von Eggenburg entfernten Schloß Stoitzendorf tätig. Denn der im Josefsaal dieser ehemaligen Prälatensommerresidenz des Stiftes Klosterneuburg befindliche und erstmals im Inventar 1760 genannte Gemäldezyklus wird von Ebster meines Erachtens zurecht dem Oeuvre unseres Meisters zugewiesen<sup>51)</sup> obwohl es keine schriftlichen Belege dafür gibt.

Der ganze Saal wurde mit Ölbildern ausgekleidet, die Tapissereien ersetzen beziehungsweise vortäuschen sollen und das Leben des ägyptischen Josef illustrieren. Fünf quersymmetrische Bilder zeigen: Joseph wird von seinen Brüdern verkauft (I Mos 37, 26-28, Abb. 5), Joseph im Kerker erklärt den Mitgefangenen die Träume (I Mos 40, 1-19), Joseph deutet den Traum des Pharao (I Mos 41, 15-40), Joseph auf dem Triumphwagen (I Mos 41, 43) und Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen (I Mos 45, 1-15). Im Hochformat wurden Joseph und die Frau des Potiphar (I Mos 39, 7-12), Benjamin nimmt Abschied von seinem Vater Jakob (I Mos 43, 13-14) und eine Allegorie der Prudentia (Klugheit) dargestellt.

In stilistischer Hinsicht schließen die Stoitzendorfer Gemälde mit den teilweise gedrehten Figuren, mit Gesichtstypen und Faltenbildung sowie Kolorit an die Arbeiten in Eggenburg an<sup>52)</sup>, und es bestehen auch Gemeinsamkeiten mit dem Altarbild in Altpölla<sup>53)</sup>. Als Neuerung gegenüber den Refektoriumsbildern des Franziskanerklosters läßt sich nicht nur eine — durch die Funktion als Wandteppichersatz erklärbar — Rahmung der Szenen mit Muschelwerk und Rocailles feststellen, sondern auch eine etwas veränderte Raumauffassung. Einerseits durch gleichmäßigere Beleuchtung, andererseits durch eine raumschaffende Architekturkulisse beziehungsweise durch größere Figurengruppen im Hintergrund entsteht stärker der Eindruck eines Bühnenraumes, wie er wohl von den vermutlich als ikonographische Vorlagen dienenden süddeutschen Stichen übernommen wurde.

Die Ausmalung der Rathauskapelle in Retz durch den „Znaimer Barockmaler J. L. Daysigner“ im Jahr 1756 läßt sich wieder quellenmäßig belegen<sup>54)</sup>: am 23. Dezember dieses Jahres bestätigte der Künstler den Empfang von insgesamt 174 Gulden 44 Kreuzer für diese Arbeit<sup>55)</sup>. Da die Dekoration al seco und nicht al fresco ausgeführt wurde, waren schon mehrere Restaurierungen notwendig, die die originale künstlerische Handschrift nur ungefähr wiedergeben. Gemeinsam mit den Kirchenmöbeln bilden diese Malereien aber auch heute noch ein reizvolles, wenngleich provinzielles Rokokoensemble, wie es in Niederösterreich nicht allzu häufig anzutreffen ist.

Wohl nicht nur aus Sparsamkeit erhielt die Kapelle eine Ausmalung *solcher Gestalt, das kein Gips oder Stucadorarbeith auch andere Verzierung mehr vonnöthen, sondern alle Architectur, Bögen, Fries und Winkl mit Mahlerey beklaid wer-*

den, welches dermahl die neueste (...) Facon war<sup>56)</sup>. Der Funktion als Kapelle der Corporis-Christi-Bruderschaft entsprechend kam ein eucharistischer Zyklus zur Darstellung, wobei in der seit dem zweiten Jahrhundertviertel üblich werdenden Art Szenen des Alten und Neuen Testaments sowie der Geschichte illustriert und auf allegorische Figuren weitgehend verzichtet wurde<sup>57)</sup>. Die Hauptbilder an der Decke zeigen das letzte Abendmahl mit der Einsetzung des Altarsakramentes, die Wunderbare Brotvermehrung sowie das eher seltene Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl<sup>58)</sup>: „Als aber der König eintrat, um sich die Gäste anzusehen, sah er darin einen Mann, der kein hochzeitliches Kleid anhatte. Und er sprach zu ihm: Freund, wie bist du da hereingekommen, ohne ein hochzeitliches Kleid zu haben? Der aber verstummte. Da sprach der König zu den Dienern: Bindet im Füße und Hände und werft ihn hinaus in die Finsternis draußen; dort wird Heulen sein und Zähneknirschen. Denn viele sind gerufen, aber wenige auserwählt“ (Mt 22, 11-14).

An den Seitenwänden der Kapelle sehen wir einerseits typologische Vorbilder aus dem Alten Testament: Mannalese (II Mos 16, 14-17)<sup>59)</sup>, die Überführung der Bundeslade durch den musizierenden David (II Sam 6), der ägyptische Joseph und seine Brüder, Moses errichtet die eherne Schlange (IV Mos 21, 6-9), und die Kundschafter mit der Riesentraube (IV Mos 13, 24)<sup>60)</sup>, andererseits genreartige Historien: eine bisher nicht zu identifizierende Sakramentsprozession sowie eine bemerkenswerte und in der Barockzeit sehr seltene Darstellung der Begegnung Rudolfs von Habsburg mit dem Priester<sup>61)</sup>. Erweitert wird das Programm durch Bilder von Heiligen die Sarazenen vertrieb; Barbara; Thomas von Aquin als Verfasser eines Fronleichnamsoffiziums und Aloisius) sowie andachtsbildartige Darstellungen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Pestpatrone Rochus und Sebastian, der Heiligen Leopold und — bei der Orgel — Cäcilia sowie Franziskus mit einem musizierenden Engel. Die Retabel der beiden Seitenaltäre wurden ebenfalls nur gemalt, wie es damals gerade in Böhmen weit verbreitet war<sup>62)</sup> und sind dem Viehpatron Leonhard sowie der Immaculata<sup>63)</sup> gewidmet.

Retz, das eine fast identische Gottvater- und Immaculatafigur wie Altpölla aufweist (Abb. 1 und 2) schließt bei Gesichtstypen und Gewandstil an Eggenburg und Stoitzendorf an<sup>64)</sup> — zum Beispiel entsprechen die drei Hauptpersonen der Hochzeitszene im Refektorium der Mittelgruppe des Gastmahls in der Rathauskapelle, zeigt aber weniger manierierte Körperformen. Bei den Gewölbeszenen bediente sich Daysigner stark fluchtender Architekturkulissen wie sie vor allem in der zeitgenössischen bairischen Deckenmalerei (Matthäus Günther, Johann Georg Bergmüller) üblich waren und damals auch in Österreich vorbildhaft wurden<sup>65)</sup>. Ebenso wie in Stoitzendorf erhielten einige Szenen durch einen Vorhang eine bühnenmäßige Inszenierung und alle Bilder eine reiche Rahmung, deren Ornamente durch dicke c-förmige oder gerade Elemente und symmetrische Anordnung eine stärker tafelbildartige Wirkung illusionieren. Die Fläche zwischen den Bildern wurde mit Stuck imitierenden Rocailles in der Art des Josephszyklus gefüllt.

Der früher vorherrschende rotbraune Grundton wurde weiter zugunsten grauer Werte reduziert, und die Hauptfiguren werden häufiger durch hellrote oder rosa Gewänder ausgezeichnet. Dies gilt besonders für das gut restaurierte Hochaltarbild der Marienkapelle (Titelbild), das in der Fotothek des Bundesdenkmalamtes als „Aufnahme Marias in den Himmel“ von J(osef) L(orenz) Daysinger“ aufscheint. Tatsächlich lautet die Signatur jedoch „I. L. Daysigner/invent./pinx.“ und das

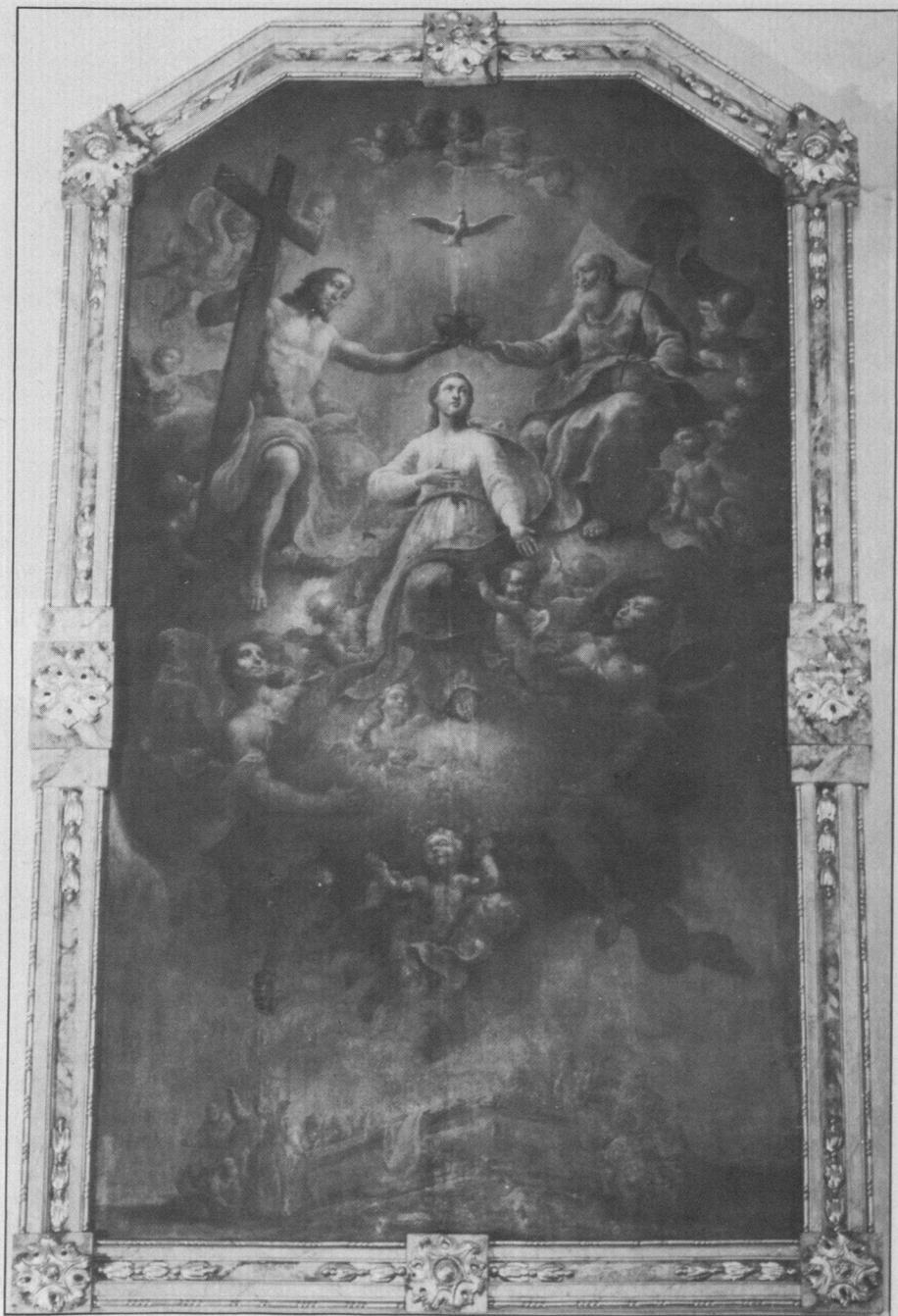


Abb. 1 *Hochaltarbild der Pfarrkirche Altpölla.*

(Foto: Bundesdenkmalamt)

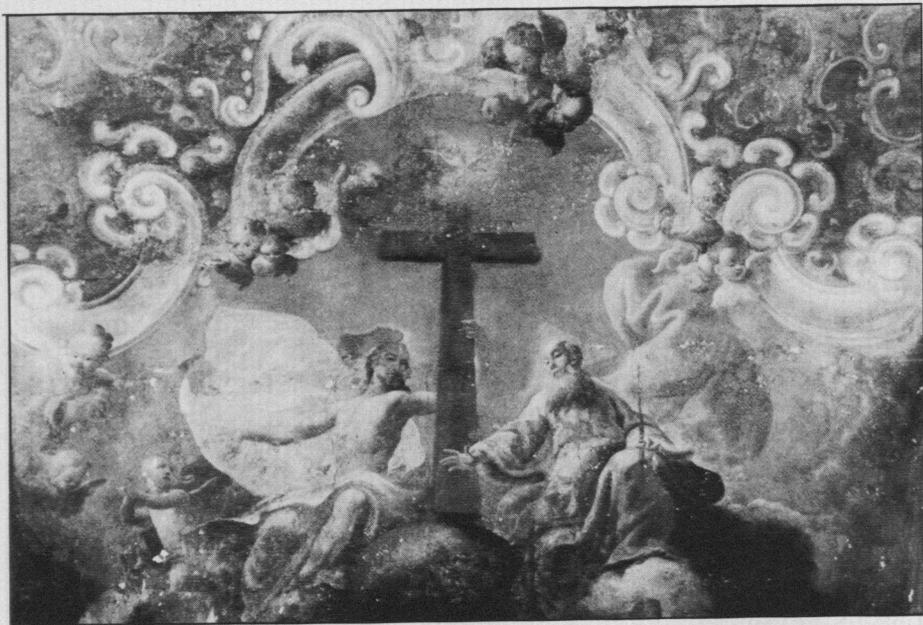


Abb. 2 *J. L. Daysigner, Dreifaltigkeit, Deckenmalerei in der Rathauskapelle Retz, 1756  
(vor Restaurierung).*  
(Foto: Bundesdenkmalamt)



Abb. 3 *J. I. Daysigner, Maria Verkündigung, Deckenfresko in der Pfarrkirche Waidhofen  
an der Thaya, 1764.*  
(Foto: Verfasser)



Abb. 4 *J. L. Daysigner, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft, Dekorationsmalerei im Schloß Stoitzendorf, um 1753/55.*

(Foto: Verfasser)



Abb. 5 *J. L. Daysigner, Joseph wird von seinen Brüdern verkauft, Ölgemälde im Museum der Bildenden Künste in Budapest, um 1765/68.*

(Foto: Museum)

Gemälde zeigt eine Verkündigung an Maria, deren konventioneller Typus variiert wird, da die Gottesmutter als „zweite Eva“ mit dem Fuß die Schlange des Bösen (mit Apfel) zertritt und von Putti mit einem Kranz aus Rosen und Lilien bekrönt wird<sup>66</sup>).

Vermutlich über das Stift Klosterneuburg, zu dem sowohl Stoitzendorf als auch der Wiener Leopoldsberg gehörten<sup>67</sup>, erhielt Daysigner den Auftrag für die Seitenaltarbilder der Kirche auf dem Leopoldsberg, die allgemein um die Mitte des 18. Jahrhunderts datiert werden. Das rechte Hauptbild trägt links unten die Signatur „J. L. DajSigner pinxit“, die allerdings in der Literatur falsch wiedergegeben wurde<sup>68</sup>).

Die Gemälde bilden mit den Statuen der Altäre eine ikonographische Einheit, wie es seit Beginn des Jahrhunderts allgemein üblich war<sup>69</sup>. Der linke Seitenaltar, der Heiligen Familie gewidmet, zeigt im Hauptbild die heilige Anna, ihre Tochter Maria das Lesen lehrend, und im Aufsatzbild eine ungewöhnliche Dreifaltigkeit mit Gottvater, Christuskind und dem Heiligen Geist (Taube). Der Pestaltar im rechten Kapellenarm enthält Darstellungen des von der heiligen Irene gepflegten heiligen Sebastian sowie der heiligen Rosalia. Bei der Gestaltung der Hauptfiguren dieser Bilder dürfte Daysigner von den Seitenaltarbildern gleichen Themas in der Stiftskirche Klosterneuburg<sup>70</sup> angeregt worden sein. Sowohl die gegenüber den Werken von Eggenburg und Stoitzendorf normaler proportionierten Figuren und die mit manchen Lösungen in Retz vergleichbare ruhigere Faltenbildung als auch das graubraune Kolorit des Hintergrundes und die Lokalfarben Weiß, Blau, Braun und Rosarot bei den Kleidern lassen eine Datierung der Gemälde der Leopoldskirche zwischen den Arbeiten in Retz und Waidhofen für sinnvoll erscheinen.

Um 1760 soll auch eine im Dehio dem Josef Michael Daysinger zugeschriebene<sup>71</sup>) und in der Fotothek des Bundesdenkmalamtes als „in der Art des Leopold Daysinger“ charakterisierte Ausmalung der Schloßkapelle in Schiltern entstanden sein. Sie läßt sich meines Erachtens jedoch nicht in das Oeuvre des mährischen Meisters eingliedern. Denn es erscheint eher unwahrscheinlich, daß Daysigner zwischen den Wandmalereien in Retz und Waidhofen an der Thaya eine Scheinarchitektur geschaffen hat, die vollständig auf Rokokoformen verzichtet und statt dessen eine traditionelle tektonisch aufgebaute Struktur mit Pilastern und Mauernischen samt illusionierten Statuen der vier Kardinaltugenden vorführt.

Die Figuren der vier Evangelisten an der Decke besitzen zwar gewisse Ähnlichkeiten mit solchen unseres Meisters, wirken aber qualitativ schwächer, und ihre Gewänder weisen kleinteiligere und schärfere Falten auf, wie man es in ähnlicher Form im Werk des Kremser Schmidt-Schülers Andreas Rudroff findet<sup>72</sup>).

Das Hauptwerk des Künstlers in Österreich bilden zweifellos die Deckenfresken in der ab 1716 neuerbauten Pfarrkirche zu Waidhofen an der Thaya, die laut Chronogramm 1764 von Dechant Johann Adam Lehrbaum in Auftrag gegeben wurden und als Werk des Bamberger Malers gelten<sup>73</sup>). Die Signatur über der Orgel „J. L. Daysigner/inventor pinxit“<sup>74</sup>), weist jedoch auf den mährischen Künstler hin, was auch der Stilvergleich bestätigt<sup>75</sup>). In Übereinstimmung mit dem Patrozinium der Kirche und einer im 18. Jahrhundert wieder aufgetretenen Vorliebe für Marienzyklen<sup>76</sup>) folgend wurden die fünf Tonnengewölbe mit Szenen aus dem Marienleben geschmückt, die von gemalten Ornamenten und echtem Stuck aus dem Jahr 1890 begrenzt werden. Die im Westen einleitende „Geburt Mariens“ wurde mit einer auf die darunter befindliche Orgel anspielende Darstellung des antiken Musikers

Orpheus inmitten der wilden Tiere (mit den Initialen I. A. L.), dem Stifterbild des Dechants und einiger Bürger vor einer Marienstatue sowie einem Schriftband mit dem Motto „Orpheus in silvis concentu saxa movebat — Virginis ad cultum saxea corda trahit“<sup>77)</sup> — Orpheus setzte in den Wäldern durch seine Melodie die Steine in Bewegung, die Musik führt steinerne Herzen zur Verehrung der Jungfrau — ergänzt.

Es folgen im zweiten Joch Marias Eintritt in den Tempeldienst — ebenso wie die Geburt nur im apokryphen Evangelium des Jakobus überliefert — dann die Verkündigung durch den Erzengel Gabriel (Lk 1, 26-38) (Abb. 3) und schließlich der Besuch Marias bei ihrer Verwandten Elisabeth (Lk 1, 39-56). Den Abschluß und inhaltlichen Höhepunkt dieser Reihe bietet das Chorfresko mit der Anbetung des Thrones der Himmelskönigin durch Erzengel, Engel und Cherubim als Ergänzung zum Hochaltar, der die Himmelfahrt und Krönung Mariens vorführt.

Drei der Geschichten läßt Daysigner auf Treppenanlagen mit Architekturkulisse spielen, die noch über die Lösungen von Stoitzendorf und Retz hinausgehen und ebenso wie die narrative Ausschmückung mit Genreszenen wieder süddeutschen Einfluß verraten. Die Geburtsdarstellung besteht aus einer Frauengruppe, die den Säugling badet, im Vordergrund und der in einem Baldachinbett erhöht im Hintergrund liegenden Mutter Anna, an deren Seite sich ihr Gatte, der heilige Joachim, befindet, während der Himmel von musizierenden Engeln erfüllt ist<sup>78)</sup>. Der Tempelgang Mariä, der seit Tizian häufig über eine hohe, in diesem Fall schräg gestellte Treppe erfolgt, zeigt im Mittelgrund das von seinen Eltern begleitete dreijährige Mädchen, das bereits von einem Hohenpriester und seinem Gefolge vor einem Nischenaltar mit den Gesetzestafeln erwartet wird<sup>79)</sup>. Einen ähnlichen Aufbau besitzt die Heimsuchungsszene, wo die beiden schwangeren Frauen einander auf dem Treppenabsatz begrüßen, während Zacharias eben aus dem Haus tritt und Joseph die letzten Stufen emporsteigt. Vier Mägde und ein Hund suggerieren als Repoussoirmotive eine gewisse Räumlichkeit in der sonst bildparallelen Komposition<sup>80)</sup>.

Die Verkündigung folgt dem traditionellen Typus des Retzer Hochaltarbildes (Titelbild): Maria kniet in Demutshaltung im Betstuhl und wird mit einem Blumenkranz bekrönt. Dem Querformat entsprechend schwebt der Erzengel allerdings nicht hernieder sondern schreitet auf einer Wolke auf die Jungfrau zu. Als Hinweis auf die unbefleckte Empfängnis dient diesmal nicht die Schlange, sondern der von Putti gehaltene Sternenkranz<sup>81)</sup>. Der Himmel, in dem die Engel den Thron bereiten, wird schließlich nur durch Wolken charakterisiert<sup>82)</sup>. Muschelkämme und Rocaillen — teilweise als Architekturdetails, teilweise als Stuckimitationen erscheinend — bilden wie in Stoitzendorf und Retz einen rahmenden Abschluß, und einen von den Engeln zur Seite gezogenen Vorhang gibt es ebenfalls wieder.

Die Gesichts- und Figurentypen sowie die Gewandbildung lassen sich gleichfalls mit früheren Werken Daysigners vergleichen, zum Beispiel der Nährvater der Heimsuchung mit dem Josephsbruder in Ägypten von Stoitzendorf oder dem Petrus des Retzer Abendmahls. Die für den Maler charakteristischen flatternden Gewandzipfel, die ihre funktionelle Beziehung zum Körper teilweise verloren und dafür selbständige Ausdruckswerte gewonnen haben, sowie die kaum gegliederten Raumbildungen mit dem Kontrast von Menschengewimmel und Fernblick sind außerdem Kennzeichen eines „provinziellen Formtriebes“, der in der österreichischen Kunst des 18. Jahrhunderts neben klassizistischen Strömungen feststellbar ist und im Werk

Maulbertsch's seinen Höhepunkt erreicht<sup>83)</sup>. Was die Farbigkeit betrifft, so läßt sich gegenüber früheren Werken Daysigners eine Aufhellung feststellen, die wohl zunächst im materiellen Unterschied zwischen Wandfresko und gefirniftem Leinwandbild begründet zu sein scheint, vielleicht aber auch als Anpassung des Künstlers beziehungsweise des Restaurators an die süddeutsche Rokokomalerei interpretiert werden darf<sup>84)</sup>.

In der Pfarrkirche zu Waidhofen befinden sich außerdem zwei großformatige Ölgemälde in Rokokorahmen, die in der Kunsttopographie um 1760 datiert und als „in der Art des Daysigner“ beschrieben werden<sup>85)</sup>. Aufgrund der rotbraunen Tonigkeit des Grundes mit den Lokalfarben Blau, Hellrot und Rosa sowie aufgrund der Figurentypen (Apostelköpfe) und der Faltenbildung scheint eine Zuschreibung an unseren Künstler gerechtfertigt. Die Raumdarstellung folgt ebenfalls dem bekannten Schema: beim Letzten Abendmahl wurde die Gruppe um einen runden Tisch versammelt, über dem sich eine Engelsgloriole befindet, und beim zweiten Bild — Aussendung der Apostel (in der Kunsttopographie als Versöhnung der Apostel bezeichnet) — steht der Gottessohn auf einem Stufenpodest vor Architekturkulisse während der Blick über die vor ihm knieenden oder sitzenden Jünger durch einen Bogen wie in Stoitzendorf in die Ferne schweifen kann. Die stärker räumliche Isolierung der einzelnen Figuren sowie die Beruhigung der Draperie und der Verzicht auf expressive Gewandzipfel weist hingegen auf Altpölla voraus und spricht daher meines Erachtens für eine Entstehung der Gemälde nach den Fresken der Pfarrkirche.

Gleichfalls nach den Deckenmalereien in Waidhofen, nämlich 1765, sollen in der nur mehrere Kilometer entfernten Pfarrkirche von Thaya zwei Altarfresken entstanden sein<sup>86)</sup>, die wohl ebenfalls von Johann Leopold Daysigner ausgeführt wurden. Die Struktur der Retabelquadratur stimmt mit jener der gemalten Altäre in der Retzer Rathauskapelle<sup>63)</sup> überein: zwei Säulen mit schräg gestellter Gebälksverkröpfung flankieren einen mit gesprengtem Segmentgiebel abgeschlossenen Mittelteil, der in Thaya noch mit einem kartuschartigen Aufsatz bekrönt wird. Auch der Rokokozierrat entspricht dem von Retz und Waidhofen.

Die Figuren des Kreuzaltares<sup>87)</sup> an der rechten Seite des Triumphbogens — Maria, Johannes und Magdalena unter einem plastischen modernen Kruzifix — zeigen die für das Spätwerk Daysigners typische Gewandbehandlung, und vor allem das Kleid der Gottesmutter mit den plissierten Falten, leicht gebauschten Ärmeln und dem Mantel mit Saum läßt sich gut mit jenem der Himmelskönigin in Altpölla vergleichen, während der Lieblingsjünger unter dem Kreuz deren Gestik vorwegnimmt.

Das Altarfresko links vom Triumphbogen<sup>88)</sup> verfügt über eine pyramidale Komposition. Vor einem kellerartigen Gewölbe, das von Sebastian — in einer Variation des Typus der Leopoldskirche — und Rochus flankiert wird, ruht die heilige Rosalia, die ebenfalls um Abwehr der Pest angefleht wurde. Oberhalb knien die Heiligen Achatius (Patron in schweren Krankheiten und Todesangst), dessen Gestik jene des Propheten Daniel in Eggenburg wiederholt, und Florian vor der Madonna mit dem Kind.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre schuf der mährische Künstler wohl auch zwei Ölgemälde, die sich heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest befinden. Die Gegenstücke „Die Rettung des Mosesknaben aus dem Fluß“<sup>89)</sup> sowie „Joseph wird von seinen Brüdern verkauft“ (Abb. 5)<sup>90)</sup> tragen die Bezeichnung „I. L. Daysinger“ und scheinen auf den ersten Blick nicht in das bisher

bekannte Oeuvre des Meisters zu passen. Die zahlreichen, im Verhältnis zum Bildformat kleinen und lebhaften Figuren wirken fast wie eine Staffage in der felsig-pathetischen und mit Architekturmonumenten bereicherten Landschaft, während bisher — zum Beispiel bei der Szene gleichen Themas des Stoitzendorfer Zyklus (Abb. 4) — eine geringere Personenzahl die Komposition beherrschte und die Landschaft eher eine Hintergrundfolie bildete.

Diese Gegenüberstellung zeigt aber auch, daß die den Handel abwickelnde Hauptgruppe in beiden Bildern nahezu identisch ausgeführt wurde. Der wesentlichste Unterschied betrifft den Menschenhändler, der durch einen jüngeren Mann ersetzt wurde, während der bärtige Kaufmann im Budapester Gemälde auf dem Kamel Platz gefunden hat. Auf dem Mosesbild erkennt man außerdem bei einer Dienerin sowie der Repousoirfigur einen Profilkopf mit maskenhaftem Gesicht, wie ihn bereits der Engel der Eggenburger Abrahamsgeschichte vorgeführt hatte, und der Faltenstil paßt durchaus zu dem der übrigen Werke Daysigners aus diesem Jahrzehnt, weshalb die Zuschreibung an den Zlabinger Maler gerechtfertigt erscheint.

Die Stilunterschiede wurden wahrscheinlich durch die Bildgattung verursacht. Hatten wir bisher nur mehr oder weniger monumentale Dekorationsmalereien beziehungsweise Altarblätter kennengelernt, so handelt es sich bei den ungarischen Werken um relativ kleine Galeriestücke im Format 102,5 mal 81,5 Zentimeter. Und diese Bildgattung mit meist weniger anspruchsvoller Thematik wie Genre und Landschaft erreichte gerade in der maria-theresianischen Epoche eine neue Blüte, wobei nicht nur eine minuziösere Ausführung sondern auch andere Vorbilder als bei der Malerei im monumentalen Format maßgeblich wurden<sup>91)</sup>. Daysigner scheint sich daher bei diesen Staffeleibildern — trotz des „hohen“ Inhalts — stärker am Figurenstil der Wiener Kleinmeister (Johann Georg Platzer, Franz Christoph Janneck und anderer) und an den schon länger als Vorbilder geschätzten älteren niederländischen Landschaften orientiert zu haben<sup>92)</sup>.

„Vermutlich aus dem Jahr 1774“ stammt das Ölgemälde des 1749 errichteten Hochaltars der Pfarrkirche in Weitra mit der Darstellung des Abschieds der Apostel Petrus und Paulus. „Leider ist uns der Maler dieses ausgezeichneten Bildes nicht bekannt“, liest man in der Lokalliteratur<sup>92a)</sup>; ich möchte jedoch die Autorschaft Daysigners zur Diskussion stellen. Dafür sprechen nicht nur die Kopftypen, die ihre Parallelen in Stoitzendorf, Retz und Waidhofen finden, sondern auch die aufgeblähten Gewänder mit den ondulierenden Säumen sowie die Farbkombinationen rot-grün und blau-gelb bei den Hauptfiguren vor einem eher monochromen Hintergrund. Das Gemälde, bei dem die Attribute der beiden Apostelfürsten (Schlüssel, Schwert) geschickt in das Geschehen der Gefangennahme eingebunden wurden, könnte meines Erachtens allerdings schon früher entstanden sein.

Zwölf Jahre nachdem Daysigner für die Pfarrkirche seiner Heimatstadt das Hochaltarbild mit der Krönung Mariens — auch „Maria Schnee“ genannt — geschaffen hatte<sup>93)</sup>, malte er das Gemälde gleichen Themas für den Hochaltar von Altpölla (Abb. 1). Als unmittelbares motivliches Vorbild diente die Marienkrönung im Deckenfresko der Schloßkapelle zu Althart in Mähren<sup>94)</sup>, wo die Jungfrau ebenfalls als Immaculata erscheint. Da die Übereinstimmungen mit den Trinitätsgruppen von Altpölla<sup>95)</sup> und Retz (Abb. 2) sogar einzelne Falten betreffen (Beine von Christus, Ärmel von Gottvater)<sup>96)</sup>, und der Stil des Freskos in Althart jenem

Daysigners in den fünfziger Jahren gleicht, läßt sich meines Erachtens seine Urheberschaft an diesem angeblich 1728 entstandenen Werk nicht ausschließen.

Die im ersten Abschnitt beschriebenen klassizistischen Tendenzen des Altarbildes in Altpölla lassen sich nun auch im Verhältnis zum Fresko in Althart beziehungsweise zu den frühen Werken Daysigners, besonders der Dreifaltigkeits- und Immaculadarstellung in Retz feststellen. Die Figuren weisen kaum mehr eine Torsion auf, Christus hat seinen flatternden Mantel abgelegt, das Kleid Mariens steht in enger funktioneller Beziehung zum Körper und sogar die dynamischsten Elemente — die Mäntel der Gottesmutter und Gottvaters — sind gegenüber den früheren Lösungen vereinfacht und beruhigt. Charakteristisch erscheint außerdem, daß die Zahl der Engelchen gegenüber dem Fresko in Althart wesentlich reduziert wurde<sup>97</sup>.

Über eine Zeitspanne von mehr als 30 Jahre haben wir also die Tätigkeit des mährischen Malers Johann Leopold Daysigner in Österreich und seine künstlerische Entwicklung verfolgt, wenn auch viele Fragen, zum Beispiel die Herkunft und die Beziehungen zum Bamberger Namensvetter nicht geklärt werden konnten. Trotzdem gelang es einige der in der Literatur immer wiederkehrenden Irrtümer zu beseitigen und auf die früher so engen kulturellen Beziehungen zum mährischen Raum hinzuweisen, weshalb der vorliegende Aufsatz vielleicht auch einen bescheidenen Beitrag zur noch zu schreibenden Geschichte der Barockmalerei in Niederösterreich liefert.

#### ANMERKUNGEN

- 1) Vgl. Gerhard Seebach, *Mittelalterliche Architektur im Pfarrgebiet*. In: Friedrich B. Polleroß (Hg.) *Geschichte der Pfarre Altpölla 1132-1982* (Altpölla 1982) 154-162.
- 2) Schreiben von Carl im NÖLA, Klosterrat, Kart. 251.
- 3) Manfred Wohlfahrt, *Die Pfarre in Barock und Aufklärung*. In: Polleroß, Altpölla (wie Anm. 1) 116-118.
- 4) Schreiben Muchs im NÖLA, Klosterrat, Kart. 251.
- 5) Vgl. dazu: Thomas Winklbauer, *Die Pfarrherrschaft. Pfarrherren und Untertanen in der Zeit des Niedergangs der Feudalordnung — vom 16. Jh. bis 1848*. In: Polleroß, Altpölla (wie Anm. 1) 430 f.
- 6) Regierungs-„Erinnerung“ an die Hofbuchhaltung vom 22. Jänner 1777, Bericht des Kremser Kreishauptmannes und Schreiben Pfarrer Piberhofers an Maria Theresia im NÖLA, Klosterrat, Kart. 251.
- 7) Das Gemälde wurde nur aufgrund der Sparmaßnahmen der Behörden in den neuen Altar übernommen: Friedrich B. Polleroß, *Bildende Kunst*. In: Polleroß, Altpölla (Anm. 1) 202, Fig. 17.
- 8) Franz Schweichhardt, *Darstellung des Erzherzogtums Österreich unter der Enns 2* (Wien 1839) 247.
- 9) Peter Zawrel, *Veränderungen in architektonischen Aufbau und in der Ikonographie österreichischer Altäre in der 2. Hälfte des 18. Jh.*, Seminarreferat am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien im SS 1979, 17.
- 10) Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung* (München 1924) 407 f.
- 11) Manfred Koller, *Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung*. In: *Der Altar des 18. Jh. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe* (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg 5 [München-Berlin 1978]) 230.  
Der Vergolder L. Grassinger und der Bildhauer Schilcher schufen Ende des 18. Jh. auch den Rahmen des ebenso wie in Altpölla isolierten Hochaltarbildes in Tautendorf. Der Urheber der dortigen Fischerkanzel, ein „Tischler aus Eggenburg“, könnte daher vielleicht ebenfalls mit dem Meister von Altpölla, Sekkele, identisch sein. Vgl. Hans Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems* (Österreichische Kunsttopographie 1 [Wien 1907]) 546, 548, Fig. 453.
- 12) Quittung über 64 fl. vom 27. Mai 1784 im Pfarrarchiv Altpölla, Pfarrakten 4.
- 13) Quittung über 81 fl. vom 27. Mai 1784, ebenda.
- 14) Quittung vom 17. Juli 1785 im Pfarrarchiv Altpölla, Bauakten 1.
- 15) Stephan Biedermann, *Altpölla — seine Pfarrgeschichte als Jubiläumsausgabe 1132-1932* (Altpölla 1932) 56 f., Abb. 26. Die heutige rot-graue Marmorierung entstand erst 1915: Polleroß, *Bildende Kunst* (wie Anm. 7) 206.
- 16) Peter Hersche, *Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich* (Quellen zur neueren Geschichte 33 [Bern-Frankfurt am Main 1976]) 56, 98.
- 17) Konsistorialverordnung vom 17. Mai 1784 im Pfarrarchiv Altpölla, Pfarrakten 1; zitiert in: Polleroß, *Bildende Kunst* (wie Anm. 7) 196 f.

- 18) Peter Hersche, Der österreichische Spätjansenismus. Neue Thesen und Fragestellungen. In: Elisabeth Kovács (Hg.), Katholische Aufklärung und Josephinismus (Wien 1979) 188; Zawrel (wie Anm. 9) 14.
- 19) Wohlfahrt (wie Anm. 3) 119.
- 20) Paul Buberl, Die Denkmale des politischen Bezirkes Zwettl (Österreichische Kunsttopographie 8 [Wien 1911]) 165, Fig. 135: „Tüchtige Arbeit, bez.: J. L. Daysinger pinxit 1783“; Biedermann (wie Anm. 15); Polleroß, Bildende Kunst (wie Anm. 7) 196, Abb. 60.
- 21) Lexikon der christlichen Ikonographie 2 (Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970) Sp. 281 f.
- 22) Günther Heinz, Die figürlichen Künste zur Zeit Josephs II. In: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Ausstellungskatalog (Wien 1980) 181 f., 184 und 187.
- 23) Dieter Honisch, Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte I [Recklinghausen 1965]) 26 f., Abb. 30 und 32.
- 24) Vgl. Günther Heinz, Die figürlichen Künste zur Zeit Joseph Haydns. In: Joseph Haydn in seiner Zeit, Ausstellungskatalog (Eisenstadt 1982) 186 f.
- 25) Vgl. Günther Heinz, Veränderungen in der religiösen Malerei des 18. Jh. mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. In: Kovács, Josephinismus (wie Anm. 18) 359 f.
- 26) Hersche, Reformkatholizismus (wie Anm. 16) 64 (Hirtenbrief Colloredos).
- 27) Hersche, Spätjansenismus (wie Anm. 18) 29.
- 28) Eleonore Zlabinger, Ludovico Antonio Muratori und Österreich (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck 53 [Innsbruck 1970]) 152 f.
- 29) Elisabeth Kovács — Lotte Wewalka, Die theologische Literatur. In: Polleroß, Altpölla (wie Anm. 1) 274, 277.
- 30) Ludwig Anton Muratori, Die Wahre Andacht des Christen (Augsburg-Innsbruck 1761) 302 und 306.
- 31) Quittung über eine Akontozahlung zu 6 fl. vom 11. Juni 1783 sowie Gesamtquittung über 53 fl. für das „verfertigte Altar Bild Contrahirter massen p(er) 50 fl. dann für den darzu benötigten Zwißch p(er) 3 fl.“ vom 26. Juli 1783: Pfarrarchiv Altpölla, Bauakten I.
- 32) Ebenda.
- 33) Ulrich Thieme — Felix Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 8 (Leipzig 1913) 493 und 565.
- 34) Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 5 (Wien 1979) 389 f.
- 35) Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Niederösterreichs 5. Aufl. (Wien-München 1973) 278, 307 und 362.
- 36) P. Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich (Linz 1924) 520, 595, 597 und 603.
- 37) Joachim Heinrich Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs (Erlangen 1821) 73 nennt den „Daisinger, Daisinger, Theisinger Laurenz“ als Schöpfer mehrerer Porträts und des Grabgemäldes der Dominikanerinnen in Bamberg um 1734 sowie zweier Porträts in Langheim, die „L. Daisinger 1742“ bezeichnet waren.
- 38) In der Literatur wird als Vornamen des Künstlers Leopold angegeben, anscheinend aber allein aufgrund eines Rückschlusses, da zumindest in den beiden erhaltenen Quellen nur vom „deisinger Mahler“ die Rede ist: Thomas Korth, Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 49 [Nürnberg 1975]) 58, 320 und 323; Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart (Linz 1886) 234 (Leopold Deysinger).
- 39) Die Signatur lautet: „J. L. Daysinger inven. pinxit 1741“: Felix Mader, Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg (Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern II) Heft 15 (München 1908) 99.
- 40) P. Lehfeldt, Schwarzburg-Rudolstadt (Bau- und Kunstdenkmäler Thürings 15 [Jena 1894]) 58 f.: „von Deisinger.“
- 41) Heller-Andresen, Handbuch für Kupferstichsammler I (Leipzig 1870) 334: „Johann Lorenz Daysinger, Daysinger, Theisinger.“
- 42) Das tschechische Künstlerlexikon gibt den Namen des in Znaim, Zlabings und Kolonsov tätigen Meisters aus Zlabings als „Daisinger (Daissinger) Frantisek L.“ an: Prokop Toman, Nový slovník Československých výtvarných umělců I (Prag 1947) 151.
- 43) Gregor Wolny, Die Markgrafschaft Mähren topographisch, statistisch und historisch geschildert 3 (Brünn 1837) 38: „J. L. Daisinger“; in der Leonhardskirche zu Gdossau (Kdansovo) bei Znaim befanden sich damals ebenfalls drei Altarbilder von „L. Daisinger“: ebenda 219. — Anton Vrbka, Gedenkbuch der Stadt Znaim 1226-1926 (Nikolsburg 1927) 132: „Daisinger F. L., Maler in Zlabings.“
- Walther Brauneis — Wim van der Kallen, Das Thayatal, Landschaft — Geschichte — Kultur (St. Pölten 1983) 66 nennt hingegen Seitenaltarbilder mit dem heiligen Josef und Maria Himmelfahrt von „Joseph Lorenz Daysinger“.
- 44) P. Alois Schwarz, Das Kloster in Eggenburg, NÖ (Eggenburg 1927) 54.
- 45) Auch der geniale Ignaz Günther mußte 1755 noch „guet und wohlfeil“ arbeiten, „umb mich bekannt zu machen“: Koller (wie Anm. 11) 236. Und Daysinger dürfte mit einer solchen Strategie auch Erfolg gehabt haben, da er in den folgenden Jahren zahlreiche Aufträge in NÖ erhielt.
- 46) Laut Schwarz a. a. O. existierte damals auch noch eine „Wunderbare Brotvermehrung“. Das 6. Bild des Zyklus, ein „Letztes Abendmahl“, trägt die Bezeichnung „P. Rinckolin 1749“.

- 47) Während Abendmahl und Brotvermehrung zu den üblichen Refektoriumsdarstellungen gehören, wurden die übrigen Themen eher seltener ausgeführt. „Christus in der Wüste“ gibt es z. B. im Speisesaal von Lambach, und der Refektoriumszyklus des Kremser Schmidl für Spital/Pyhrn enthält auch die Abraham- und die Daniel-Szene: A. Pigler, Barockthemen I 2. Aufl. (Budapest 1974) 42, 188, 216 und 271.
- 48) Vgl. etwa die Spätwerke des böhmischen Hauptmeisters Wenzel Lorenz Reiner: Pavel Preiss, Václav Vavrinec Reiner (Prag 1970) Abb. 70 ff., 148 und 161.
- 49) Ivo Krsek, Malirstvi 2. poloviny 18. století na Moravě (Die Malerei der 2. Hälfte des 18. Jh. in Mähren). In: Sbornik praci filosofické faculty Brněnské University 25 (1981) 18.
- 50) J. P. Cerroni, Sammlung über Kunstsachen vorzüglich Mähren. In: Umeni 26 (1978) 69; Erich Hubala, Malerei. In: Karl M. Swoboda (Hg.), Barock in Böhmen (München 1964) 221 ff.; Klara Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jh. — Die Malerfamilie Palko. In: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 7 (Budapest 1961) 230.
- 51) Gertrud Ebster, Acht Wandbilder (Josephslegende) in Schloß Stoitzendorf, NÖ. In: Friedrich B. Polleroß (Hg.), Kampial-Studien 2 (Gars am Kamp 1982) 50-68 ÖKT 5 (Wien 1911) 126, Fig. 133.
- 52) Man vergleiche etwa den Kopf des Eggenburger Abraham mit jenen des Pharaos und der Berater in der Stoitzendorfer Traumdeutung (Ebster, wie Anm. 51, Abb. 4), die Gewandform des vor dem Pharaositzenden Mannes mit der des Erzengel Raphael des Refektoriumsbildes und das maskenhaft wirkende Profilgesicht des Engels der Eggenburger Abrahamgeschichte mit jenem des Josephbruders in der Stoitzendorfer Erkennungsszene (ebenda Abb. 5).
- 53) Das Gesicht der Maria in Altpölla gleicht jenem der Frau des Potiphar, ihr Mantel ist jenem des Joseph im Kerker verwandt und der Kopftypus des Jakob in der Stoitzendorfer Abschiedsszene entspricht dem des Altpöllinger Gottvater.
- 54) Rudolf Resch, Retzer Heimatbuch 2 (Retz 1951) 316.
- 55) Quittung im Stadtarchiv Retz; Abbildung in: Ebster (wie Anm. 51) 63.
- 56) Gutachten Paul Trogers für die Ausmalung des Domes in Brixen 1747: P. Gregor Schweighofer — Wanda Aschenbrenner, Paul Troger — Leben und Werk (Salzburg 1965) 217.
- 57) Vgl. dazu: Alice Strobl, Der Wandel in den Programmen der österreichischen Deckenfresken seit Gran und in ihrer Gestaltung, phil. Diss. (Wien 1950) 88, 107, 171. — Garas (wie Anm. 62) 300.
- 58) Pigler (wie Anm. 47) 372 kennt aus dieser Zeit nur Darstellungen dieses Themas von Platzer und Palko.
- 59) Abbildung: Resch (wie Anm. 54) Abb. 45.
- 60) Während Mannaese, Eherne Schlange, Kundschafter und Joseph weitverbreitete Darstellungen mit eucharistischer Symbolik sind, wird König David in diesem Zusammenhang üblicherweise als Verteiler von Lebensmitteln an das Volk und nicht als Musiker abgebildet: Lexikon (wie Anm. 21) 3 (1971) Sp. 691 f.
- 61) Pigler (wie Anm. 47) 500 gibt nur ein niederländisches Beispiel aus dem 18. Jh. an, und erst im 19. Jh. wurde dieses Thema häufiger aufgegriffen: Anna Maria Schwarzenberg, Die Darstellungen Rudolfs in der bildenden Kunst. In: 700 Jahre Schlacht bei Dürnkurt und Jedenspeigen, Ausstellungskatalog (Wien 1978) 49.
- 62) Klara Garas, Die Freskomalerei der Epoche. In: Koschatzky (wie Anm. 91) 296; Hubala (wie Anm. 50) 215.
- 63) Abbildung: Resch (wie Anm. 54) Abb. 43.
- 64) Ebster (wie Anm. 51) 64 f.
- 65) Helga Raschauer, Der Stilwandel der österreichischen Malerei in der Mitte des 18. Jh. und die süddeutsche Komponente der Kunst Maulbertsch' in diesem Zusammenhang, phil. Diss. (Wien 1951) 71 ff.
- 66) Resch (wie Anm. 54) gibt den Namen der Signatur richtig wieder, bezeichnet das Bild aber ebenfalls als Maria Himmelfahrt. — Franz Eppel, Kunst im Lande rings um Wien (Salzburg 1977) 248 dagegen schreibt die Arbeiten dem Josef Michael Dajsinger zu.
- 67) Berthold Cernik, Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarren (Wien 1914) 86 und 108.
- 68) Das Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Wiens 6. Aufl. (Wien-München 1973) gibt als Signatur „J. L. Dajsinger“ an, weist das 2. Bild aber als Werk des „J. L. Deisinger“ aus, wie auch die Kunsttopographie: Hans Tietze, Die Denkmale der Stadt Wien (XI. - XXI. Bezirk) (ÖKT 2 [Wien 1908]) 444: „J. L. Deisinger pinxit.“ — Der Kirchenführer nennt als Urheber der Bilder in der 2. Auflage „J. Lorenz Deisinger (Mitte des 18. Jh.)“, in der 1. Auflage gleichzeitig (!) „J. Leop. Deisinger ... gegen Mitte des 18. Jh.“ und „J. Lorenz Deisinger (nach 1718)“: St. Leopold am Berg, Wien 19 (Schnell Kunstführer 657 2. Aufl. [München-Zürich 1981]) 12, Abb. 6 und 7; V. O. Ludwig, Die Leopoldsberg-Kirche in Wien (Schnell Kunstführer 657 [München-Zürich 1957]) 6 und 9 mit Abbildung der Hauptbilder. — Gottfried Strohschneider, Kleiner Kahlenberg- und Leopoldsbergführer (Wien 1953) 42 hingegen schreibt von „J. Lorenz Deisinger um 1725“.
- 69) Vgl. z. B. die Altäre der Wiener Peterskirche: Friedrich B. Polleroß, Geistliches Zelt- und Kriegslager. Die Wiener Peterskirche als barockes Gesamtkunstwerk. In: JbGStW 39 (1983).
- 70) Der Sebastiansaltar wurde von Peter Strudel, der Annenaltar von Antonio Bellucci geschaffen.
- 71) Dehio-Niederösterreich (wie Anm. 35) 307.
- 72) Vgl. Wolfgang Häusler, Andreas Rudroff (1744-1819) bürgerlicher Maler in Stein. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Martin Johann Schmidts. In: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 20 (Krems an der Donau 1980) Abb. 2 und 59.

- 73) Alois Plessner, Beiträge zur Geschichte der Pfarre Waidhofen an der Thaya. In: *Geschichtliche Beilagen zum St. Pöltner Diözesanblatt 10* (St. Pölten 1913) 386; Franz Sallinger, *Waidhofen an der Thaya. Stadtpfarrkirche* (St. Pölten 1966); Eduard Führer, *250 Jahre barocke Stadtpfarrkirche Waidhofen an der Thaya*. In: *Das Waldviertel* (1974) 224; Erwin Pöppel, *Der Ausbau im Merkantilismus und Barock*. In: Harald Hitz (Hg.), *Waidhofen an der Thaya — Werden und Wandel einer Stadt* (Waidhofen 1980) 52 f. — Franz Eppel, *Das Waldviertel* (Salzburg 1963) 226 gibt als Autor den Josef Michael Daysinger an.
- 74) Heinrich Rauscher — Franz Eichmayer, *Geschichte und Beschreibung der Stadtpfarrkirche zu Waidhofen an der Thaya* (Waidhofen an der Thaya 1924) 19; Hans Tietze, *Die Denkmale des politischen Bezirkes Waidhofen an der Thaya* (Österreichische Kunsttopographie 6 [Wien 1911]) 152.
- 75) Ebster (wie Anm. 51) 66 erscheint „der Zusammenhang zwischen Retz und Stoitzendorf in bezug auf den Künstler stärker, während die weitere Verbindung zu Waidhofen zwar vorhanden ist, aber eher auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis oder auf ein Verwandtschaftsverhältnis ... hinweist“.
- 76) *Lexikon* (wie Anm. 60) Sp. 232 f. — Strobl (wie Anm. 57) 88.
- 77) Rauscher-Eichmayer (wie Anm. 74) 21. — *Abbildung: ÖKT* (wie Anm. 74) Fig. 149.
- 78) *Detailabbildung der Badeszene* in: *Das Waldviertel* (1971) vor S. 37.
- 79) *Abbildung: ÖKT* (wie Anm. 79) Taf. VII; Franz Altrichter (Hg.), *Beiträge zur Heimatkunde des Bezirkes Waidhofen an der Thaya* (Waidhofen 1970) 167.
- 80) *Abbildung: ÖKT* (wie Anm. 74) Fig. 152.
- 81) *Abbildung: ebenda* Fig. 150.
- 82) *Abbildung: ebenda* Fig. 152.
- 83) Nikola Michailow, *Österreichische Malerei des 18. Jh. Formgestalt und provinzieller Formtrieb* (Frankfurt 1935) 33.
- 84) *Farbabbildung der Verkündigung: Sallinger* (wie Anm. 73).
- 85) *ÖKT* (wie Anm. 74) 157.
- 86) Florian Schweitzer, *Thaya* (St. Pölten 1977) 12 f. Derselbe, *Die Geschichte der Pfarre Thaya*. In: Friedrich Schadauer (Hg.), *800 Jahre Thaya — 1175-1975* (Thaya 1975) 32, Abb. 8.
- 87) *Abbildung: Schweitzer, Pfarre Thaya* (wie Anm. 86) Abb. 8 f.
- 88) *Abbildung: Schweitzer, Thaya* (wie Anm. 86) 21.
- 89) Andor Pigler, *Katalog der Galerie alter Meister. Szépművészeti Múzeum Budapest* (Budapest 1967) 179: Inv.-Nr. 9830 bez.: „I. L. Daysinger inventit: pinxit A. 176?“
- 90) *Ebenda: Inv.-Nr. 9831 bez.: „I. L. Daysinger pinxit.“* — Für die freundliche Übermittlung von Fotos und die Genehmigung zur Veröffentlichung sei der Direktion des Museums (Frau Gen.-Dir. Dr. Klara Garas) herzlich gedankt.
- 91) Günther Heinz, *Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias*. In: Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit* (Salzburg-Wien 1979) 277.
- 92) Vgl. dazu etwa Platzers „Simons Rache“, Jannecks „Unterhaltung und Waldlandschaft“ sowie die Landschaften von Jannecks Lehrer Josef Orient und des Böhmen Johann Jakob Hartmann: Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien* (Wien-München 1980) I/Abb. 144, 153, II/Abb. 307, 394.
- 92a) Wolfgang Katzenschlager, *Weitra* (St. Pölten 1973) *Farbabbildung; derselbe, Barocke Frömmigkeit und ihre Äußerungen*. In: *800 Jahre Weitra* (Weitra 1983) 243 f.
- 93) Vrbka (wie Anm. 43); Emanuel Poche, *Umelekké památky Cech 3* (Prag 1980) 360: „F. L. Deisinger.“
- 94) August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung 4* (Wien 1904) 1310, Fig. 1592.
- 95) Darauf hat bereits Ebster hingewiesen: Gertrud Ebster, *Acht Wandbilder (Josephslegende) in Schloß Stoitzendorf*, *Aufnahmearbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien* (Wien 1980) 27.
- 96) Solche bis ins Detail gehenden Kopien nach eigenen oder fremden Werken waren im 18. Jh. durchaus üblich. Vgl. Friedrich B. Polleroß, *Eine unbekannt Ölskizze von Daniel Gran*. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 26/27 (1982/83) Nr. 70/71, 98-107.
- 97) Aufgrund des immer wieder erhobenen Vorwurfes gegen die Überbetonung der Dynamik in Komposition und Ausdrucksgebärde läßt sich der „seit der maria-theresianischen Kunststübing immer wieder festzustellenden Reduktion des Formenreichtums, gleichsam dem inneren Verzicht auf Aufwand ... auch eine religionsgeschichtliche Grundlage zuerkennen“: Günther Heinz, *Die bildende Kunst der Epoche Maria Theresias und Josephs II.* In: Erich Zöllner (Hg.), *Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus* (Wien 1983) 190 ff.